



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**Traduzir o contemporâneo:  
Vladimir Sorókin e a tradução  
como crítica**

---

**Translating the contemporary:  
Vladimir Sorokin and translation  
as criticism**

Autor: Arlete Cavaliere

Edição: RUS Vol. 11. Nº 17

Data: Dezembro de 2020

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2020.175182>



# Traduzir o contemporâneo: Vladimir Sorókin e a tradução como crítica

Arlete Cavaliere\*

**Resumo:** Este ensaio apresenta e discute algumas proposições teóricas a respeito da arte da tradução literária, tendo como enfoque a tradução da contemporaneidade russa e do romance *O dia de um oprítchnik* (*Den' oprítchnika*) de Vladimir Sorókin.

**Abstract:** This essay presents and discusses some theoretical propositions about the art of literary translation, focusing on translating Russian contemporaneity and on Vladimir Sorókin's novel *Day of the Oprítchnik* (*Den'oprítchnika*).

**Palavras-chave:** Tradução; Criação; Crítica literária; Contemporaneidade russa  
**Keywords:** Translation; Creation; Literary Criticism; Russian Contemporaneity



\* Professora titular da área de Língua e Literatura Russa da USP. Autora de vários livros, entre eles *Antologia do Humor Russo* (org. Editora 34, 2018); *O inspetor geral de Gógol-Meyerhold: um espetáculo síntese* (Perspectiva, 1996); *Teatro russo: percurso para um estudo da paródia e do grotesco* (Humanitas, 2009). <https://orcid.org/0000-0001-67361175>; [cavalier@usp.br](mailto:cavalier@usp.br)

**D**iante do intrincado contexto cultural contemporâneo e da complexidade de um fenômeno que, de modo alargado, pode ser identificado hoje como a “crise da pós-literatura”, faz-se necessária, para amparar uma discussão sobre problemas da teoria e da prática da tradução literária contemporânea, uma análise atenta das características e singularidades que interagem no diálogo – via-tradução – entre as diferentes culturas de nosso tempo.

A questão do contemporâneo vem sendo examinada de formas variadas, segundo pontos de vista muitas vezes conflitantes e por meio de linguagens e modos de expressão diversificados: historiadores, teóricos, pensadores, poetas e artistas estão às voltas com a difícil tarefa de capturar as intrincadas tramas culturais que conformam a nossa contemporaneidade. Daí decorre a imensa e crescente variedade de interpretações e formas de abordagem da crise atual. Refletir sobre um tempo-espço em pleno processo e em franca expansão, no qual se opera a interação entre fenômenos artísticos e mecanismos da cultura e da história, como bem nos ensina Iúri Lotman,<sup>1</sup> ao estabelecer correlações entre a semiótica da arte e a semiótica da cultura, torna-se labor de extrema importância e urgência para apreender o mundo e a cultura em que hoje vivemos.

Aliás, o mesmo Iúri Lotman, falecido em 1993 e um dos mais notáveis semioticistas russos do século XX, pontua também que se a obra de arte pode ser considerada como um texto

---

<sup>1</sup> Em vários de seus ensaios teóricos, Iuri Lótman trata das relações entre os fenômenos artísticos e os mecanismos da cultura, estabelecendo correlações entre a semiótica da arte e a semiótica da cultura e abrindo a possibilidade de ver, por um lado, na obra de arte criada pelo homem um dispositivo pensante e, por outro, como um fato de cultura, definida como um mecanismo natural historicamente formado de inteligência coletiva, possuidora de uma memória coletiva e capaz de realizar operações intelectuais. Cf. a propósito, especialmente, “Sobre o mecanismo semiótico da cultura” e também, “Sobre a semiótica da arte”. In: LÓTMAN, I.; USPIÊNSKI, B.; IVÁNOV, V. *Ensaio de semiótica soviética*. Lisboa: Ed. Livros Horizonte, 1981. Cf. também, LÓTMAN, I.; USPIÊNSKI, B. *Tipologia della cultura*. Milão: Ed. Bompiani, 1975.

composto de símbolos (e daí sua densa polissemia), a cultura constitui ela também um sistema de signos que integra a linguagem de vários fenômenos humanos. A definição de cultura como memória da coletividade pressupõe, segundo ele, a construção de um sistema de regras para a tradução da experiência imediata em texto. A cultura constitui, portanto, um sistema de memória coletiva e de consciência coletiva e, ao mesmo tempo e inevitavelmente, certa estrutura de valores únicos para uma dada cultura.

