

Carlos Manuel Cravo Ventura

Vladimir Nabokov:
Um Problema de Habitação
(ou de Habituação)?

**Aculturação e Resistência
no Percurso para o Romance Americano**

Dissertação apresentada à Universidade dos Açores para obtenção do grau de Doutor em
Literatura Norte-Americana

Orientadora: Professora Doutora Maria Leonor Machado de Sousa
Co-orientadora: Professora Doutora Teresa Ferreira de Almeida Alves

Ponta Delgada
Universidade dos Açores
2009

Para os meus pais

Para a Ângela

11.9 Therefore is the name of it called Babel; because the LORD did there confound the language of all the earth: and from thence did the LORD scatter them abroad upon the face of all the earth.

«Genesis», *The Holy Bible (Authorized King James Version)*

Como saber de mim? Eu — que diabo! —
apesar de estrangeiro atrás da face pelo tempo atribuída
e de enxertado em oliveira e zambujeiro
talvez ainda tenha algumas tias
Talvez eu reconquiste ainda a minha tão perdida aldeia
e vá colhendo espargos ao longo do muro
senhor de mim como quem sabe as horas certas e notando
ingenuamente
como por ser domingo as coisas que se vêem são diferentes
Como encontrar-me?

**Ruy Belo, «Imaginatío Locorum»,
*O Problema da Habitação — Alguns Aspectos***

Nascido em Portugal, de pais portugueses,
e pai de brasileiros no Brasil,
serei talvez norte-americano quando lá estiver.
Coleccionarei nacionalidades como camisas se despem,
se usam e se deitam fora, com todo o respeito
necessário à roupa que se veste e que prestou serviço.
Eu sou eu mesmo a minha pátria.

**Jorge de Sena, «Em Creta, com o Minotauro»,
*Peregrinatio ad loca infecta***

Índice

Prólogo	ix
----------------------	----

I — A Abordagem Biográfica

1. A Questão da Biografia

(i) O nariz de Gogol (introdução)	3
(ii) Morte e ressurreição do autor (questão de “modas e bordados”?)	10
(iii) Os géneros biografia e autobiografia	23

2. A Biografia de Vladimir Nabokov

(i) Nos anos de São Petersburgo (Rússia) e Cambridge (Inglaterra)	33
(ii) No primeiro exílio europeu (Alemanha e França)	46
(iii) Na pátria de adopção (E.U.A.)	62
(iv) No exílio «cor-de-rosa» de Montreux (Suíça)	78
(v) A utilidade de uma biografia literária (conclusão)	84

II — Questões de Aculturação

1. O Problema Cultural

(i) Cultura: dificuldades na sua conceituação	95
(ii) Aculturação: o indivíduo e a sociedade; adaptar-se ou resistir?	116

2. A Transição em Nabokov

(i) <i>The Real Life of Sebastian Knight</i> : transição para outra língua literária	135
(ii) <i>Bend Sinister</i> : compasso de espera na transição para outra cultura	168

III — Os Romances Americanos

1. Vivendo a Experiência Americana

(i) <i>Lolita</i> : as circunstâncias do seu nascimento	187
(ii) A linguagem de <i>Lolita</i> : dimensão lírica e realidades sociolectais	195
(iii) <i>Lolita</i> e a questão moral; o problema das adaptações ao cinema	225
(iv) O quadro moral de Humbert; suas contradições	241
(v) <i>Lolita</i> e o tema da família (primeiro andamento)	263

Índice

(vi) O confronto entre o conceito americano de família e o europeu (segundo andamento); a dimensão política de <i>Lolita</i>	274
(vii) A América no mundo de <i>Lolita</i> ; <i>Lolita</i> na América sua contemporânea; a ideia de <i>nymphet</i> (sua concepção e o tema da inocência)	291
(viii) Inocência <i>versus</i> perversidade e o diálogo intertextual em <i>Lolita</i>	310
(ix) <i>Lolita</i> : a tensão entre o narrador e o autor; suas implicações na configuração das personagens; tentativa de solução para a ambiguidade moral	344
(x) <i>Pnin</i> em face de <i>Lolita</i>	366
2. Recordando a Experiência Americana (Epílogo)	
(Epílogo) Encontrar habitação ou manter hábitos antigos?	389
Bibliografia	407
Apêndice à Bibliografia	443

