

Extraterritorial

Os românticos sustentam que é o escritor, entre todos os seres humanos, aquele que encarna mais claramente o génio, o *Geist*, a essência da sua língua materna. Cada língua cristaliza a história íntima, a visão do mundo peculiar de um *Volk* ou de uma nação. Esta teoria é uma consequência natural do historicismo romântico e da descoberta, que o século XIX faz, do poder criador do acto de linguagem. A filologia indo-europeia revelava-se não só como um caminho que dava a cesso a um passado de outro modo irrecuperável, a esse tempo em que a consciência deitava as suas primeiras raízes, mas também um método especialmente adequado ao estudo das características da etnia. Eloquentemente afirmadas por Herder, Michelet e Humboldt, estas ideias pareciam concordar com o senso comum. O escritor é um mestre por excelência da língua. Manifestam-se nele com uma intensidade evidente a força do idioma e as suas implicações etimológicas. Como diz D.W. Harding numa passagem bem conhecida, mais do que o falante comum, o escritor é capaz de fazer com que “a linguagem aja sobre o pensamento incipiente num momento mais precoce do seu desenvolvimento”. Mas o que o escritor faz então intervir é a sua *própria* língua — e é a sua familiaridade com a língua, sonâmbula e genética, o que torna radical o seu acto de invenção. Por seu turno, na vida da língua, mais do que qualquer outro *métier*, é o escritor que encontramos reflectido: “Ou somos livres ou morremos, nós, os que falamos, a língua de Shakespeare”.

De tudo isto resulta que a ideia de um escritor linguisticamente “sem domicílio” — a ideia de um poeta, romancista ou autor dramá-

tico que esteja como que em terra alheia ao manejar a língua em que escreve, que nela se sinta à margem ou numa duvidosa situação de fronteira — pareça *a priori* estranha. Todavia, esta impressão de estranheza é mais recente do que poderá pensar-se. A grande parte da literatura europeia vernácula subjaz a influência activa de mais de uma língua. E eu diria que grande parte da poesia que vai de Petrarca a Hölderlin é “clássica” num sentido extremamente definido: representa uma persistente acção de *imitatio*, uma tradução no interior da língua vernácula de modos de expressão e de sensibilidade gregos e latinos. Há, literalmente, correntes de grego, de latim e de italiano que atravessam o inglês de Milton. A economia consumada de Racine tem, em parte, origem no eco que completa um lugar de Eurípi-des, e esse eco estava plenamente presente no espírito de poeta, do mesmo modo que se esperava que, em certa medida, pelo menos, estivesse presente no espírito do seu público cultivado. O bilinguismo, entendido como a capacidade de expressão fluente, tanto na própria língua, como em latim e/ou francês, era a regra, mais do que a excepção, entre as elites europeias até finais do século XVIII. Na realidade, era muito frequente que o escritor se sentisse mais à vontade em latim, ou em francês, do que na sua própria língua: as memórias de Alfieri documentam a persistência dos seus esforços por adquirir um domínio natural da língua italiana. E quase até aos nossos dias, continuou a escrever-se poesia em latim.

Apesar de tudo, a ideia de escritor *enraciné* é algo mais do que mística nacionalista. Bem vistas as coisas, o latim era um caso muito particular, pois era uma língua sacramental e culta, que conservava as suas funções precisamente devido ao facto de as línguas vernáculas da Europa se estarem a afastar umas das outras e a aprofundar, cada uma delas, a sua identidade própria. A língua de Shakespeare, de Montaigne, de Lutero, comporta uma extrema intensidade regional, uma afirmação de identidade específica, “intraduzível”. Para que o escritor se tornasse bilingue, ou multilingue, no sentido moderno, era necessário que interviessem autênticas transformações ao nível da sua sensibilidade e da sua condição pessoal. Esta transformação tornou-se, talvez, pela primeira vez visível em Heine. A vida de Heine caracteriza-se em termos de valores binários. Era um judeu que recebera uma educação cristã, e que assumia uma atitude voltairiana pe-

rante as duas tradições. Na sua poesia, há uma modulação constante entre as suas tendências romântico-conservadoras e as suas tendências satírico-radicaís. A política e as suas predisposições pessoais fizeram dele um viajante incansável pela Europa. E tal condição determinou, do mesmo modo, a facilidade com que Heine se exprimia, tanto em francês como em alemão, o que conferiu à sua poesia alemã um tom peculiar. “A fluência e clareza com que Heine se apropriou da linguagem quotidiana são”, segundo T.W. Adorno, “exactamente o contrário da familiaridade natal (*Geborgenheit*). Só quem não se sente realmente como em sua própria casa no interior de uma língua dada pode utilizá-la como instrumento”. É possível que as ambições bilingues de Oscar Wilde tenham tido raízes ainda mais recônditas. Há, por um lado, as relações anglo-irlandesas, presentes na inclinação tradicional de Wilde a uma apropriação excêntrica e exibicionista da língua inglesa; e há, por outro lado, o recurso irlandês a França, contrariando os valores ingleses, bem como o uso que Wilde faz do pensamento e da literatura francesa, com o propósito de potenciar a sua polémica estética e libertadora contra as normas vitorianas. Mas pergunto-me se os conhecimentos linguísticos que lhe permitiram escrever a sua *Salomé* em francês (ou que inspiraram os versos latinos de Lionel Johnson) não terão raízes mais profundas. Raia o absurdo a escassez do que sabemos sobre as relações vitais entre o eros e a linguagem. O bilinguismo de Oscar Wilde poderia ser a representação expressiva de uma dualidade sexual, o símbolo linguístico dos novos direitos de experimentação e de instabilidade que Wilde reivindicava para a vida do artista. Como noutros assuntos importantes, Wilde é aqui uma das autênticas fontes do espírito moderno.

