

NABOKOV, Vladimir, *Fogo Pálido* (trad. de Telma Costa), Lisboa, Teorema, 1996 (título original: *Pale Fire*), 270 pp.

De todos os romances de Vladimir Nabokov, *Pale Fire* é talvez o mais explicitamente labiríntico. Não que os outros o não sejam, principalmente os de língua inglesa. Mas a natureza labiríntica de, por exemplo, *Lolita* ou *Ada* encontra-se escondida sob a aparente linearidade dos subtítulos — no primeiro caso, “Confessions of a White Widowed Male” (de acordo com o editor fictício John Ray, Jr.), e, no segundo, *A Family Chronicle*. Enquanto na restante obra temos de escavar, algumas vezes arduamente, para pormos a descoberto os jogos de espelhos, os fundos falsos, as relações intertextuais e auto-intertextuais e a auto-alusão parodística ao autor empírico, em *Pale Fire* todos estes processos típicos da ficção nabokoviana os vemos colocados na bandeja da primeira leitura. *Pale Fire* parece, por isso, ser o sonho de qualquer comentador de literatura — não é por acaso que, no prefácio, Charles Kinbote, uma das personagens principais e narrador do romance, afirma que, “para o bem ou para o mal, é o comentador quem tem a última palavra”¹. Parece até um livro nascido para sobre ele se escrever uma dissertação universitária.

O romance *Pale Fire* é constituído por quatro partes — um prefácio do narrador, um poema de 999 versos do poeta John Shade, comentários ao poema e um índice onomástico, os dois também da responsabilidade do narrador. Todo o romance vive do relacionamento íntimo entre estas quatro partes, obrigando o leitor a um constante deambular, em busca das referências cruzadas ao longo de todo o livro. O extenso poema é o centro que alimenta as restantes partes. A ele temos de recorrer mal começamos pela leitura do prefácio, mas este último também logo nos remete para os comentários. Os comentários, por sua vez, além de nos obrigarem a voltar ao poema, também nos reconduzem por vezes ao prefácio. E o índice onomástico, parecendo elucidar elementos do poema, aponta na realidade para os comentários do narrador, além de nos dizer muito sobre a personalidade deste e de nos parecer revelar a sua verdadeira identidade (veja-se a entrada para Charles Kinbote). Tudo isto é ainda só uma parte do labirinto, aquela que se prende com a estrutura do livro.

Do ponto de vista cultural, o poema “Pale Fire” é uma mina de relações intertextuais e um notável exercício de paródia literária. A forma

métrica do poema de John Shade é a do dístico heróico (pentâmetro jâmbico com rimas emparelhadas), forma cultivada na poesia inglesa desde pelo menos Chaucer e desenvolvida até à quase-perfeição por Dryden e Pope (que é referido no verso 384, pois Shade é um especialista em Pope). A figura tutelar de Robert Frost, ou, melhor, a sua sombra mítica, vemo-la pairar sobre o tom doméstico dos versos de John Shade (vv. 424–426). A Shakespeare vai Shade buscar ajuda para o título do poema (“Help me, Will! *Pale Fire*” [v. 962]), mais concretamente a *Timon of Athens*:

The sun’s a thief, and with his great attraction
 Robs the vast sea; the moon’s an arrant thief,
 And her pale fire she snatches from the sun;
 The sea’s a thief, whose liquid surge resolves
 The moon into salt tears; the earth’s a thief,
 That feeds and breeds by a composture stol’n
 From gen’ral excrement; each thing’s a thief.²

Mas nunca percebemos bem as razões de Shade para a escolha daquele título, que, no entanto, se revela muito apropriado no que respeita ao romance. E o suicídio por afogamento de Hazel Shade, filha do poeta, faz-nos evocar o destino trágico da Ophelia de *Hamlet* (as duas sentem-se, a seu modo, rejeitadas no amor).

