
**NABOKOV REVISITADO: TRADUÇÃO E ALTERIDADE NA
FRONTEIRA ENTRE BIOGRAFIA E FICÇÃO**

Suzana Fuentes
Doutoranda em Literatura Comparada UERJ
susana.fuentes@ig.com.br

“Já reparei muitas vezes que, depois de outorgar às personagens de meus romances algum elemento precioso do meu passado, ele acaba definhando no mundo artificial onde o acomodei de modo tão abrupto. Embora continue presente em meu espírito, seu calor pessoal, seu apelo retrospectivo se perdem e, a partir de então, ele passa a se identificar mais de perto com meu romance do que com minha existência passada, onde se guardava aparentemente tão a salvo da intrusão do artista” (NABOKOV, 1994, p. 83)

O presente estudo, partindo da leitura dos contos russos de Vladimir Nabokov e de sua tradução para o inglês pelo autor, assim como de sua autobiografia escrita em inglês, pretende concentrar-se na análise do espaço fronteiriço entre o memorialista e o ficcionista. Espaço provocado em Nabokov por sua constante reescritura de si mesmo. Nabokov, visto em vários momentos, é o autor exilado na Berlim do pós-guerra, recriando a sua São Petersburgo e sua infância na cidade que o acolhe, o tradutor que, trinta, quarenta anos mais tarde, na América, retoma os textos para confrontá-los com uma nova língua, uma nova cultura - um sujeito, enfim, por tantas perdas, multiplicado. Aqui, a tradução compreendida também como passagem entre gêneros, como peregrinação entre vida e ficção, nos permite contemplar a especificidade do desterro em Nabokov: a de transitar entre o memorialista e o ficcionista, a de ser aquele que *se escreve* na sua autobiografia e aquele que *se inscreve* na sua ficção. O memorialista apresenta-se no esforço de resgate daquilo que o ficcionista parece perder para o texto. O primeiro à procura da vida perdida para a ficção: em busca de pessoas, objetos, móveis, do calor da intimidade perdidos para a página do livro. E nisto o memorialista provoca outros desdobramentos de si que, apesar da intimidade que evocam, repetidas vezes

parecem distanciar-se e tomar outros rumos. Na sua autobiografia, Nabokov desenha imagens que o enredam na ficção. As tentativas de resgate de si mesmo e a constatação de repetidas perdas, a multiplicação do que parecia único e inteiro, o faz transgredir entre dois meios. A narração de si acaba tornando-se, seja pelo caminho da autobiografia, seja pelo caminho da ficção, a história das tentativas de tocar algo que não se deixa tocar. As tentativas de colher o calor de imagens tão ternas, mas tão cruéis porque não se deixam apreender.

É nessa medida que se traz para este estudo o conceito de *estranho* (*unheimlich*) trabalhado por Freud: como, nos efeitos de inquietante estranheza, num jogo de repetições e equívocos a leitura faz (ou desfaz) o sujeito? Interessa aqui observar o tradutor/leitor na elaboração escrita de si, e reelaboração do texto como diálogo e invenção. Processo este negociado entre aquele que narra e que é narrado pelo texto que escreve. A (de)formação do objeto e sujeito no ato da leitura, negociando em torno de algo que não se deixa nomear, a tradução como impossibilidade, mas também como reinvenção, na negociação com o inominável. A ética da leitura, decidindo entre espaços fronteiros cujas bordas são flutuantes, sem fazer calar o texto, mas deixando que cada perda anuncie um novo texto. Tradução como ato entre o possível e o impossível, decisão por isso mesmo inacabada e sempre por vir. *Unheimlich*, traduzido como o estranho, ou a inquietante estranheza, aparece com efeito fundado na indecidibilidade do que, imaginado como *fora*, estrangeiro, coisa externa, é estranhamente percebido como *dentro*, familiar, a ponto de oferecer um aspecto dinâmico desorganizador do sujeito, na cena da escritura, no ato da leitura. Assim, interessa focalizá-lo neste estudo de forma a observar os *efeitos de sentido* na superfície de uma horizontalidade do texto - e considerando o processo dinâmico de tensões e intensidades que impedem a paralisação do texto e promovem seu encontro (e desencontros) com o

leitor/tradutor. Desamparados na cena da escritura, como seguem texto e leitor, texto e inventor/tradutor, em confronto com os efeitos de estranheza?