É nessa perspectiva que a tarefa do tradutor deve, certamente, ser inserida no campo da literatura comparada e dos estudos comparativistas, terreno fértil para os assim chamados Estudos Culturais ou Estudos de Cultura – os *Cultural Studies* –, campo interdisciplinar de estudo das relações entre produção cultural e processos sociais e políticos. Pensar, portanto, a prática tradutória e seu vínculo com a produção literária e cultural da Rússia nas últimas décadas enseja a possibilidade de desenhar algumas aproximações e cogitações instigantes.

Para dar início ao movimento desta reflexão, parece sedutor fazer uso de uma declaração de Mikhail Chíchkin, escritor russo contemporâneo nascido em Moscou, em 1961, residente na Suíça e que recebeu o *Booker Prize* russo no ano 2000. A propósito de uma das últimas eleições russas, que levaram novamente Pútín a ser presidente, Chíchkin declarou em um artigo ao jornal *Le Monde*, em 2012:

*O autor do romance mais russo de todos os romances russos, Almas mortas, compara minha pátria a uma “ardente troica, que deixa para trás o resto do mundo”:*

*“E não é assim que tu mesma voas, Rússia, qual uma troica impetuosa que ninguém consegue alcançar?(...) Rússia, para onde voas? Responde! Ela não responde. Vibram os sininhos no seu tilintar mavioso, zune e transforma-se em vento o ar dilacerado em farrapos; passa voando ao largo de tudo o que existe sobre a terra, e, de olhar enviesado, afastam-se e abrem-lhe caminho os outros povos e os outros países.”*

*Esta passagem de Gógol, que todo estudante russo da escola primária conhece, deu esperanças a muitas gerações de leitores: não seria em direção a um futuro radiante que nos levaria essa troica?*

*Desde então, se passou mais de um século e meio. O país acumulou uma experiência histórica, o povo uma experiência genética. As tentativas de emancipação da sociedade resultaram em uma ditadura mais cruel ainda. É provável que Gógol, se ainda estivesse vivo hoje, compararia a Rússia a uma linha de metrô percorrendo o túnel em dois sentidos: o da ordem ditatorial à anarquia democrática e vice-versa, sem desviar do itinerário que lhe foi imposto. Um metrô que não vai a lugar nenhum (...) Minha geração teve a chance de percorrer o túnel nos dois sentidos: a perestroika e a fraqueza do poder, no início dos anos 1990, levaram o país ao caos, depois disso a linha do metrô se lançou de novo na direção oposta, diretamente ao novo império putiniano.<sup>2</sup>*

É nesta “cena” russa contemporânea que se desenvolve a emergência dos assim chamados “movimentos artísticos não conformistas”. O avanço de um novo paradigma cultural na Rússia é responsável pela irrupção de um universo artístico-literário, que acentua, agora mais do que nunca, a perda da lógica da causa e efeito, imposto pelo mundo soviético que o antecederá.

A transformação profunda na representação do mundo pelos artistas russos contemporâneos leva, sobretudo, a um esvaziamento da ideologia oficial, destituindo-a de seus significados e de seus dogmas, fazendo uso ao mesmo tempo de seus clichês para desmontar as verdades e os cânones por ela consagrados e solidificados durante anos na consciência russa.

Como transpor esse complexo universo linguístico, estilístico e cultural russo para um outro contexto linguístico e cultural? Em outras palavras, como considerar a questão da tradução de autores russos contemporâneos na perspectiva do amplo e complexo contexto dialógico da cultura contemporânea? Com efeito, o aspecto inovador no plano da linguagem, estilo e gêneros narrativos, a construção de enredos e de personagens inusitados, o trágico e o cômico que se mesclam a elementos de terror e humor, a análise satírica da sociedade, conferem à literatura russa contemporânea uma vibração particular, rica de nuances e uma multiplicidade de planos, que desafia o tradutor contemporâneo.

---

<sup>2</sup> Cf. [https://www.lemonde.fr/international/article/2012/03/03/triste-empire-putinien\\_1651502\\_3210.html](https://www.lemonde.fr/international/article/2012/03/03/triste-empire-putinien_1651502_3210.html)

A tarefa, talvez árdua, mas ao mesmo tempo estimulante como possibilidade aberta de recriação, de transpor para uma outra língua, e para um outro contexto sócio-cultural, textos da literatura contemporânea russa esbarra, inevitavelmente, com questões essenciais relativas à teoria e prática da tradução criativa.