Prólogo

Os primeiros, e intimidantes, contactos que tive com a obra do escritor russo-americano Vladimir Nabokov ocorreram algo tardiamente (nos meus trinta e poucos anos) e deveram-se à liberalidade de um amigo dilecto, que certo dia resolveu oferecer-me dois ou três livros de entre os que Nabokov escrevera originalmente já em inglês. Se bem me recordo, comecei por ler o seu último romance publicado em vida, *Look at the Harlequins!*, a que se seguiram *Transparent Things*, *Lolita* e *Pale Fire*. Comecei, pois, praticamente pelo fim, o que no caso de Nabokov talvez não seja assim tão estranho: afinal, não abre ele a biografia literária de Gogol com um capítulo a que deu o título «His Death and His Youth»?

Aqueles livros alimentaram conversas amenas durante as tardes de férias-de-Verão, conversas que, passado pouco tempo, se transformaram num desafio: por que não conceber um trabalho de maior fôlego sobre a obra de Nabokov, um autor tão discutido “lá fora” e que parecia, à época, ainda não ter merecido a atenção correspondente “cá dentro”? Havia, claro, o problema do *corpus*, que, além de vasto e manifestamente complexo, tinha uma parte dele nascido em russo, embora se encontrasse traduzido, ou por Nabokov ou sob sua apertada vigilância, em inglês. Para apaziguamento dos meus escrúpulos devidos à incapacidade de o ler em russo, descobri mais tarde que Nabokov considerava as traduções em inglês como as versões definitivas da sua obra russa, provavelmente (ou com certeza) por força das alterações, de pormenor mas para ele significativas, que achou por bem introduzir (licença que não deve entender-se como traição de tradutor — ou, no caso, mais de “supervisor de tradutor” —, desde que da sua própria obra se trate).

Sopesado tudo, desde cedo me pareceu prudente concentrar a atenção nos romances originalmente escritos em inglês — e o romance é, assim o julgo, o género em que Nabokov atinge o ápice das suas faculdades criativas —, sem todavia descurar a indispensável contextualização na totalidade da obra. Das muitas interro-

Prólogo

gações que a leitura de Nabokov pode suscitar, uma se me foi impondo como possibilidade de trabalho, diria até, como *necessidade* de procura de uma resposta: Como consegue um escritor, já na maturidade e com obra de mérito reconhecido, fazer a travessia para um novo idioma literário, com as inevitáveis exigências de adaptação a outra realidade sócio-cultural, e, ainda por cima, alcançando uma notoriedade muito superior à que conquistara no seu idioma nativo? A esta pergunta sucederam-se outras suas complementares: Que resistências íntimas não terá ele tido de contrariar? Quanto terá permanecido do hábito de errância espiritual (e física) na Europa, adquirido durante os vinte e um anos que precederam a chegada a terras americanas? Que obstáculos teve Nabokov de ultrapassar para se afirmar entre os seus pares do país de adopção? Como o terão marcado os cerca de vinte anos em que viveu a experiência americana? Quanto de tudo isto se reflecte na obra ficcional produzida na América (e continuada na Suíça)? E que factores concorrem para que Nabokov nos deixe a impressão de que não conseguia estar sossegado num sítio?