Se a ficção é um grande processo de luto, o diálogo com a memória é um constante despedir-se de si mesmo. Nabokov, em sua autobiografia, parece tentar driblar este processo [“o homem em mim se revolta contra o ficcionista, e eis aqui minha tentativa desesperada de recuperar o que tiver restado da pobre Mademoiselle”, que “encarreguei de cuidar de um menino num de meus livros” (Idem, p.83)] para logo em seguida, sua linguagem contaminada pela ficção, ver o encontro com figuras do seu passado lançar longe o que cuidava tão perto de suas mãos memorialistas.

Mas o lugar do desencontro, seja na ficção ou nas memórias contaminadas pela ficção, é em Nabokov um lugar para inquietar o olhar. Este olhar que se lança sobre o passado, que joga com o que aparece e desaparece, aléia de luzes que surpreendem, pois que se distribuem cada vez em novos pontos, inauguram lugares. De mundo habitual para mundo fabuloso, os desenhos temáticos da autobiografia de Nabokov acabam por espalhá-lo em suas memórias. Mais uma vez, tal qual o ficcionista contra quem se rebelava, resta alienado e perdido, e abandonado. Com o “olhar buscando outro olhar e buscando capturar o momento em que se olha” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 208), “a fábula comparece no lugar da realidade e do objeto para que objeto e realidade sejam” (Idem). A imagem inaugurada comparece, a exemplo de Mademoiselle O., governanta que Nabokov emprestara às páginas da ficção e que ele tenta resgatar nas memórias: até então imobilizada e entendida como figura patética, rígida, congelada numa caricatura, seu corpo habitual é tornado em cisne, o momento do olhar que, inquieto, olha novamente, vê ali outra e outra, vê algo que é inapreensível. De caricatura habitual a animal fabuloso, qual o lado da retina? No primeiro esboço, Mademoiselle pateticamente suspira por um país que nem conhece, e num segundo desenho, é o autor quem

suspira, e por uma governanta velha e gorda que de fato agora o surpreende... O que ele observa, percebendo o olhar que analisa e se deixa contaminar, é uma outra Mademoiselle. Novo discurso a seu respeito deixa de incluí-la no leque de senhoras patéticas que nutre um amor póstumo (e “bastante desagradável”) “por um país distante [...] que nunca chegaram realmente a conhecer” (NABOKOV, obra citada, p.102), para transformá-la na “minha enorme e tristonha Mademoiselle”. O memorialista então se pergunta: “durante aqueles anos que convivi com ela, não haveria em Mademoiselle algo que sempre me escapava por completo, algo que fosse muito mais ela que seus múltiplos queixos, seu comportamento ou até seu francês [...], ou então àquele cisne cuja agonia era tão mais próxima da verdade artística que os braços muito pálidos e ondulantes de uma bailarina?” (Idem, p.103)

Se em Nabokov a biografia traduz experiências vividas na infância – o “alimentar-se de beleza” – estas experiências traduzem os lugares que, na sua ficção, inquietam o ver. São as inconfundíveis manchas de luz que pontuam insistentemente as lembranças das quais Nabokov se põe a falar em sua memória – por ali o ficcionista se enreda e se embaralha. Diante de desdobramentos que escapam à caricatura cruel de seu olhar infantil, o memorialista se espanta:

“experimentei um choque estranho; era como se a vida tivesse decidido infringir meus direitos criativos, insinuando-se além dos limites subjetivos que, com tanta elegância e economia haviam sido estabelecidos por memórias infantis que eu julgava ter selado e lacrado para sempre” (Idem.,p. 82).