Finalmente, para me ater às referências mais evidentes, Nabokov parodia o sincerismo romântico de Wordsworth, que dá o tom a todo o poema — autobiográfico, sobrecarregado de memórias da infância, repleto de reflexões sobre a natureza (também a natureza humana) e de interrogações sobre a imortalidade da alma. De tal modo isto assim é que se poderá afirmar, como já o fez Mary McCarthy³, que «*Pale Fire*» (o poema) é uma espécie de *Prelude* americano. Os versos de Wordsworth ecoam em alguns passos de “*Pale Fire*”: “the sounding cataract” de “*Tintern Abbey*” transforma-se em New Wye Falls, onde o poeta se apaixona por Sybil, sua futura mulher (“Its roar and rainbow dust / Made the tame park romantic”); a pequena cidade onde Shade habita dá pelo nome de New Wye, Appalachia, e pelas margens do rio Wye passeara Wordsworth com sua irmã Dorothy no poema “*Tintern Abbey*”; “[the] pensive mood” de “*I wondered lonely...*” transforma-se em “pensive nod” no poema de Shade; Goldsworth é o nome do juiz a quem Kinbote tomou de aluguer a casa onde vive, e Wordsmith é o nome da

Universidade onde Shade e Kinbote ensinam (a propósito, Oliver Goldsmith também cultivou o dístico heróico); e a célebre “Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood” ressoa parodisticamente ao longo dos versos dedicados à morte e às interrogações sobre a imortalidade.

No que respeita mais generalizadamente ao romance, e para quem conheça razoavelmente a obra académica de Nabokov, *Pale Fire* é uma clara auto-paródia à sua tradução de *Eugene Onegin* de Alexander [de acordo com a transliteração de Nabokov] Pushkin, com um comentário monumental de mais de mil páginas, e que tanta discussão gerou entre o Autor e Edmund Wilson, a ponto de os dois quase terem cortado relações. *Eugene Onegin* define-se, em subtítulo, quanto ao género como *A Novel in Verse*, e *Pale Fire* é um romance que se alimenta do poema homónimo. A própria técnica de versificação de Pushkin, com a recorrência do *enjambment* intraestrófico e até interestrófico, que este acreditava ser característico do então novo estilo romântico⁴, é utilizada abundantemente ao longo de todo o poema de Shade (embora o *enjambment* interestrófico apenas ocorra uma vez aqui), afastando-o, neste caso particular, da influência disciplinadora de Alexander Pope.

Empreender a tradução de *Pale Fire* implica conhecer e ter em conta todas estas facetas. E implica que o tradutor seja capaz de não só verter para outra língua a prosa singular de Nabokov, como também de possuir a sensibilidade de manter, tanto quanto possível, o poder sugestivo que os versos na língua inglesa revelavam. Por tudo isto, não terá sido fácil a Telma Costa traduzir este *Fogo Pálido* que a Editorial Teorema deu à estampa no primeiro semestre de 1996. Aliás, a “Nota Sobre a Tradução” e algumas soluções semânticas e sintácticas encontradas na tradução portuguesa revelam o cuidado possível com que Telma Costa procurou oferecer na nossa língua o estilo inconfundível de Nabokov. E digo “cuidado possível”, pois é sabido quanto, com os valores que se pagam em Portugal pela tradução de obras literárias, um tradutor que faça disso a sua profissão ou um complemento importante dos seus rendimentos não pode demorar-se excessivamente em trabalho preliminar de investigação sobre o Autor a traduzir ou sobre os problemas com que eventualmente se depara na busca das equivalências mais fiéis na língua de chegada.

Apesar da relativa competência de Telma Costa para compreender a nem sempre acessível sintaxe inglesa de Nabokov, alguns problemas são detectáveis na sua tradução. Um deles, embora de pouca monta, prende-se