Roman Jakobson, no artigo “Aspectos linguísticos da tradução”<sup>3</sup> chega a formular: “a prática e a teoria da tradução apresentam problemas complexos, e de quando em quando, fazem-se tentativas de cortar o nó górdio, proclamando o dogma da impossibilidade da tradução”. Jakobson desenvolve a ideia de que toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente. Onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por empréstimos, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, por circunlóquios. O fato é que seja qual for a forma de interpretação de um signo verbal, a comunicação pode ser sempre resgatada, recuperada.

Jakobson distingue três maneiras de interpretar um signo verbal: ele pode ser traduzido em outros signos da mesma língua (tradução intralingual); em outra língua (tradução interlingual) e em outro sistema de símbolos não-verbais (tradução intersemiótica).

No caso da tradução interlingual, que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua, não há comumente equivalência completa entre as unidades de código, ao passo que as mensagens podem servir como interpretações adequadas das unidades de código ou mensagens estrangeiras.

A ausência de certos processos gramaticais na língua (ou mesmo na linguagem) para a qual se traduz nunca impossibilita uma tradução literal da totalidade da informação conceitual contida no original. Se alguma categoria gramatical não existe numa língua dada, seu sentido pode ser traduzido nessa língua com a ajuda de meios lexicais.

---

3 JAKOBSON, Roman. “Aspectos linguísticos da tradução”, in *Linguística e comunicação*. Cultrix, São Paulo, 1970.

Portanto, em sua função cognitiva, informa Jakobson, a linguagem depende muito pouco do sistema gramatical, porque a definição de nossa experiência está numa relação complementar com as operações metalinguísticas – o nível cognitivo da linguagem não só admite, mas exige a interpretação por meio de outros códigos, a recodificação, isto é, a tradução. Assim, a hipótese da impossibilidade de se traduzir dados cognitivos parece inviável e até contraditória.

Mas como proceder quando as categorias gramaticais têm um teor semântico elevado? Como traduzir quando nos encontramos diante de um universo que Jakobson chamou de “mitologia verbal”: nos sonhos, na magia, na poesia?

O problema se torna mais complexo se considerarmos que a dificuldade do tradutor em preservar certos simbolismos de determinados sistemas gramaticais se choca muitas vezes com a falta de pertinência dessa dificuldade do ponto de vista cognitivo.

Assim, certas divergências de categorias gramaticais podem anular toda uma identificação simbólica numa certa comunidade linguística. Mas se uma língua nem sempre pode ser reproduzida de maneira idêntica quando traduzida por outra língua, o procedimento será muito mais complexo diante de um texto literário, em que as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto.

Na poesia as categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes, enfim, todos os constituintes do código verbal são confrontados, justapostos, colocados em relação de contiguidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem, assim, uma significação própria. A própria semelhança fonológica é sentida como um parentesco semântico e reina na arte poética.

Haroldo de Campos tentou equacionar a complexidade dessas questões, não apenas em sua práxis poética, mas também como teórico.<sup>4</sup> Valeu-se, em dado momento, da teoria de base semiótica e teórico-informativa do filósofo e crítico Max Ben-

---

4 Cf. especialmente CAMPOS, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica”, in *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1967.

se: sua distinção entre “informação documentária”, “informação semântica” e “informação estética” parece bastante elucidativa.

A “informação documentária” reproduz algo observável, é uma sentença empírica, uma sentença registro. A “informação semântica” já transcende a “documentária”, pois vai além do horizonte do observado, acrescentando algo que em si mesmo não é observável, um elemento novo, como por exemplo, o conceito de falso e verdadeiro. É todo o universo de significações que está por trás da informação.

Já a “informação estética” transcende a semântica, no que concerne à imprevisibilidade, à surpresa, à improbabilidade da ordenação de signos.

É uma dada “fragilidade” da informação estética, responsável talvez pelo fascínio da obra de arte, que impede as diversas codificações ou as várias maneiras de transmitir que as informações documentária e semântica permitem. Isto porque a informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista, pois qualquer alteração na sequência de signos, por menor que seja, pode perturbar sua realização estética. Daí a conclusão de que em cada língua há uma outra informação estética para informações semanticamente iguais.

O problema da tradução de textos da literatura contemporânea russa engendra, assim, como qualquer texto literário de qualquer época, um aspecto fundamental: a arte de traduzir. Se a tradução de textos artísticos é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido, uma desmontagem e uma remontagem da máquina da criação, “aquela fragilíssima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha”, como bem coloca Haroldo de Campos, então a tradução também é uma forma de crítica.