Nabokov inicia sua autobiografia sob o seguinte comando: *fala, memória!* E a palavra ou imagem que ele escuta ou vê, é lugar desorganizador da economia das lembranças. Na cena da escritura, ele desorganiza suas memórias, é trapaceado pelo que não sabia, o que surge à medida que o texto se faz, que irrompe através da fala, faz gaguejar e surpreende, por

que se faz ali, naquele momento, a cada enredamento da palavra. Percebe-se que escrever é um “risco”, “sondar o vazio”, “saber que nada existe antes da escrita a governar o seu rumo, nada prescreve a linha da escrita, e que só pela escrita o sentido se revela a si mesmo e se propõe a nós” (COELHO, 1972, p. 22-23).

Assim, aquilo que traz de sua infância, a casa de campo da Rússia pré-revolucionária, o final de verão, na sua “intensidade da luz solar”, invadem sua memória com “manchas arredondadas de sol em meio a padrões superpostos de folhagens...” (NABOKOV, obra citada, p.19) Aí o perigo: “nesse lançamento que vai e volta, no qual um lugar se instaura, [...] o visível se acha de parte a parte inquietado: pois o que está aí presente se arrisca sempre a desaparecer ao menor gesto compulsivo” (DIDI-HUBERMAN, obra citada, p. 96). Para o olhar que joga, e tenta fazer presente o irremediavelmente perdido, “a dialética *visual* do jogo – a dialética do jogo visual – é assim também uma dialética da alienação, como a imagem de uma coerção do sujeito a desaparecer ele próprio, a *esvaziar os lugares*” (Idem, p. 96-97). De mancha de sol em mancha de sol, há o perigo a correr e a sina a cumprir: o risco de esvaziar caminhos que cuidava tão guardados por suas memórias infantis. Mesmo sua aléia de carvalhos na antiga propriedade de campo em São Petersburgo começa, no exercício da escrita, a oferecer um terreno deslizante. As manchas passeiam nos olhos, a Mademoiselle gorda torna-se cisne... Imagens perfilam sob o olhar cruel e irônico do menino que olha e é olhado pelas coisas. O ficcionista que é olhado pelos objetos de sua memória e as perde para a ficção.

Deste modo, a tradução na fronteira entre biografia e ficção dá-se como trapaças da memória. Rasuras ante o espanto de ver rumos imprevisíveis para caricaturas estabelecidas de sua infância, caricaturas que se movem alheias à imagem paralisada na retina de um menino. Na reinvenção – de uma língua para outra, de uma cultura para outra, no cruzamento entre

territórios e tempos – fragmentos sondam o passado ou assombram o presente. O memorialista deseja andar com suas próprias pernas e despedir-se do autor das ficções, como recurso último para não perder seus esboços, mais uma vez, para o ficcionista. Porém, não escapa: a linguagem é literária, a fronteira é tênue. Nabokov escorrega pelas lembranças, e não se fixa em nenhuma delas, não é uma infância ideal paralisada no tempo, são imagens resgatadas que, ao mesmo tempo em que alimentam, desnorream, e eclodem em parceria com o presente de onde o autor as evoca. Por mais que ele pareça capturá-las, “o mistério individual permanece, atormentando o memorialista” (NABOKOV, obra citada, p. 22). Na sua autobiografia, Nabokov escreve:

“Ao sondar minha infância (que é o mais perto que se pode chegar de sondar nossa eternidade), vejo o despertar da consciência como uma série de lampejos espaçados, com intervalos cada vez menores entre eles até se formarem os primeiros blocos brilhantes de percepção, fornecendo à memória um apoio escorregadio”. (Ibid., p.18)

Há diferença entre memorialista e ficcionista se as linguagens se misturam, se há contaminação de um para o outro? Se o que estava decidido é então abalado, se perda e ganho se repetem, lançamento e obstáculo redistribuem o sujeito na cena e multiplicam o objeto perdido? Ao apontar o dilema memorialista e ficcionista – tradutor entre universos – lugares para inquietar o olhar, poderíamos pensar o tradutor como este leitor que deverá estranhar a própria língua, e colocar-se sob o efeito, no ato da leitura, das vicissitudes do texto. O próprio autor, reescrevendo sua obra, se inscreve em outro instante de sua relação com o texto. É uma postura, uma ética diante da palavra: deixar-se inquietar por aquilo que vê. O momento de ver na dialética da temporização e no cruzamento de lugares – o jogo com a palavra, aquilo de que ela é ausência, a ausência que ela presentifica. O instante será precioso, pois é derradeiro, e de novo presentifica o luto. Morrer de novo no encontro e desencontro com o que se

inscreve na produção do texto, na re-produção da palavra, que não é cópia, mas apropriação, o autor que se apropria de si mesmo.