com a tradução de terminologia literária: “heroic couplets” pode verter-se por “parelhas heróicas” (pág. 11 de *Fogo Pálido*), mas talvez “dísticos heróicos” seja uma utilização mais comum; “drama students” talvez fosse mais bem vertido por “alunos [ou estudantes] de drama” do que por “alunos de teatro” (pág. 22), que me parece mais o que Nabokov terá querido pôr o narrador a dizer, já que tanto Kinbote como Shade são professores de literatura e não aparece nomeado no romance um único departamento universitário dedicado ao que os americanos chamam de “performing arts”. Um outro problema, mais grave, tem a ver com equivalências inventadas pela tradutora, como acontece, por exemplo, com o seguinte passo: “Uma das cinco barracas em que consiste esta garagem é ocupada pelo proprietário” (pág. 284). Ora, “garagem” não é o equivalente português de “motor court”, mas sim *motel* (de acordo com *The American Heritage Dictionary*, ed. de 1981). Por seu lado, “barracas” parece-me uma opção menos feliz, pelas conotações negativas que a palavra possui na nossa língua. Tivesse Telma Costa obedecido ao espírito do original — como prometera no seu preâmbulo —, poderia ter traduzido aquele período por “Uma das cinco cabanas que constituem este motel é ocupada pelo proprietário”⁵. Não me demorarei em faltas desta natureza, as quais revelam algum pouco rigor na busca da equivalência mais adequada, mas, mesmo assim, apresentarei mais um exemplo: “A princípio, fiquei muito incomodado com o berreiro da diabólica música de rádio do que pensei ser algum parque de diversões do outro lado da estrada — vi depois tratar-se de *um parque de campismo* — e pensei mudar-me para outro local, mas *eles anteciparam-se*”⁶ (pág. 203). Neste caso, a expressão “camping tourists” não implica necessariamente a existência de um parque de campismo (visível a Kinbote logo que tivesse chegado ao motel). Logo, uma tradução semanticamente mais fiel poderia ser “A princípio incomodava-me muito o berreiro [bom achado da tradutora] da diabólica música de rádio do que pensei ser algum parque de diversões do outro lado da estrada — afinal tratava-se de turistas que ali tinham acampado — e pensava mudar-me para outro local, quando eles se anteciparam”⁷.

Maiores embaraços terá Telma Costa sentido ao tentar verter para português os 999 versos do romance. A primeira dificuldade surge logo no primeiro verso, com o nome do pássaro que investira sobre a vidraça da janela que reflectia o azul do céu. O *waxwing* é um pequeno pássaro da espécie *Bombycilla cedrorum* pertencente à avifauna da América do Norte, não existindo em Portugal, logo sem nome vulgar correspondente. Existe,

contudo, uma variedade europeia, a espécie *Bombycilla garrulus*, cujo nome vulgar é *tagarela*, ou *tagarela europeu*⁸. O nome por que Telma Costa optou — “ampelis” — é o encontrado nos Dicionários de Inglês-Português da Porto Editora, do Michaelis, ou do Webster’s (os dois últimos parecem às vezes ser o mesmo dicionário brasileiro). “Optou” é uma força de expressão, porque, na realidade, os dicionários de Inglês-Português existentes no nosso mercado não oferecem outra escolha. Só que *waxwing* se encontra definido no *Oxford English Dictionary* (da edição completa) como “a passerine bird of the genus *Ampelis*”. “Ampelis” não é, portanto, o nome vulgar do pássaro, pelo que não vejo melhor equivalência do que *tagarela*, por muito que nos possa soar mal.

Erros há na tradução do poema que são de todo inaceitáveis. Por exemplo, quando o poeta narra os momentos que antecederam o suicídio da filha, começa assim: “I’d finished recently my book on Pope” (“Terminara, havia pouco, o meu livro sobre Pope”). Telma Costa, pondo às avessas a anterioridade deste acontecimento em relação ao posterior suicídio de Hazel Shade, traduz o mesmo verso por “Acabei há pouco o meu livro sobre Pope” (v. 384). Por vezes, parece até que não domina os tempos verbais dos verbos irregulares ingleses: “Again school started, and on hillsides, where / *Wound*⁹ distant roads [...]” é convertido em “Recomeçaram as aulas [*sic*, sem vírgula] e nos montes / Onde feriam estradas distantes [...]”, em vez de “Recomeçaram as aulas, e nas encostas, Por onde / serpenteavam estradas distantes [...]”. Noutros casos, mais problemáticos, altera radicalmente o sentido (se é que o resultado faz sentido), como acontece com os versos 448–457 —

“Ela porta-se bem?”, perguntaste.
 “Não o conhece, é claro. Vemos
 A apresentação de Remorso?” E [*sic*, falta a vírgula] com toda a calma,
 Deixámos o filme mostrar a bela marquesa [?];
 O rosto belo e vazio, os lábios separados,
 Olhos de água [?], sinal na face, um galicismo [?],
 Forma suave quebrada pelo prisma
 Do desejo Corpóreo [?]. —

quando o original era:

‘Are we quite sure she’s acting right?’ you asked.
 ‘It’s technically a blind date, of course.’

