

GEORGE STEINER

DEDALUS - Acervo - FFLCH-LE

801
S838eP

Extraterritorial :



21300093123

EXTRATERRITORIAL
A LITERATURA E A
REVOLUÇÃO DA LINGUAGEM

Tradução:
JÚLIO CASTAÑON GUIMARÃES



SBD-FFLCH-USP



12599




COMPANHIA DAS LETRAS

EXTRATERRITORIAL

A teoria romântica sustenta que, de todos os homens, o escritor é o que mais obviamente encarna o gênio, o *Geist*, a quiddidade de sua língua materna. Cada língua cristaliza a história interna, a visão de mundo específica do *Volk* ou nação. Essa teoria é parte natural do historicismo romântico e da descoberta pelo século XIX do poder conformador do desenvolvimento lingüístico. A filologia indo-européia parecia não apenas um caminho para o passado, de outro modo irrecapturável, para o tempo das raízes da consciência, mas também uma abordagem singularmente sagaz da questão da condição étnica. Essas noções, expressivas em Herder, Michelet, Humboldt, parecem ir ao encontro do senso comum. O escritor é um mestre especial da língua. Nele, as energias do uso idiomático, da implicação etimológica, declaram-se com óbvia força. Mais do que falantes comuns, ele pode, como diz D. W. Harding em conhecida passagem, levar "a língua a influenciar o pensamento incipiente em um estágio inicial de seu desenvolvimento". Mas é a *sua* língua que ele leva a influenciar; é sua familiaridade com ela, sonambular, genética, que torna a influência radical e inventiva. A vida da língua, por sua vez, reflete mais a presença do escritor que a de qualquer outro *métier*: "Devemos ser livres ou morrer, aqueles que falamos a língua/ Que Shakespeare falou".

Daí a estranheza *a priori* da idéia de um escritor lingüisticamente "desabrigado", de um poeta, romancista, dramaturgo não completamente em casa na língua de sua produção, mas deslocado ou em hesitação na fronteira. No entanto, essa sensação de estranheza é mais recente do que se pode pensar. Boa parte da literatura européia conhecida tem por trás dela a pressão ativa de mais de uma língua. Eu argumentaria que parcela considerável da poesia de Pe-

Concisa
trarca a Hölderlin é "clássica" em um sentido muito material: re-
presenta um longo ato de *imitatio*, uma tradução interna para o
vernáculo pertinente de modos gregos e latinos de expressão e sen-
sação. Correntes literais de grego, latim e italiano deslocam-se pelo
inglês de Milton. A perfeita concisão de Racine depende, em parte,
do eco consumado da passagem de Eurípides — um eco plenamente
presente na mente do poeta e supostamente também, pelo menos em
algum grau, na mente de seu público letrado. O bilingüismo, no
sentido de uma fluência igualmente expressiva na língua materna e
em latim e/ou francês, era regra, mais do que exceção, entre a elite
européia até o final do século XVIII. Com muita frequência, de fato,
o escritor se sentia mais à vontade em latim ou em francês do que em
sua própria língua: as memórias de Alfieri contam sua longa luta
para adquirir autoridade natural em italiano. Até quase em nossa
época continuou a ser produzida poesia em latim.

Todavia, há mais do que a mística nacionalista na noção do
escritor *enraciné*. O latim era, afinal, um caso muito especial, uma
interlíngua sacramental e cultural que preservava sua função justa-
mente porque os vernáculos europeus se distanciavam com o apro-
fundamento da autoconsciência. A língua de Shakespeare, de Mon-
taigne, de Lutero corporifica uma força local extrema, uma asserção
de identidade específica, "intraduzível". Para que o escritor se tor-
nasse bilíngüe ou multilíngüe na acepção moderna, foi necessário que
ocorresse autênticas alterações de sensibilidade e condição pes-
soal. Estas são visíveis, talvez pela primeira vez, em Heine. Valores
binários caracterizam sua vida. Ele era um judeu com formação
cristã e uma concepção voltairiana de ambas as tradições. Sua poe-
sia modula continuamente de uma ênfase romântico-conservadora
para uma ênfase satírica, radical. A política e a disposição pessoal
fizeram dele um viajante através da Europa. Essa condição deter-
minou sua igual fluência em francês e em alemão e deu a sua poesia
alemã um caráter particular.

pliebr
u
2 bor
Cryer
A fluência e a clareza que Heine apreendeu da fala comum [diz T. W.
Adorno] são exatamente o oposto do "em casa" [*Geborgenheit*] na-
tivo. Apenas ele, que não está verdadeiramente em casa dentro de
uma língua, usa-a como um instrumento.