Para o tradutor entre uma língua e outra – mais uma vez inventando a Rússia e Europa Ocidental, e inventando a América, quais são as escolhas? Que novos vazios deverão ser contemplados para a articulação de velhas imagens? Transpor a reinvenção de São Petersburgo e Berlim, agora para a América. De um público leitor dos jornais de emigrados russos, para o leitor de língua inglesa. A velha imagem, pela simples repetição, já aparece outra, os lugares dos vazios serão redescobertos no efeito de desvelar o que estava encoberto, a poeira assentada depois do primeiro vendaval. No retorno da imagem, a quebra de expectativas: a transgressão do que se apresenta com novos vazios. Vazios como traço da modernidade, a linguagem que é “desamparada, ferida pela ausência de um ponto fixo onde se prenda” (COELHO, obra citada, p.22). Num tempo em que “à ruína da representação corresponde a descoberta de um sujeito fendido, fraturado, atravessado por múltiplas forças [...], esse vazio ativo que nos distribui na cena do mundo.” (Idem, p. 18) Em Nabokov, a errância geográfica e a errância na escritura se confundem. Entre um e outro, o tradutor se espanta. O gelo cintilante em sua terra natal pode derreter-se em neve colhida em alguma cidade na América, reunindo a um só tempo pólos distantes:

“tudo muito bonito e muito solitário. Mas o que estou eu fazendo nessa terra de sonhos estereoscópica? Como vim parar aqui? De alguma forma, os dois trenós desapareceram, deixando um espião sem passaporte de pé na estrada branco azulada, com suas botas de neve e seu capote da Nova Inglaterra. [...] A neve, porém, é real, e, assim que me abaixo para colher um punhado com a mão, sessenta anos se desfazem em cintilante pó de gelo entre meus dedos.” (NABOKOV, obra citada, p. 87)

Contemplando o processo de tradução, Rainer Guldin fala da estrutura da boneca russa, “cada boneca contendo a boneca anterior a qual, por sua vez, contém todas as demais, com a

diferença de que todas elas seriam diferentes”. E assim, “um texto engole e digere outro, o qual por seu turno alimenta um texto que se havia previamente ingerido.” (GULDIN, 2002, p.25) É uma imagem que engole outra imagem, e no transporte no tempo estas confundem aquele que as escreve. Guldin cita o seguinte trecho de uma carta de Flusser:

“O gesto de escrever é um meio bem específico de atribuir sentido (*Sinngebung*); ele questiona a si mesmo, de um modo tal que este questionamento, escrito em uma folha de papel, pode ele mesmo ser questionado. Em outras palavras: esse gesto é uma especulação sobre algo que lhe é externo e sobre si mesmo, permitindo a si mesmo ser objeto da própria especulação. Escrever é como um labirinto de espelhos que se vai construindo enquanto se perde a si mesmo dentro dele” (Idem, p. 42).

Se “o filósofo não recusa nem o abismo nem o simulacro” e “ao contrário, ele os abraça” (BERNARDO, 2002, p. 210), qual a posição do que se faz estrangeiro na própria língua, qual a postura daquele que olha tão intensamente “que de repente espanta-se olhando o próprio olhar” ? (Idem, p. 207) Podemos lembrar aqui o que escreve Donaldo Schüller no artigo “A Alquimia da Tradução”: “traduzir deriva de *traducere* que significa levar de um lugar a outro. Conduzimos palavras, imagens, conceitos, textos... Saímos do nosso lugar em direção a outro lugar, traduzimos. Textos imprecisos, lacunosos, reverberam contextos.” (SCHÜLER, 2002, p. 43) Levar de um lugar a outro, uma palavra, uma imagem, uma lembrança, é também perder-se:

“Em algum lugar, no apartamento de um capítulo, no quarto alugado de um parágrafo, também coloquei o espelho inclinado, o lampião e os pingentes de cristal do lustre. Poucas coisas me restam, muitas foram dissipadas.” (NABOKOV, obra citada, p. 89)

Aí está, esta voz das coisas, das lembranças que o autor tenta traduzir, transportar, voz, como diz Rilke, *quase minha, por tanto silêncio atraída...* Nas brincadeiras de um túnel a outro, de mancha de sol em mancha de sol, no rendilhado de sombras e luzes, Nabokov,

menino de suas memórias, é o próprio peregrino, de uma mancha a outra, a atravessar paredes. O narrador, o memorialista, o tradutor, quem ou o que se repete na página, atravessando a mancha de um sol a outro? Quem esteve ali ou jamais esteve ali? Na narrativa, cada encontro é separação, um traço de futuro e um traço de passado rabiscam rastros de ausências. Neste caminho,

“a verdade é um limite que nos esforçamos para atingir mas que talvez não possamos alcançar. A palavra sagrada, no centro da página do Talmude, demanda sempre novos esforços de interpretação, e, ao mesmo tempo, recusa revelar sua essência plena” (GULDIN, obra citada, p. 24).

Os impasses entre o ficcionista e o tradutor – este considerado como tradutor para outra língua ou para outro meio - dizem da diferença que se estabelece sempre outra, na relação com um outro, mesmo e diferente. Diferença como movimento sempre para além de suas fronteiras, sempre descentrada, a cada momento outra. Na briga entre ficcionista e memorialista, ouvimos a tentativa do autor de redimir a memória. Vemos a imagem da governanta, desbotada e cada vez mais longe, porque lançada no conto. O ficcionista despede-se de suas memórias, o memorialista tenta fisgá-las e delinear seus contornos, marcar bem sua presença, para trazer a intimidade que sua ausência provoca. Aquilo que não pode mais tocar, aqueles que não pode mais rever, e que se tornam tão familiares nesta distância imposta pelo tempo (que ele até gostaria de dar a mão para aquela figura de seu passado, antes por ele tão incompreendida, e vê-la desta vez descer com ele, pelas suas mãos acompanhada..) Porém, ao mesmo tempo, percebemos a presença de uma voz que fala de um lugar desconhecido, lugar que ao autor não é dado saber. Quem é aquela figura irremediavelmente perdida no corpo do cisne, no enigma revelador de uma perda, de algo que não se pode apreender? O escritor, leitor de si mesmo, ouvinte que pede e comanda: *fala, memória!* Ouvinte que se espanta

diante do inesperado choque de imagens que se percebe a cada passo estratégico. Estratégias, no plural, conduzidas pelo texto, de confronto em confronto, de silêncio em silêncio. O que ali resta de pé, depois do movimento que faz das imagens peregrinas? Nada parece estar em pé, apenas é colocado a cada momento em posições que se alternam.

Aqui não há de se decidir até onde vai a imagem evocada pelo ficcionista, ou até onde segue a mesma imagem evocada por aquele que escreve suas memórias. Há de se chamar atenção às estratégias do autor de convocar o passado ou de implicar-se no texto: estratégias desconstrutoras de uma identidade rígida e promotoras de novas possibilidades de identidades. A separação e perda de cada coisa que o ficcionista recruta para o texto, a separação e perda de cada coisa que o memorialista parecia recuperar para o texto. A colisão na própria repetição das imagens, pondo a perder tudo que parecia garantido e confiável. A ponto de que o cisne, aberração do corpo grande e mole da governanta francesa, possa tornar-se a mais bela experiência estética, mais do que os braços pálidos e ondulantes de uma bela bailarina russa. O autor constantemente separa-se daquilo de que é autor, e perde sua autoridade, à mercê da colisão de imagens, que dele faz uso em suas indisposições.