A necessidade de responder a estas perguntas determinou a estrutura do presente trabalho. Havia que tentar perceber o percurso de vida de Nabokov para o correlacionar com o literário — eis a matéria da primeira parte, que intitulei «A Abordagem Biográfica». Havia que enquadrar teoricamente o fenómeno da aculturação e tentar compreender como Nabokov enfrentou a transição para a realidade sócio-cultural dos Estados Unidos da América — eis a matéria da segunda parte, que intitulei «Questões de Aculturação». Finalmente, havia que apresentar uma proposta de leitura dos romances que contribuíram para que Nabokov conquistasse um lugar na literatura norte-americana, uma leitura que necessariamente se articulasse com as preocupações desenvolvidas nas duas primeiras partes do trabalho — eis a matéria da terceira parte, que intitulei «Os Romances Americanos», na qual *Lolita* ocupa, julgo que com inteiro merecimento, quase a totalidade do espaço. Quanto ao título e ao subtítulo do volume, *Vladimir Nabokov: Um Problema de Habitação (ou de Habituação)? — Aculturação e Resistência no Percurso para o Romance Americano*, a sua explicação encontra-se no último capítulo (que é também o epílogo desta história).

Prólogo

Um trabalho desta natureza, por muito que resulte do esforço de uma inquirição individual, não se realiza sem orientações seguras, conselhos, palavras de estímulo, além de outros exemplos de disponibilidade pessoal. Sendo impossível nomear todos, expresso o meu reconhecimento pelas manifestações de apoio que ao longo dos anos recebi de colegas e amigos, dentro da Universidade dos Açores e fora dos seus muros. Não quero, porém, deixar de salientar os nomes daqueles que desempenharam um papel mais decisivo para levar este trabalho a bom termo.

Agradeço, em primeiro lugar, à Professora Doutora Maria Leonor Machado de Sousa, pela generosidade com que aceitou orientar este projecto, desde a primeira hora até ao seu termo. Do tanto que lhe devo, tenho de realçar, além do cuidado com que me ensinou a estruturar um trabalho, o muito que aprendi com a sua exigência de rigor no uso da língua materna. Não menor é a minha dívida para com a Professora Doutora Teresa Ferreira de Almeida Alves, que aceitou co-orientar o projecto quando este já se encontrava em andamento. O seu conhecimento profundo da realidade norte-americana, da literatura à cultura, permitiu-me corrigir alguns defeitos de perspectiva e deu-me a confiança necessária para me aventurar por caminhos que de outra forma talvez não tivesse a coragem de trilhar. A ambas sou ainda grato por duas coisas: uma amizade que se não esgota na vida académica; e a enorme paciência com que esperaram pela conclusão deste trabalho.

Agradeço ao Professor Doutor António Machado Pires que, enquanto Reitor da Universidade dos Açores e depois enquanto Director do Departamento de Línguas e Literaturas Modernas, me deu o apoio institucional necessário à continuação deste projecto, além de ter sempre uma voz amiga capaz de me encorajar nos momentos de maior desânimo. Agradeço também às Professoras Doutoradas Rosa Maria Goulart e Maria Leonor Sampaio, pelo apoio que me deram nas horas certas, pela preocupação que demonstraram com o andamento deste trabalho, e, o mais importante, pela amizade de que têm dado provas. Agradeço ainda ao Professor Doutor Paulo Jorge Meneses, actual Director do Departamento, pela dedicação que tem demonstrado como colega e amigo, pelo apoio institucional, pelas indicações bibliográficas que nunca se esquece de partilhar com os outros.

Prólogo

Também no âmbito familiar se impõem alguns agradecimentos. Ao Professor Doutor Dinis Pestana (meu primo por afinidade, mas, mais relevante, amigo dilecto por afinidades de interesses e de sensibilidade) devo-lhe, em atenções ao longo de trinta e quatro anos de convívio, muito mais do que me é possível escrever na circunstância deste prólogo. Limito-me, assim, a expressar-lhe a minha gratidão por me ter apresentado Nabokov... e pelas conversas. Agradeço ainda à Dra. Liudmila Oliveira, minha concunhada, a prontidão com que assiduamente me esclareceu sobre o significado de palavras, expressões, frases inteiras da obra russa de Nabokov, e pacientemente me ouviu divagar sobre a História e a cultura russas.