As ambições bilíngües de Oscar Wilde podem ter tido raízes
ainda mais sutis. Há a relação anglo-irlandesa com sua tradicional
inclinação para um domínio excêntrico e exibicionista do inglês; há
também o uso irlandês da França como uma contraposição aos va-
lores ingleses e o próprio uso por Wilde do pensamento e do texto

francês para fortalecer sua polêmica estética e liberadora contra os
padrões vitorianos. Mas pergunto se a demonstração lingüística
que permitiu a Wilde escrever *Salomé* em francês (ou que inspirou o
verso latino de Lionel Johnson) não indica algo mais profundo. Sa-
bemos absurdamente pouco sobre a harmonia vital entre eros e a
linguagem. O bilingüismo de Oscar Wilde pode ser um desempenho
expressivo da dualidade sexual, uma fala-símbolo para os novos di-
reitos de experiência e instabilidade que ele reivindicava para a vida
do artista. Aqui, como em outros importantes pontos, Wilde é uma
das verdadeiras fontes do caráter moderno.

Os vínculos com Samuel Beckett são óbvios. Outro irlandês,
fantasticamente competente tanto em francês quanto em inglês, de-
sarraigado porque em casa de modo tão variado. Em relação a boa
parte da obra de Beckett não sabemos se surgiu primeiro a versão
em inglês ou a versão em francês. Seus textos paralelos têm um bri-
lho incomum. Ambas as correntes lingüísticas parecem simultanea-
mente ativas na redação interlingual e intralingual de Beckett; ao
traduzir suas próprias piadas, trocadilhos e acrósticos, ele parece
encontrar na outra língua o análogo único e natural. É como se o
trabalho inicial de invenção fosse feito em uma criptolíngua, com-
posta igualmente de francês, inglês, anglo-irlandês e fonemas total-
mente particulares. Embora, na medida de meu conhecimento, não
tenha publicado poemas ou parábolas fora do espanhol, Borges é
outro dos novos "esperantistas". É profunda sua intimidade com o
francês, o alemão e, em especial, com o inglês. Com frequência um
texto inglês — Blake, Stevenson, Coleridge, De Quincey — subjaz à
expressão em espanhol. A outra língua "transparece", dando ao
verso de Borges e a suas *Ficções* luminosidade e universalidade. Ele
usa o popular e a mitologia da Argentina para lastrear o que de
outra forma poderia ser quase muito abstrato, muito estranho em
termos de imaginação.

Esses multilíngües (Ezra Pound tem seu lugar nesse contexto)
estão entre os escritores mais destacados do período. Mais uma vez
está em dúvida a equiparação de um único eixo lingüístico, de pro-
fundo enraizamento nativo, à autoridade poética. E, se excetuarmos
o latim, talvez em dúvida real pela primeira vez. Este é um aspecto
decisivo em Nabokov.

A bibliografia de Nabokov está cheia de ardis e obscuridades.
Mas parece confirmado que ele produziu obra original em pelo me-
nos três línguas. Digo "pelo menos" porque pode ser que um conto,
"O.", incluído em *Speak, memory* (1951) e depois em *Nabokov's*

dozen (1958), tenha aparecido primeiro, com o mesmo título, em francês, em *Mesures* (Paris, 1939).

Esta é apenas uma faceta da natureza multilíngüe de Nabokov. Suas traduções, retraduações, pastiches, imitações interlingüísticas etc. formam uma estonteante cama-de-gato. Nenhum bibliógrafo, até agora, desemaranhou-a por completo. Nabokov traduziu poemas de Ronsard, Verlaine, Supervielle, Baudelaire, Musset, Rimbaud do francês para o russo. Nabokov traduziu os seguintes poetas ingleses e irlandeses para o russo: Rupert Brooke, Seumas O'Sullivan, Tennyson, Yeats, Byron, Keats e Shakespeare. Sua versão russa de *Alice no país das maravilhas* (Berlim, 1923) há muito é reconhecida como uma das chaves de toda a *oeuvre* nabokoviana. Entre os escritores russos que Nabokov traduziu para o francês e o inglês estão Lermontov, Tiutchev, Afanasi Fet e o anônimo da *Canção da campanha de Igor*. Seu *Eugene Onegin*, em quatro volumes com gigantesco aparato textual e comentário, pode revelar-se como seu (perverso) *magnum opus*. Nabokov publicou um texto russo do Prólogo para o *Fausto*, de Goethe. Um de seus feitos mais estranhos é uma retradução de volta para o inglês da "infeliz mas famosa"* versão russa de *The bells*, de Edgar Allan Poe, feita por Konstantin Bal'mont. Sombras de Pierre Menard, de Borges!