Nabokov escreve: “I don’t think in any language. I think in images” (GRAYSON, 2001, p.11). Em sua autobiografia, a experiência estética é a base de seu relato. É a fala deste sujeito que não pára de desaparecer, em lampejos da memória, de mancha de sol em mancha de sol. A mancha, de letra em letra: a letra colorida, o alfabeto arlequinal... O pensar em imagens que o acompanha e acompanha enquanto tradutor de si mesmo. Nos desenhos que ele esboça em sua autobiografia, nos é dado conhecer a sua audição colorida, as cores com que ele experimenta as letras do alfabeto inglês ou russo ou francês. As imagens, a presença da “mancha colorida, a estocada da persistência de uma imagem, com a qual a luz que acabamos de apagar fere a noite pálpebra” (NABOKOV, obra citada, p. 29-30).

Sobre sua mãe, Nabokov conta,

“fez de tudo para provocar a sensibilidade geral aos estímulos visuais que eu demonstrava. [...] ela tirava uma massa de jóias para meu deleite à hora de dormir. Eu era muito pequeno, e aquelas tiaras, gargantilhas e anéis reluzentes me pareciam em nada inferiores em mistério e encantamento à iluminação da cidade durante as festividades imperiais, quando, na imobilidade acolchoada de uma noite glacial, monogramas gigantes, coroas e outros desenhos armoriais formados por lâmpadas elétricas coloridas – safiras, esmeraldas, rubis – cintilavam com um tipo de sujeição encantada acima de cornijas atapetadas de neve nas fachadas das ruas residenciais” (Idem, p.32).

E seu tio estendia-lhe a mão e anunciava: “*Pour mon neveu, la chose la plus belle au monde – une feuille verte*” (Idem, p. 61). O que Nabokov escreve em seus lampejos de memória, de suas viagens pela Europa em sua infância, da Rússia antes da revolução, são mais desenhos de sua vida do que fatos, e informam mais sobre a produção do artista do que outro tipo de escolha poderia fazer. Em uma viagem de trem pela Europa, ainda menino, no vagão-dormitório, ele descreve “luzes fabulosas que me acenavam de uma encosta distante e depois se escondiam numa bolsa de veludo preto: diamantes, que mais tarde entreguei a minhas personagens para aliviar o peso de minha riqueza” (Idem, p.22). Todo objeto que passou pelo crivo de seu olhar infantil parece ser digno de nota, e a partir deles desenhos de sua vida são traçados. Na autobiografia, ele descreve um amigo de seu pai na brincadeira com fósforos:

“ ‘Isto é o mar quando o tempo está calmo’. Depois soergueu a junção de cada par de fósforos de modo a transformar a reta num ziguezague – e produziu um ‘mar agitado’. Misturou de novo os fósforos e se preparava para me apresentar, esperava eu, coisa mais interessante, quando fomos interrompidos. Seu ajudante-de-ordens entrou e lhe disse alguma coisa. Com um gemido russo e aturdido, Kuropatkin levantou-se pesadamente, fazendo os fósforos pularem no divã quando aliviado do peso de seu corpo” (Idem, p. 24).

Mais tarde, Nabokov voltaria ao tema dos fósforos, e a evolução deste tema é, por exemplo, o que o preocupa em meio à descrição de fuga da Rússia revolucionária. E ele

constata: “acompanhar esses desenhos temáticos ao longo da vida das pessoas deveria ser, penso eu, a verdadeira finalidade das autobiografias” (Idem, p. 25).

Na leitura de sua própria vida, o memorialista se confunde com o ficcionista e abre-se – ou perde-se - novamente para uma dinâmica de deslocamento. Dá-se a recriação do sujeito nos espaços de negociação, desloca-se a fronteira do que parece ou não pertencer ao sujeito, lembranças e silêncios que (in)formam identidades. Identidade no plural como reinvenção do sujeito no cruzamento entre diferentes esferas no tempo e no espaço. Se a “palavra mata a coisa que nela se diz”, e “o objeto morre para sobreviver o seu nome”, lembremos a cada vez que a “palavra poética é o trabalho da ausência, assinalando-se a cada passo na vertigem do seu vazio, mas marcando ao mesmo tempo um contorno, sublinhando aquilo de que é ausência” (COELHO, obra citada, p. 23-24).