Sabemos que uma tradução que busca fielmente cada palavra não pode jamais restituir plenamente o sentido mais profundo do texto original, pois devemos levar em consideração que as palavras têm também certa tonalidade afetiva, que não

pode ser desprezada. Traduzir é, pois, mais do que comunicar: a tradução é uma forma própria, e a tarefa do tradutor é também uma tarefa própria, diferente da do escritor.

É nessa perspectiva que traduzir autores contemporâneos russos para outras línguas (em nosso caso particular, para a língua portuguesa do Brasil) possibilita o confronto de um mesmo tempo (a contemporaneidade) em um espaço semiótico outro. Dessa forma, trata-se tanto de uma operação interlingual, como também e, sobretudo, de um diálogo intercultural, que não deve prescindir do conhecimento profundo das consciências e memórias coletivas envolvidas, transformadas em texto, por meio dessa interação semiótica que a tradução literária é capaz de promover.

A literatura russa das últimas décadas se vê às voltas com a tarefa complexa de interagir (e reagir) com um presente de difícil captura. Como captar (e como traduzir) uma realidade social e cultural tão híbrida, tão contraditória, tão múltipla? Nos últimos tempos tornou-se comum afirmar que as novas tecnologias veiculadas pela web com seus sites, blogs, Facebook, Twitter, etc, produzem múltiplas e variadas propostas de escrita.

A geração literária das duas primeiras décadas do século XXI, apesar da imensa diversidade de estratégias artísticas e culturais, corresponde a um movimento cultural de grande magnitude e complexidade, conformado por sucessivos desvios de rumos, embates, debates e nuances diferenciados no plano estético, filosófico e ideológico.

De toda forma, alguns elementos constitutivos parecem conformar uma espécie de plataforma comum para a grande leva de escritores russos contemporâneos das últimas décadas.

A atmosfera comum a toda essa prosa recente define-se quase exclusivamente como urbana e raramente se afasta do bizarro e do grotesco, na medida em que o mundo projetado se transforma num amontoado de bizarrices. Daí provém, certamente, a dimensão híbrida e multifacetada que caracteriza essa literatura.

A intensificação do hibridismo literário, que gera a cada dia formas novas (a prosa curtíssima, os microcontos, a escrita instantânea inspirada do blog ou de outras formas análogas aos meios digitais e audiovisuais, como o flash fotográfico, por exemplo) desestabiliza os gêneros literários e artísticos consagrados e parece motivada também pela interação entre a literatura e outros meios visuais, como fotografia, cinema, publicidade, vídeo, sem contar o diálogo, sempre vigente desde o período do alto pós-modernismo nos anos de 1980, entre a alta e a baixa cultura, resultante da imersão da literatura e da arte na cultura popular e na cultura de massa. Este fato leva à imprecisão dos gêneros de ficção e não ficção como, por exemplo, a biografia ou a autobiografia, a história, o ensaio e o documental.

O tradutor deste tipo de escritura literária se defronta quase sempre com uma complexa heterogeneidade discursiva. A falta de um programa estético unificador constitui outro traço que orienta a multiplicidade de estratégias artísticas voltadas quase sempre a uma temática que envolve a apreensão do presente, da sociedade e da cultura contemporâneas, não raras vezes por meio de uma releitura ou recuperação de determinados momentos históricos do passado, mas invariavelmente em tom de crítica aguda ao tempo presente e/ou de derrisão paródica.

A prosa de Vladímir Sorókin (1955-)<sup>5</sup>, um dos *enfants terribles* da literatura do pós-modernismo russo, constitui, ao que parece, um modelo exemplar desse procedimento. Um breve olhar, a título de ilustração, para o romance *Den' opritchnika* (*O dia de um opritchnik*), publicado em 2006,<sup>6</sup> pode nos enca-

---

5 Vladímir Gueórguievitch Sorókin nasceu em 1955, na cidade de Bykovo, nos arredores de Moscou. Graduou-se, em 1977, como engenheiro pelo Instituto Gúbkin de Óleo e Gás. Nos anos 1980 inicia sua carreira como escritor e se envolve com o universo moscovita *underground*, com a nova e insurgente geração de escritores russos e também com artistas do campo das artes plásticas e da performance. Escreve contos, romances e peças teatrais, sempre com viés crítico e satírico em relação ao governo do Kremlin, o que lhe tem custado, ao longo de sua carreira, censura a muitas de suas obras, ameaças e difamações públicas. Em língua portuguesa, foram publicados o texto dramático *Dostoiévski-trip* (Editora 34, 2014) e o conto *Um mês em Dachau* (in *Nova Antologia do Conto Russo*, Editora 34, 2011).