Tão ou mais importantes que essas traduções, mimos, inversões canônicas e pastiches de outros escritores — indo de um lado para outro entre russos, franceses, alemães, ingleses e americanos — são as refundições multilíngües de Nabokov feitas por Nabokov. Ele não é apenas, junto com seu filho Dimitri Nabokov, o principal tradutor para o inglês de seus primeiros romances e contos russos, mas ele traduziu (?) *Lolita* de volta (?) para o russo e há quem considere essa versão, publicada em Nova York em 1967, como sendo a proeza máxima do romancista.

Não hesito em afirmar que essa matriz polilingüística é o fato determinante da vida e arte de Nabokov ou, como o expressa mais competentemente Field, da "vida na arte". As paixões de Nabokov por entomologia (um ramo da teoria da classificação) e xadrez — particularmente por problemas de xadrez — são correspondentes "metalingüísticas" de sua obsessão principal. Essa obsessão, naturalmente, não é de total escolha de Nabokov. Como ele mostra com incansável e magoadá insistência, a barbárie política do século fez dele um exilado, um errante, um *Hotelmensch*, não apenas de sua

(*) Andrew Field, *Nabokov*, p. 372.

terra natal russa, mas da incomparável língua russa, na qual seu talento teria encontrado seu idioma natural. Esta é obviamente a circunstância. Mas, enquanto tantos outros exilados lingüísticos se apegavam desesperadamente ao artifício de sua língua materna ou ficavam em silêncio, Nabokov se deslocou por sucessivas línguas como um potentado em viagem. Banido de Fialta, construiu para si uma casa de palavras. Para sermos claros: a situação multilíngüe, interlingüística, é tanto a matéria quanto a forma da obra de Nabokov (as duas são, sem dúvida, inseparáveis, e *Pale fire* é a parábola de sua fusão).

Não seria de modo algum despropositado ler a maior parte da obra de Nabokov como uma meditação — lírica, irônica, técnica, paródica — sobre a natureza da linguagem humana, sobre a enigmática coexistência de diferentes visões de mundo, lingüisticamente geradas, e de uma profunda corrente subjacente, e em certos momentos obscuramente associada, à multiplicidade de línguas diversas. *The gift*, *Lolita* e *Ada* são relatos das relações eróticas entre falante e fala e, de modo mais preciso, lamentos, com freqüência tão formais e plangentes quanto as orações fúnebres do barroco, pela separação de Nabokov de sua verdadeira amada, "minha língua russa". É de outros dois mestres dessa língua, Pushkin e Gogol, e de seu predecessor no exílio, Bunin, que Nabokov se sente essencialmente contemporâneo. O tema assedia *Speak, memory*, para mim o mais humano e modesto dos livros de Nabokov. Revela-se intensamente mesmo nas mais didáticas e explicitamente técnicas manifestações de Nabokov. Como disse ele a seus alunos de Wellesley em 1945: "Vocês podem, e deveriam, falar russo com um amplo e permanente sorriso". Em russo, uma vogal é uma laranja, em inglês um mero limão. Isto também, no meu entender, é a fonte do motivo do incesto, tão dominante em toda a ficção de Nabokov e central em *Ada*. O incesto é um tropo por meio do qual Nabokov dramatiza sua duradoura devoção pelo russo, as deslumbrantes infidelidades a que o exílio o forçou e a singular intimidade que ele alcançou com seus próprios textos como procriador, tradutor e retradutor. Espelhos, incesto e uma constante trama de línguas são os centros conexos da arte de Nabokov.

Isto leva, inevitavelmente, à questão do "nabokês", a interlíngua anglo-americana em que Nabokov produziu o grosso de sua obra a partir do início da década de 40. Há os que encaram a linguagem de *Lolita* e seus sucessores como uma maravilha de invenção, elegância e engenho. Para outros ouvidos, a prosa de Nabokov

é um pedaço de algodão-doce constringido, irritantemente opaco, precioso e macarrônico. É estranha não apenas em detalhes de uso léxico, mas em seus ritmos primários, que vão contra a índole natural da fala inglesa e americana. Fundamentalmente, esse tipo de desacordo é uma questão de se gostar ou não. Em uma primeira leitura, *Ada* (em muitos aspectos uma variação sobre os temas de *Pale fire*) parece autograticante e, em muitos pontos, irredimivelmente superescrita. O *Newspeak* de Ardor está freqüentemente no mesmo nível previsível de engenhosidade que os duplos acrósticos. A mistura de inglês, francês, russo e esperanto particular é forçada. É como se Nabokov tivesse sido dominado por esse dilema multilíngüe que até então estivera de modo tão notável sob seu controle. Mas, com um escritor dessa dimensão, primeiras leituras são sempre inadequadas. Aceito, o bolo em camadas de *Ada* pode revelar-se um achado culinário. Nesse estágio penso que é menos proveitoso discutir os méritos ou vícios do "nabokês" do que iluminar suas fontes e sua urdidura.