Novos olhares levam a novas perguntas. No cruzamento de tempos diversos, enredamento de territórios. Territórios novos nas mãos do escritor, que deles se apropria, antes de novamente perdê-los. Escritura como “busca dum objeto perdido, que em cada objeto é sempre o objeto-outro, e que, na linha escarpada destes desvios, vai produzindo a errância e o jogo”. O “discurso que parte em demanda de si mesmo e se entontece com o vazio que o promove” (Idem, p. 24). Na cena da escritura, Nabokov reinventa as imagens de seu passado e inventa a América, coloca o que é seu naquilo que é do outro. A tradução está presente como movimento de um processo que funda novas identidades – movimento de apropriação e desistências. O tradutor como o agente da legitimidade do instante ou da escolha – tradutor como empreendedor, construtor. Agente do momento presente – pensar o pensamento – desprender-se, fazer escolhas no momento exato, e morrer a cada escolha.

A arte ousando falar aquilo que não se pode articular, a constatação de que

“não há, nunca houve, casa, lugar, pátria, mãe ou origem; que tudo foi desde sempre exílio, dispersão, despesa, fadiga, inutilidade; que o único modo de ela, arte, se reencontrar está num movimento de errância [...] nas imediações da morte” (Idem, p. 13).

Eis o pretérito perfeito que anuncia Nabokov no capítulo de abertura de sua autobiografia: “o berço balança pairando sobre um abismo, e o senso comum nos diz que nossa existência não passa de uma breve fenda de luz entre duas eternidades de trevas” (NABOKOV, obra citada, p. 17). E assinala: “vezes sem conta, minha mente fez esforços colossais para capturar o mais tênue brilho pessoal nas trevas impessoais situadas dos dois lados da minha vida” (Idem, p. 18). Ficcionalizar a vida finita e contada na batida do coração é cruzar fronteiras entre os dois abismos sem corpo e sem tempo. Interrompidos por dois abismos, pelo nascimento e morte, dois limites de uma estória da qual se sai sem saber o final.

Que o *entre* abismos contamine os dois lados de escuridão, furando o impermeável de trevas, parece ser a volúpia da arte. Que manchas de sol, lampejos de luz contaminem, a partir da ficção, o círculo que se fecha sobre si e atinjam o memorialista, tradutor em trânsito. A tradução como possibilidade de transportar, de mover escolhas e lugares, abre-se como ato que se realiza num *entre* lugar. Espaço para inquietar o olhar, na reescritura de si e dos objetos da memória. Para cada objeto, a cada instante, a escolha das lentes: olhar pelo filtro “arlequinal dos vidros coloridos” ou através do “painel de insípido vidro normal” (Idem, p. 93), o filtro que torna o jardim estranhamente calmo e distante, ou o painel que o faz familiarmente velho e perdido...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERNARDO, Gustavo. “Uma Fraternidade Tensa”. In: --- (org.). *As Margens da Tradução*. Rio de Janeiro: Caetés, 2002. p.197-210.
COELHO, Eduardo Prado. *A Palavra sobre a Palavra*. Códigos. Porto: Portucalense, 1972.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- FREUD, Sigmund. "O 'Estranho' ". In: ---. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. v. 17. Trad. de Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Edit. Imago, 1988 b. p.233-273.
- GRAYSON, Jane. *Vladimir Nabokov*. Penguin Illustrated lives. London: Penguin, 2001.
- GULDIN, Rainer. "Traduzir-se e Retraduzir-se". In: BERNARDO, Gustavo. *As Margens da Tradução*. Trad. de Gustavo Bernardo e Gisele de Carvalho. Rio de Janeiro: Caetés, 2002. p.18-42.
- NABOKOV, Vladimir. *A Pessoa em Questão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. *Collected Stories*. Trad.de Vladimir Nabokov e Dimitri Nabokov. London: Penguin, 2001.
- _____. *Detalhes de um Pôr-do-sol*. Trad. de Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *Perfeição e outros contos*. Trad. de Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Speak, Memory: an Autobiography*. London: Penguin, 1987.
- RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e Diferença*. São Paulo: Edit. UNESP, 1999.
- SCHÜLER, Donald. "A Alquimia da Tradução". In: BERNARDO, Gustavo (org.). *As Margens da Tradução*. Rio de Janeiro: Caetés, 2002. p.43-53.