6 *O dia de um opritchnik* está traduzido para o português por Arlete Cavaliere e se encontra no prelo, com publicação prevista para 2021 pela Editora 34 de São Paulo.

minhar a algumas ponderações sobre a tarefa tradutória do contemporâneo.

Uma primeira leitura do romance parece conduzir o leitor de imediato a um esgar tragicômico sobre a sociedade russa contemporânea. Mesmo que em meio aos filamentos do tecido narrativo, ressoem entrelaçados ecos do passado medieval e do reinado do czar Ivan Grozny (o Terrível), o protagonista desta novela, o *oprítchnik* Andrei Komiaga, se move em um cronotopo bem delimitado: os sucessos ocorrem no decorrer de uma jornada de 24 horas em um tempo futuro, mais precisamente no ano de 2028, em uma Rússia descrita como surpreendente e inusitada: depois de uma época de “tumultos”, o país retorna à época de Ivan, o Terrível, restabelece a monarquia ortodoxa juntamente com a *oprítchnina*,<sup>7</sup> instaura a tríade “autocracia, ortodoxia, nacionalidade” e se separa da Europa ocidental com a edificação de uma Grande Muralha Russa para estabelecer relações econômicas e políticas estreitas com a China. Nessa Rússia apocalíptica do futuro, a desagregação social, marcada por assassinatos políticos, torturas de toda ordem e outros desmandos do Estado totalitário, e instaurada como forma de fortalecimento do poder, impõe uma governança despótica, descrita pelo narrador-*oprítchnik*, não sem fina ironia, como necessária e construtiva para o “bem” da Pátria.

A alusão ao reinado do Ivan, o Terrível, não será sem sentido na ótica de Sorókin: em todo o fluxo da história russa refulge a figura totêmica do monarca do século XVI, pois nela se pode flagrar a gênese de um estado autocrático e totalitário, cujo caráter despótico se inscreveria tanto na monarquia absolutista russa, como no autoritarismo soviético, com acentuadas ressonâncias no cerne do Estado e do sistema de poder vigentes na Rússia contemporânea.

---

<sup>7</sup> Ivan IV (Ivan, o Terrível), primeiro czar da Rússia, criou com os seus *oprítchniks* uma nova classe, ao mesmo tempo guarda pessoal e polícia secreta. Trata-se de um corpo de milicianos que constituíram a *oprítchnina* (a palavra deriva do russo antigo *oprítch'* e significa “à parte”, “em separado”), responsável por tarefas sórdidas e inescrupulosas. De fato, a *oprítchnina* consistia de um território independente dentro das fronteiras da Rússia, isto é, uma parte das terras russas, que passa a ser controlada por Ivan, o Terrível, principalmente ao norte, na República da Novgorod, entre 1565 e 1572.

É sobre esse fundo histórico, flagrado no contemporâneo, e subliminar ao tecido narrativo (ao qual, aliás, a declaração de Chíchkin acima citada faz referência), que se constroem os deslocamentos espaço-temporais e as inúmeras combinações paródicas e grotescas, a desenhar a imagem da nova Rússia, segundo uma perspectiva dialética plasmada em utopia-antiutopia e distopia.

A essa espécie de construção distópica da narrativa e da figura do herói correspondem os incessantes deslocamentos discursivos de seu narrar e o caráter mutante ou, se quisermos, distônico da discursividade narrativa. Para tanto, a ampla utilização de uma forma particular de linguagem cotidiana, matizada de imagens e formas morfológicas folclóricas, aforismos e expressões verbais arcaicas, muito distantes do universo futurista, a que a ação do romance faz referência, se associa, também, a superposição simultânea de um fluxo linguístico e vocabular do falar da língua russa contemporânea pós-soviética, marcada, porém, por associações e referências, em tom de paródia, ao ambiente linguístico soviético. Como se a linguagem narrativa se situasse, ela também, assim como eventos e personagens, na fronteira entre mundos e tempos históricos excludentes, embora convergentes. A essa multiplicidade linguística do narrar se conjuga a contraposição e/ou intersecção de diferentes ideologias, que permeiam subreptícias o tecido discursivo do texto, lançando-o simultaneamente ao campo da utopia e da distopia.