A relação com Samuel Beckett é evidente, uma vez que estamos, com este último, perante outro irlandês extraordinariamente hábil tanto em francês como em inglês, um desenraizado que se encontra como em sua própria casa em diferentes lugares. No que se refere a grande parte da obra de Beckett, não sabemos se a primeira versão foi a inglesa ou a francesa. Os seus textos paralelos são portadores de um extraordinário fulgor. As duas correntes linguísticas parecem intervir activamente em simultâneo nas suas composições interlinguísticas e intralinguísticas: ao traduzir os seus próprios ditos de espírito, jogos de palavras, acrósticos, Beckett parece encontrar na

outra língua a analogia única e natural. É como se o trabalho de invenção inicial fosse levado a cabo numa criptolíngua composta em doses iguais de francês, inglês, anglo-irlandês e fonemas absolutamente pessoais. Embora, tanto quanto sei, Borges só tenha escrito poemas e textos narrativos em espanhol, também ele é um dos novos “esperantistas”. Os seus conhecimentos de francês, de alemão e, sobretudo, de inglês são profundos. Muitas vezes, encontramos subjacente a uma das suas frases em espanhol um texto inglês — de Blake, Stevenson, Coleridge ou De Quincey. A outra língua “transparente”, conferindo ao verso de Borges e às suas *Ficciones* uma ressonância luminosa e universal. Borges recorre à língua vernácula da Argentina e à sua mitologia para adensar o que, de outro modo, seria uma imaginação demasiado abstracta, demasiado arbitrária.

O caso é que estes autores multilingues (e Ezra Pound ocupa também aqui o seu lugar) se contam entre os escritores mais destacados da nossa época. A equação entre um eixo linguístico único — um profundo enraizamento na terra natal — e a autoridade poética é assim posta em causa. Tal é um dos aspectos decisivos da obra de Nabokov.

A bibliografia de Nabokov está cheia de armadilhas e zonas de sombra, mas é ponto assente que escreveu as suas obras, pelo menos, em três línguas. Digo “pelo menos” porque um dos seus contos intitulado “O”, incluído em *Fala, Memória* (1951)² e, posteriormente, também em *Nabokov's Dozen* (1958), foi inicialmente publicado em francês, sob o mesmo título, na revista *Mesures* (Paris, 1939).

Mas esta é apenas uma das facetas da natureza multilingue de Nabokov. As suas traduções, retraduções, pastiches, imitações interlinguísticas, etc., configuram um vertiginoso labirinto, que nenhum bibliógrafo conseguiu, até hoje, esclarecer por completo. Nabokov traduziu poemas de Ronsard, Verlaine, Supervielle, Baudelaire, Musset e Rimbaud do francês para o russo. Traduziu, também, para o russo, os seguintes poetas ingleses e irlandeses: Rupert Brooke, Seumas O'Sullivan, Tennyson, Yeats, Byron, Keats e Shakespeare. A sua tradução russa de *Alice no País das Maravilhas* (Berlim, 1923)

² *Fala, Memória*, tradução e notas de Aníbal Fernandes, Lisboa, Relógio D'Água, 2013. (N. E.)

é, já de longa data, tida por uma das chaves do conjunto da sua obra. Contam-se, entre os escritores russos que traduziu para francês ou inglês, Lérmontov, Tiutchev, Afanasi Fet e o texto anónimo de *A Gesta do Príncipe Igor*. A sua tradução de *Eugene Onegin*, em quatro tomos, com a sua enorme massa de notas e comentários, talvez possa ser considerada o seu (perverso) *opus magnum*. Publicou, do mesmo modo, uma versão russa do prólogo do *Fausto* de Goethe. Um dos seus feitos mais insólitos é a retradução para o inglês da versão russa, “horível mas célebre” (Andrew Field, *Nabokov*, p. 372), que Konstantin Balmont compôs de *The Bells* de Edgar Allan Poe. Lembremos o Pierre Menard de Borges!

Não menos — ou talvez mais — importantes do que estas traduções, imitações, inversões canónicas e pastiches de outros autores, são as versões multilingues que Nabokov compõe das suas próprias obras, que passam vertiginosamente do russo ao francês, ao alemão, ao inglês ou ao inglês dos Estados Unidos. Nabokov é não só, juntamente com o seu filho Dimitri, o principal tradutor para o inglês dos seus primeiros contos e romances escritos em russo, como também o tradutor (?) de *Lolita* para o russo, sendo que há quem considere essa versão russa, publicada em 1967, em Nova Iorque, a obra-prima do romancista.

Não hesito em afirmar que esta matriz multilingue é o factor determinante da arte e da vida de Nabokov — ou, na perfeita expressão condensada de Field, da sua “vida na arte”. A paixão de Nabokov pela entomologia (um ramo da teoria da classificação) e pelo xadrez — sobretudo, pelos problemas do xadrez — são paralelos “metalinguísticos” da sua obsessão fundamental. Não foi, evidentemente, Nabokov a escolher essa obsessão. Como ele próprio assinala, indignado e com uma insistência incansável, foi a barbárie política do século que o tornou um exilado, um vagabundo, um *Hotelmensch*, não só no que se refere à sua terra natal, mas também à sua incomparável língua russa, na qual o seu génio deparara com um idioma natural. Tudo isto é, sem dúvida, certo. Mas, enquanto muitos outros exilados se agarraram desesperadamente à sua língua materna ou se refugiaram no silêncio, Nabokov passou sucessivamente de uma a outra língua, como um turista milionário. Desterrado de Fialta, construiu para si uma casa de palavras. Digamos, para sermos mais pre-