RECENSÕES

Well, shall we try the preview of *Remorse*?
And we allowed, in all tranquillity,
The famous film to spread its charmed marquee;
The famous face flowed in, fair and inane:
The parted lips, the swimming eyes, the grain
Of beauty on the cheek, odd gallicism,
And the soft form dissolving in the prism
Of corporate desire.

Entre outras coisas, também se perde a coloquialidade dos primeiros versos. Não seria melhor versão algo como “ ‘Temos a certeza de que ela está a agir bem?’ perguntaste. / ‘Praticamente é um encontro com um desconhecido, claro. / Bom, vemos então a apresentação de *Remorso*?’ / E, tranquilamente, permitimos que / Aquele filme famoso desdobrasse o seu cartaz encantado; / Um rosto famoso afluíu, belo e inane: / Entreabertos os lábios, marejados de lágrimas os olhos, o grão / De beleza na face¹⁰ — estranho galicismo —, / E a forma suave dissolvendo-se no prisma / Do desejo incorporado”? Em francês, “grain de beauté” significa um sinal na face; logo, se se opta pela eliminação do *cliché*, não faz qualquer sentido manter-se em aposto “um galicismo”. A propósito, e acerca da paródia sobre a qual se escrevia nos primeiros parágrafos desta recensão, um dos problemas que Nabokov encontrou na tradução de *Eugene Onegin* teve a ver com a constante utilização de galicismos por parte de Pushkin¹¹.

Uma outra opção pouco compreensível da tradutora prende-se com a não manutenção das equivalências quanto aos tempos verbais, anulando assim o efeito paródico sobre o romantismo confessional de Wordsworth, onde predominavam os tempos verbais do pretérito, que eram afinal o resultado dos postulados deste no prefácio às *Lyrical Ballads* (“poetry takes its origin from emotion recollected in tranquillity”). Aliás, o próprio John Shade se define no poema como “a preterist”. Tal infeliz opção é visível logo na primeira estrofe do poema: “Desvelando a noite, deixarei o vidro negro / Suspende os móveis acima do solo”, quando o original era “Uncurtaining the night, I’d let dark glass / Hang all the furniture above the grass” (“Abrindo as cortinas da noite, eu deixava que a vidraça escura / Pusesse suspensos os móveis sobre a erva”¹²). Licença poética da tradutora, ou licenciosidade resultante de menos bom conhecimento dos tempos verbais da língua inglesa?

Talvez o maior problema deste *Fogo Pálido* resida no facto de Telma

Costa hesitar entre dois métodos de tradução, contrariamente ao que prometera na sua preambular “Nota Sobre a Tradução” (pág. 5–6). Vladimir Nabokov distinguia três modelos de tradução: parafrástica (a que alguns chamariam “artística”), que ele definia como “offering a free version of the original, with omissions and additions prompted by the exigencies of form, the conventions attributed to the consumer, and the translator’s ignorance”; lexical (a que outros chamariam “literal”) ou estrutural (“constructional”), definindo-a como “rendering the basic meaning of words (and their order)” e acrescentando que “this a machine can do under the direction of an intelligent bilinguist”; e literal, que ele defendia como sendo a que mais se mantinha fiel ao original e que caracterizava como “rendering, as closely as the associative and syntactical capacities of another language allow, the exact contextual meaning of the original”¹³. Principalmente no poema, onde é visível que se sente muito pouco à-vontade, mas não apenas, Telma Costa hesita frequentemente entre a tradução literal (também podemos chamar-lhe “semântica”) e a parafrástica. Daí as adulterações de sentido¹⁴, já focadas atrás noutras ocorrências do romance, e até omissões de palavras, fundamentais no original, quer por insensibilidade às subtilezas verbais forjadas por Nabokov a fim de, por exemplo, debilitar a autoridade do narrador¹⁵, quer por manifesta dificuldade para encontrar um termo equivalente em português¹⁶. Diga-se, por amor à verdade, que os pecados da tradução parafrástica não são apenas cometidos por Telma Costa. Recorde-se a tradução de *Lolita* que há vários anos existe no mercado português. Por exemplo, a certa altura Humbert cita dois versos de um poeta inventado por Nabokov: “The moral sense in mortals is the duty / We have to pay on mortal sense of beauty”¹⁷. Fernanda Pinto Rodrigues, a tradutora, apresenta a seguinte versão dos mesmos versos: “O senso moral dos mortais é o dever. / Temos de pagar com o sentido mortal da arte”¹⁸. Ora, nesta estranha mistura de tradução lexical e parafrástica, a tradutora inverte a ordem de causalidade da frase inglesa, quando o que o texto de Nabokov queria dizer era qualquer coisa como isto: “O sentimento moral, nos mortais, é o débito / Que nós temos de pagar pelo sentimento mortal do Belo”.