O narrador em primeira pessoa, o *oprítchnik* Andrei Komia-ga, constrói o seu narrar, em vários capítulos, na forma do monólogo interior e por meio de procedimentos discursivos moldados na estilização dos contos folclóricos russos ou “contos maravilhosos” e/ou “contos de magia”, na acepção de Vladímir Propp.<sup>8</sup> Ao aliar formas do falar, imagens e estilos do *skaz* antigo a clichês, expressões idiomáticas, frases e imagens soviéticas consagradas, o protagonista, imerso em um tempo futuro,

---

8 Cf. V. Propp. *Morfologia do Conto Maravilhoso*, Forense-Universitária, Rio de Janeiro, 1984. Cf. também, E. M. Meletínski et al. *A estrutura do conto de magia – ensaios sobre mito e conto de magia* (organização Aurora Fornoni Bernardini e S. I. Nekliúdiv), Editora UFSC, Florianópolis, 2015.

aciona, a um só tempo, o inconsciente cultural coletivo russo-soviético e o caráter inextricável (social e cultural) entre o arcaico e o contemporâneo, a ensejar, dessa forma, polaridades complementares de uma nova Rússia, cujo discurso ideológico oficial, totalitário e despótico, é projetado pelo texto.

Não por acaso, nessa nova linguagem do futuro, destaca-se também a ocorrência de expressões e imagens atreladas ao universo euroasiático e, em particular, ao da China. Sorókin não hesita em apresentar a Rússia do futuro, submetida fortemente à influência chinesa.

De todo modo, na flagrante ironia que se desvela no monólogo interior do narrador se ressentido, em vários momentos do texto, o inopinado jogo lúdico da linguagem, resultante de procedimentos linguísticos inusitados. Eis aqui o foco a ser alcançado pelo tradutor de Sorókin para a captação da literariedade do texto, na qual, como se observa em *O dia de um opritchnik*, a justaposição na estrutura narrativa de elementos discursivos e estilos contrastivos, como expressões e frases da língua chinesa, apropriações de slogans do discurso ideológico soviético, formas e estilos da linguagem do *skaz* medieval, expressões do eslavo eclesiástico ou gírias do falar tecnológico contemporâneo pós-soviético, deflagra a potência de uma escritura, que mira a metalinguagem e a produção do efeito carnavalesco e grotesco. Cria-se, por essa via, uma nova forma de expressão linguística de matiz neototalitária aderente a esse novo Estado russo do futuro forjado por ingredientes, que se poderia chamar de neomedievalistas, sem descartar, por isso mesmo, referências à velha discursividade de tempos predecessores e a continuidade de sua essência semântica totalitária. Daí resultar a figuração de uma “velha nova Rússia” como um país “do futuro no passado”, como bem assinala Marina Aptekman.<sup>9</sup>

Alguns poucos exemplos são suficientes para ilustrar essa polifonia linguística presente no tecido narrativo e de difícil tradução: a palavra *mobilo*, por exemplo, constitui um dos

---

9 Cf. Aptekman, M. “The Old New Russian: The Dual Nature of Style and Language in *Day of the Oprichnik* and *Sugar Kremlin*”, in *Vladimir Sorokin’s Languages*, Bergen, University of Bergen, 2013, pp. 283-297.

neologismos do texto, a gerar um estranhamento vocabular logo na abertura do romance, quando Komiaga é despertado de um sonho noturno por seu suposto telefone celular, cujo toque, aliás, reproduz, não sem razão, como se verá depois, ruídos de chicotadas violentas.

A palavra usual na língua russa contemporânea *mobílny* ou *mobílnik* (referente, em português, a *móvil* ou, mais precisamente, telefone *móvel* ou celular) vibra, assim, retorcida no texto e a substituição vocabular revirada evidencia, desde logo, o terreno linguístico singular sobre o qual vai se construir o efeito desautomatizante da linguagem sorokiana, traço marcante do universo distópico projetado pela narrativa.

Nesse sentido, ao lado da linguagem “oficial”, que se pretende límpida e “purista”, matizada de elementos do *skaz* folclórico tradicional e de formas discursivas da *bylina* medieval (narrativas épicas e heroicas em forma poética), e avessa, portanto, a modernismos e/ou estrangeirismos (como faz questão de pontuar o narrador), vem se interpor vocábulos como *jacuzzi* (grafada em caracteres cirílicos), *minister* (*ministro*), *marquiza* (*marqueza*), sem contar a coloração inusitada de expressões chinesas, embora estas últimas estejam “franqueadas” ao narrar, posto que integradas de modo orgânico ao contexto sociolinguístico daquela Rússia eurásiana do futuro.