Necessitamos de um estudo realmente detalhado do caráter e do grau de pressão que o russo exerce sobre o anglo-americano de Nabokov. Com que freqüência suas frases inglesas são "metatraduções" do russo? Em que medida associações semânticas russas iniciam as imagens e o contorno da expressão inglesa? De modo especial, necessitamos de uma análise comparativa da poesia russa e da prosa inglesa de Nabokov. Suspeito que muitos dos movimentos característicos de estilo na ficção de Nabokov desde *Sebastian Knight* corporifiquem uma ressurreição da — ou variação sobre a — poesia que Nabokov produziu na Rússia entre 1914 e 1939. Episódios inteiros em *Lolita* e *Ada*, bem como o pastiche épico-cômico clássico de *Pale fire*, parecem ter raízes precisas em poemas russos, alguns dos quais remontam à década de 20. Boa parte do inglês de Nabokov seria contrabando, transmissão ilícita através da fronteira, de verso russo hoje prisioneiro de uma sociedade que ele despreza?

Também precisamos de uma cuidadosa análise da base local e literária do inglês de Nabokov. Sua estética, sua retórica particular, os ideais de exata profusão e irônico pedantismo a que ele visa podem ser situados. Nós os encontramos na Cambridge que Nabokov freqüentou como estudante e no Bloomsbury conexo. Levando em conta tudo o que o livro deve a Gogol, acho difícil dissociar *Lolita* das versões inglesas do *art nouveau*, das colorações de Beardsley, Wilde e Firbank. As ativas asperezas e os *glissandos* de condescendência que são tão característicos da inflexão de Nabokov têm

equivalentes em Lytton Strachey, Max Beerbohm e no Evelyn Waugh inicial. De fato, toda a postura do amador/*amatore* de gênio, fastidiosamente à vontade em uma dúzia de áreas de misterioso saber, sempre se voltando para as tardes douradas e as modas do passado, é sem dúvida tardiamente eduardiana e georgiana. Que as primeiras traduções e esboços de Nabokov pudessem interessar a Rupert Brooke e Cambridge é significativo. Muito de sua arte, e muito do que agora parece especialmente idiossincrático ou original, é uma reinvenção desse mundo perdido de flanelas brancas e mel para o chá. Na Inglaterra de Virginia Woolf, Nabokov encontrou entrelaçados os dois principais "tópicos" de sua sensibilidade: os verões lilases de uma ordem aristocrática perdida e as ambigüidades eróticas de Lewis Carroll. Também seria bom saber que formas populares americanas e da literatura americana (caso ele tenha lido alguma coisa dela) Nabokov teve de aceitar depois de 1941.

Tudo isso seriam lineamentos preliminares de uma investigação para pôr em ordem a "estranheza", a natureza polissêmica dos usos da(s) língua(s) por Nabokov. Esclareceriam não apenas seu próprio prodigioso talento, mas questões mais amplas, como a condição da imaginação multilíngüe, da tradução internalizada, da possível existência de um idioma misto particular "debaixo", "que vem antes" da localização de diferentes línguas no cérebro articulado. Como Borges — de quem, de modo fácil e se traindo, ele zomba em *Ada* —, Nabokov é um escritor que trabalha muito próximo do intrincado limiar da sintaxe; experimenta formas lingüísticas em um estado de potencialidade múltipla e, deslocando-se pelos vernáculos, é capaz de manter palavras e expressões em um modo de vitalidade carregado, instável. Além da situação pessoal, porém, encontramos a postura, ou melhor, o movimento representativo. Um grande escritor compelido de língua para língua por convulsão social e guerra é um símbolo adequado para a época do refugiado. Nenhum exílio é mais radical, nenhuma proeza de adaptação e nova vida mais exigente. Parece apropriado que os que criam arte em uma civilização de quase barbárie que gerou tantos desabrigados, que arrancou línguas e povos pela raiz, deveriam ser poetas desabrigados e errantes através da língua. Excêntrico, arredo, nostálgico, deliberadamente extemporâneo como ele aspira a ser e com freqüência é, Nabokov permanece, por meio de sua extraterritorialidade, profundamente de nosso tempo, e um de seus porta-vozes.