À minha mulher, Ângela Oliveira, devo-lhe o suporte emocional e todo o apoio logístico da vida doméstica, que me permitiu dedicar por inteiro as duas últimas férias de Verão à conclusão deste trabalho. Também foi ela a primeira leitora e revisora das páginas que se iam imprimindo. E, não menos importante, foi ela — parafraseando George Steiner sobre o papel do cônjuge — a guardiã infatigável do meu recolhimento.

Vila de Rabo de Peixe, 21 de Março de 2009

Carlos Manuel Cravo Ventura

I

A Abordagem Biográfica

That, and only that, is what I would ask of my biographer — plain facts, no symbol-searching, no jumping at attractive but preposterous conclusions, no Marxist bunkum, no Freudian rot.

[...]

Sometimes the thing becomes a kind of double paper chase: first, the biographer pursues his quarry through letters and diaries, and across the bogs of conjecture, and then a rival authority pursues the muddy biographer.

Vladimir Nabokov, *Strong Opinions*

1. A Questão da Biografia

AS PRIMEIRAS PÁGINAS de um estudo sobre Nicolai Gogol¹ passa-as Vladimir Nabokov a narrar os derradeiros momentos da vida daquele autor russo. No terceiro parágrafo, detém-se bruscamente para caracterizar o que ele considera como «o aspecto curiosamente físico do génio de Gogol». E adianta: «The belly is the belle of his stories, the nose is their beau»². Depois de descrever o nariz de Gogol como sendo excessivamente longo e pontiagudo e de, a este propósito, inserir o elemento anedótico — uma das anedotas provém de uma carta escrita pelo próprio Gogol —, afirma:

We shall meet the nasal leitmotiv throughout his imaginative work and it is hard to find any other author who has described with such gusto smells, sneezes and snores. (Pág. 3)

Finalmente, no quarto parágrafo, concluímos que Nabokov, como amador — e exímio — da arte da prestidigitação, parece ter querido iludir-nos quando nos levou a entender que correlacionara os factos da vida empírica e da ficção, pois acaba por afirmar que a consciência manifestada por Gogol na sua obra ficcional não se deveria

¹ Vladimir Nabokov, *Nicolai Gogol*, New York, New Directions, ed. de 1961 (1ª ed. de 1944).

² *Idem, ibidem*, pág. 3.

A Questão da Biografia

tanto à extensão anormal do seu próprio nariz, mas antes à longa tradição de provérbios e ditos de humor russos ligados ao órgão responsável pelo olfacto, que, aliás, terá auxiliado o autor oitocentista a descobrir «novos odores na literatura»³.

Páginas à frente, no mesmo capítulo ainda, Nabokov refere-se à infância e juventude de Gogol. Detenhamo-nos no período em que este chega a São Petersburgo. Que o fascina na capital do império? As tabuletas das lojas e o facto de os transeuntes falarem consigo próprios, ao mesmo tempo que gesticulam discretamente. É Nabokov quem nos informa. E, imediatamente, adianta:

Those that like following up this kind of thing may find it interesting to discover the shop-sign theme lavishly displayed in his [Gogol's] later works and the mumbling pedestrians telescoped into Akaky Akakyevich of *The Overcoat*.⁴

Mas, logo de seguida e ao longo do extenso parágrafo, recusa qualquer relação entre as impressões do jovem Nicolai e a recorrência daquelas na obra, acentuando quanto o filtro da imaginação criadora anulou qualquer relação com a experiência vivida, aliás aumentada pela rica imaginação do jovem⁵. Vladimir Nabokov afirmava inspirar-lhe uma considerável desconfiança a abordagem biográfica nos estudos literários. Nas suas aulas costumava designar as biografias como «psicoplágios» e chegou, mesmo, a afirmar que nenhum biógrafo conseguiria alguma vez descobrir o que quer que fosse sobre a sua própria vida privada⁶.