A essa multiplicidade vocabular e estilística se agregam os inúmeros vulgarismos e obscenidades, ainda que censurados pelo narrador – um agente “oficial” da repressão linguística estatal –, mas, paradoxalmente, por ele utilizados assim como pelos *opríchniks* e pelo supremo soberano, personagem interveniente na ação do romance. Alguns desses termos surgem sob a máscara de pseudo-arcaísmos para o tratamento de temas prosaicos ou vulgares, como, por exemplo, o vocábulo *ud*, para designar o órgão sexual masculino, em lugar da gíria usual em russo *mude*.

Tal dissimulação textual envolta em tonalidades arcaicas serve também para salpicar o texto de formas vocabulares antigas, como o advérbio *tokmo*, em lugar de *tol'ko* (em por-

tuguês: “apenas”, “somente”).<sup>10</sup> Ou para a inclusão de frases e cenas, cuja construção e tonalidade evocam o gênero das antigas *bylinas*.

Ora, não apenas esse romance, mas toda a prosa ficcional de Vladímir Sorókin parece ilustrar um dos procedimentos estéticos e artísticos essenciais de nossa contemporaneidade e que diz respeito ao fenômeno da intertextualidade, essa espécie de ícone da estética de nosso tempo. Tal estratégia pressupõe a recepção quase sempre interveniente do leitor/espectador e o processo mesmo de leitura/feitura da obra.

A operação tradutória correspondente deve, assim, fazer vibrar no texto de chegada, e na recepção do leitor não nativo, esse movimento textual de radicalidade e multiplicidade discursiva, aderente, em grande medida, à crise contemporânea da representação mimética. Ocorre na narrativa uma espécie de mutação do realismo, em que a relação tema-discurso se altera, sendo fundamental o processo mesmo da criação e da invenção radical deste último.

Como consequência, resulta desse fenômeno a profusão de personagens desprovidos de biografias coerentes, cuja psicologia, substituída pela psicopatologia, desafia a lógica do discurso: loucos, doentes mentais, perversos sexuais, depravados, torturadores, drogados metaforizam um mundo em franca desestruturação. Do ponto de vista formal, a narrativa se apresenta, com frequência, elíptica, fraturada, desordenada e mesmo caótica. Muitos dos personagens de Sorókin parecem flutuar fora do tempo e do espaço, perplexos e desorientados. Por isso mesmo, os eventos narrados se apresentam muitas vezes desproporcionados e desconexos na relação entre suas partes.

Resta ao tradutor do texto sorokiano a difícil transcrição de um discurso, que apreende o mundo como uma estrutura em que predomina o caos, a desagregação, a degeneração da existência humana expressa como uma farsa tragicômica mati-

---

<sup>10</sup> Para um estudo exaustivo sobre o tema, cf. Uffelman, D., “Day of the Oprichnik and Political (Anti-) Utopias”, in Uffelman, D., *Vladimir Sorokin's Discourses: a companion*, Boston, Academic Studies Press, 2020, pp.132-150.

zada pelo absurdo, da qual são vítimas/atuantes personagens híbridas, marionetes despsicologizadas envolvidas em um mundo de *nonsense* e resultantes da desconstrução paródica de conflitos e discursos, a apontar para a releitura, em tom de derrisão, da tradição russa no intuito de desestabilizar os pilares centrais da história da cultura.

Assim, o maior desafio da tradução de textos de Sorókin é perseguir a fidelidade ao “espírito” e ao “clima” do traduzido, ou, melhor, ao “tom” do texto, no qual vem impresso um universo cultural contemporâneo russo, que se apresenta, como já se disse, de difícil apreensão. Essa busca do “tom” do original, muitas vezes pode fazer o tradutor desviar das palavras se elas o obscurecem, mas é necessário, sempre que possível, buscar efeitos ou variantes, que o original autoriza em sua linha de invenção.

A tradução de textos artísticos deverá ser sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca, pois o que se busca não é apenas o significado, mas o próprio signo, ou seja, sua “fiscalidade”, e também a sua materialidade cultural.

Walter Benjamin em um artigo já consagrado, intitulado “La tâche du traducteur”<sup>11</sup> analisa com muita propriedade o problema da tradução sob uma nova luz: a de uma filosofia da linguagem. Segundo o filósofo alemão, existe uma estrutura oculta da linguagem, que é universal e comum a todos os homens. As diferenças entre as línguas são essencialmente superficiais. E a tradução é viável devido a este plano mais profundo e universal da linguagem, do qual todas as gramáticas derivam e que pode ser localizado e reconhecido em todo o idioma humano.

A tradução assume, assim, um caráter profundamente filosófico, ético e até mágico e mítico, por meio do conceito de “Linguagem Universal” ou “Linguagem Pura”. Assim, a tradução pode ser possível e impossível ao mesmo tempo, pois se trata de uma antinomia dialética, que nasce do fato de que todas as línguas são fragmentos de uma só “linguagem pura”.