Telma Costa afirma, na nota introdutória, ter pretendido que “o texto vertido exhibisse um vocabulário sugestivo, mas abstendo-se de intromissões distanciadoras, de se explicar a si próprio, de se ‘acrescentar’ ” (pág. 5). Creio ser esta a sua justificação para a inexistência de quaisquer notas de tradução. É pena que, neste caso, a tradutora não tenha seguido o que

Nabokov impusera a si próprio na tradução de *Eugene Onegin* — ele, que chegou a defender (desconte-se embora os excessos derivados da veia lírica) «translations with copious footnotes, footnotes reaching up like skyscrapers to the top of this or that page so as to leave only the gleam of one textual line between commentary and eternity»¹⁹. Como dar a ver ao leitor português os trocadilhos, os jogos paronomásticos, a paródia a textos de outros autores? Como fazer o leitor fruir de, por exemplo, todas as associações que ressumam dos primeiros sessenta e seis versos do «Canto Terceiro» de «Pale Fire» sem as preciosas notas do tradutor? Principalmente, já que não se optou por fazer uma edição bilingue do poema (atenuando o que inevitavelmente se perde na língua de chegada), muitas, muitas notas do tradutor exigia este *Fogo Pálido*.

Apesar das objecções acabadas de expender, contamos com mais um romance de Nabokov em português, o que por si só é um acontecimento positivo. É também de aplaudir a sobriedade da capa, ilustrada com uma fotografia do Autor — contrariamente a críticas já feitas, que a consideraram pobre; mas antes pobre do que com a ilustração idiota da edição da Penguin, de 1981, revelando uma fogueira no interior de um ventre feminino (afinal, tratava-se do autor de *Lolita*...). Continuo a lamentar que se tenha deixado passar a oportunidade de apresentar uma grande tradução de Vladimir Nabokov, e este *Pale Fire* merecia-o. Mas as grandes traduções exigem um conjunto de felizes circunstâncias: leituras extensivas e intensivas do autor a verter, consultas de muitos dicionários, muitas invocações à nossa memória de leitores, amor pelo pormenor, alguma imaginação, infinita paciência e tempo, muito tempo. Vladimir Nabokov demorou perto de dez anos a preparar a sua tradução do *Romance* de Pushkin. Imagino-o a preencher um formulário europeu para obter um apoio financeiro — «Data prevista para conclusão do projecto?» «Só Deus sabe... ou provavelmente nem Ele...». E, no entanto, quem tenha de estudar Pushkin creio que o não poderá dispensar, mesmo que seja para não estar de acordo; quem queira comparar a prosódia do verso russo com a do verso inglês deverá por lá demorar-se; quem deseje compreender o romantismo russo no contexto do romantismo europeu terá de navegar por aquelas mil e tal páginas; e quem procure reflectir sobre os problemas da tradução encontrará ali um laboratório de eleição.

CARLOS MANUEL CRAVO VENTURA

¹ Vladimir Nabokov, *Pale Fire*, Harmondsworth, Penguin, ed. de 1981, pág. 25. Tradução minha.

² William Shakespeare, *Timon of Athens*, London, Methuen, ed. de 1979, IV, iii, vv. 439–445.