---

11 BENJAMIN, Walter. “La tâche du traducteur”, in *Mythe et violence*. Denöel (Lettres Nouvelles), Paris, 1971.

Um “Logos” que faz o discurso ser expressivo, mas não é visível explicitamente em nenhuma língua.

Traduzir de uma língua A em outra B implica a existência de uma terceira, presente e ativa, que evidencia os traços desse “discurso puro”, que precede e se encontra subliminar em todas as línguas. Isso equivale a dizer que todos os seres humanos expressam os mesmos sentimentos e que a voz humana nasce das mesmas esperanças, dos mesmos medos, embora por meio de diferentes palavras. A tradução, portadora dos germes dessa “Linguagem Pura”, se situaria, para Benjamin, a meio-caminho entre a criação literária e a teoria.

A prática da tradução de textos de Vladímir Sorókin configura, assim, um dos preceitos essenciais da tarefa do tradutor: fidelidade e liberdade no ato de traduzir constituem conceitos que devem ser analisados com cautela se o que se pretende é uma tradução que visa mais do que uma simples restituição do sentido primeiro das palavras e do texto. Traduzir a literatura de Sorókin é, sem dúvida alguma, a maneira mais atenta de permear a sua escritura, pois significa examiná-la com acuidade e penetrar melhor as suas filigranas artísticas e culturais.

Não sem razão, Ezra Pound chegou a considerar a tradução como uma modalidade da crítica, na medida em que corresponde às suas funções mais importantes, isto é, a tentativa teórica de antecipar a criação e a escolha ordenada para o expurgo do já feito, para a eliminação de repetições e com o fim último de uma ordenação do conhecimento.

A operação, certamente, não será a de seguir um movimento unívoco. Mas a saída incontornável será, conforme postula Haroldo de Campos, a tentativa de uma transposição recriadora: “teremos em outra língua uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema”.<sup>12</sup>

---

12 Campos, Haroldo de, op.cit.

Para finalizar essas cogitações, parece ser iluminadora a referência ao crítico e tradutor Boris Schnaiderman e ao seu artigo “Hybris da Tradução – Hybris da análise”. Nesse belo ensaio ele demonstra o seu “modus operandi” para a análise e tradução da epígrafe em versos da novela *A Dama de Espadas* de A.S. Púchkin e sustenta, com toda a maestria, a necessidade, em toda e qualquer tradução literária, de uma transcrição, por meio da qual o tradutor “deve necessariamente exceder os lindes de sua língua, estranhando-lhe o léxico, recompensando a perda aqui com uma intromissão inventiva acolá, até que o desatine e desapodere aquela última Hybris, que é transformar o original na tradução de sua tradução.”<sup>13</sup>

## Referências bibliográficas

- APTEKMAN, M. “The Old New Russian: The Dual Nature of Style and Language in Day of the Oprichinik and Sugar Kremlin”. In: *Vladimir Sorokin’s Languages*, Bergen, University of Bergen, 2013, p.283-297.
- BENJAMIN, Walter. “La tâche du traducteur”. In: *Mythe et violence*. Paris, Denöel (Lettres Nouvelles), 1971.
- CAMPOS, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica”. In: *Metalingagem*, Petrópolis, Vozes, 1967.
- IDEM, *A operação do texto*. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- JAKOBSON, Roman. “Aspectos linguísticos da tradução”. In: *Linguística e comunicação*. São Paulo, Cultrix, 1970.
- LÓTMAN, I.; USPIÊNSKI, B.; IVÁNOV, V. *Ensaio de semiótica soviética*. Lisboa, Ed. Livros Horizonte, 1981.
- LÓTMAN, I; USPIÊNSKI, B. *Tipologia della cultura*. Milão, Ed. Bompiani, 1975.
- SCHNAIDERMAN, Boris. “Hybris da Tradução-Hybris da análise”. In: *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, Setembro, 1980.
- IDEM, *Tradução ato desmedido*, São Paulo, Editora Perspecti-

<sup>13</sup>SCHNAIDERMAN, B. “Hybris da Tradução”, in *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, Setembro, 1980.



va, 2011.

STEINER, George. *After Babel*. New York, Oxford University Press, 1975.

VALESIO, Paolo, "The virtues of traducement". In: *Semiótica*, 1976.

Recebido em: 28/09/2020

Aceito em: 18/11/2020

Publicado em dezembro de 2020