³ Mary McCarthy, “A Bolt from the Blue”, *The Writing on the Wall and Other Literary Essays*, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego, CA, 1970, págg. 15–34. O ensaio data de Junho de 1962.

⁴ Cf. Aleksandr Pushkin, *Eugene Onegin, A Novel in Verse*, trad. e coment. de Vladimir Nabokov, Princeton, NJ, Princeton University, Bollingen Series, vol.I, ed. de 1981, pág. 30.

⁵ No original, “One of the five cabins of which this motor court consists is occupied by the owner” (ed. cit., pág. 205).

⁶ Itálicos meus.

⁷ No original, «At first I was greatly bothered by the blare of diabolical radio music from what I thought was some kind of amusement park across the road — it turned out to be camping tourists — and I was thinking of moving to another place, when they forestalled me» (ed. cit., pág. 186).

⁸ Os meus agradecimentos à Doutora Fátima Medeiros, do Departamento de Biologia da Universidade dos Açores, pelos valiosos esclarecimentos que me prestou sobre este assunto.

⁹ Itálico meu.

¹⁰ Claro que se trata de Marilyn Monroe.

¹¹ Cf. Alexandr Pushkin, *Eugene Onegin*, ed. cit., pág. x do Prefácio.

¹² Tradução minha.

¹³ Cf. Alexandr Pushkin, *op. cit.*, págg. vii–ix do Prefácio. Consulte-se, também, Vladimir Nabokov, “The Art of Translation”, *Lectures on Russian Literature*, ed. por Fredson Bowers, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1981, págg. 315–321; e, ainda, o notável trabalho de Jane Grayson, *Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*, Oxford University, 1977, especialmente o capítulo “Nabokov's Theory of Translation”, págg. 13–22.

¹⁴ Traduzindo, por exemplo, “old chap” (*Pale Fire*, ed. cit. pág. 20) por “ancião” (*Fogo Pálido*, ed. cit., pág. 20), em vez de talvez *velhote*, perdendo-se a sugestão que Kinbote quer dar do grau de intimidade do seu relacionamento com Shade.

¹⁵ É o caso do seguinte passo: “And perhaps, let me add in all modesty, he intended to ask my advice after reading his poem to me *as I know he planned to do*” (*op. cit.*, ed. cit., pág. 15, itálicos meus). Telma Costa opta por traduzi-lo por “E, deixem-me acrescentar com toda a modéstia, talvez tencionasse pedir a minha opinião depois de me ler o poema, *como planeara fazer*” (*op. cit.*, ed. cit., pág. 14, itálicos meus), em vez de “como sei [ou tenho a certeza de] que planeara fazê-lo”.

¹⁶ Como acontece no seguinte caso: “Speaking of the Head of the *bloated* Russian Department, Prof. Pnin, a regular martinet in regard to his underlings” (*op. cit.*, ed. cit., pág. 125, itálico meu). Na tradução está omitido o equivalente português para o epíteto “bloated” que acentua a animosidade de Kinbote em relação àquele Departamento. Procurando bem em vários dicionários de Português, teria a tradutora encontrado um termo que mantivesse todas as dimensões conotativas de “bloated” — que sugere a arrogância do dito departamento, mas também o talvez excessivo número de docentes nele integrado —, como, por exemplo, o adjectivo *inflado*. E, já agora, não seria *tiranete* uma melhor equivalência para “martinet” do que “déspota” (cf. *op. cit.*, ed. cit., pág. 136)?

¹⁷ Vladimir Nabokov, (*The Annotated*) *Lolita*, ed. de Alfred Appel, Jr., New York, McGraw-Hill, ed. de 1970, pág. 285.

RECENSÕES

¹⁸ *Idem*, *Lolita*, trad. de Fernanda Pinto Rodrigues, Mem Martins, Europa-América, 1974, pág. 294. A mesma tradução foi depois publicada pelo Círculo de Leitores e, mais, recentemente, pela Teorema.

¹⁹ Vladimir Nabokov, «Problems of Translation: *Onegin* in English», *Partisan Review*, No. 22, 1955, *apud* Jane Grayson, *op. cit.*, pág. 16.