³ *Nicolai Gogol*, pág. 5. Excepto onde se indique o contrário, a tradução de expressões ou frases é da nossa responsabilidade.

⁴ *Idem, ibidem*, pág. 10.

⁵ *Idem, ibidem*: «Impressions do not make good writers; good writers make them up themselves in their youth and then use them as if they had been real originally.»

⁶ Sobre «psychoplagiarisms», cf. Andrew Field, *Nabokov: His Life in Part*, New York, Viking, 1977, pág. 6. Sobre a vida privada dos escritores, eis o que Vladimir Nabokov escreve sobre *Anna Karenin*, de Tolstoy (*Lectures on Russian Literature*, New York, Harcourt Brace Jovanovich/Bruccoli Clark, 1981): «I hate tampering with the precious lives of great writers and I hate Tompeeping over the fence of those lives — I hate the vulgarity of 'human interest', I hate the rustle of skirts and giggles in the corridors of time — and no

A Abordagem Biográfica

Em alguns dos seus romances, Nabokov parodia a biografia e a autobiografia como géneros, o que acontece, por exemplo, em *The Real Life of Sebastian Knight* e em *Lolita*, respectivamente. No primeiro exemplo, o narrador, candidato a biógrafo do seu meio-irmão, o escritor Sebastian Knight, faz-nos ver a todo o momento, sem que tenha consciência disso, escapar-se-lhe o seu objecto, e verdadeiramente pouco ficamos a conhecer sobre a vida íntima de Knight⁷; no segundo, a «Confissão» de Humbert Humbert — e a confissão pode considerar-se um subgénero da autobiografia — encontra-se de alguma forma viciada, devido ao estado mental do narrador autodiegético⁸, o qual o editor ficcional, John Ray, Jr., não hesita em classificar como «o nosso diarista dementado»⁹. Apesar destas declarações, a edição revista de *Speak, Memory* (1966)¹⁰ tem um subtítulo que deixa explícito o género: *An*

biographer will ever catch a glimpse of my private life [...]» (pág. 138). Ou, ainda, sobre a dicotomia entre verdade e falsidade, ou realidade e ficção, em literatura: «What obsessed Tolstoy, what obscured his genius, what now distresses the good reader, was that, somehow, the process of seeking the Truth seemed more important to him than the easy, vivid, brilliant discovery of the illusion of truth through the meaning of his artistic genius» (pág. 141).

⁷ Ficamos, com certeza, a saber muito mais sobre o mundo interior do narrador, o que não é, em alguns casos, anormal. De facto, muitas biografias dão-nos preciosos elementos autobiográficos sobre os próprios biógrafos de outros.

⁸ Apesar do título do romance, não nos parece que se possa pôr em dúvida o estatuto do narrador, pois, enquanto personagem, ocupa um lugar central na narrativa. Aliás, a narrativa é uma «confissão» de Humbert, pelo que, quando ele fala de *Lolita*, está a falar de si próprio.

⁹ Vladimir Nabokov, *The Annotated Lolita*, Alfred Appel, Jr. (ed.), London, Penguin, ed. de 2000 (1ª ed. anotada de 1970, 2ª ed. actualizada de 1991). Ver Prefácio do editor ficcional, pág. 5.

¹⁰ No decorrer deste trabalho, utilizaremos a edição norte-americana original de *Speak, Memory. An Autobiography Revisited*, New York, G.P. Putnam's Sons, 1966. A propósito de edições, a informação fornecida por Andrew Field (*Nabokov - A Bibliography*, New York, McGraw-Hill, 1973) não está correcta quanto à data de publicação da edição revista, que Field aponta como sendo de 1967 (ver pág. 132). Quanto ao resto, Field tem razão: esta versão, considerada definitiva até há pouco tempo, constitui um desenvolvimento da versão de 1951 e do que o Autor acrescentou na versão russa de 1954, *Drugie Berega (Other Shores)*. Mais recentemente, foi publicada como anexo uma pseudo-recensão crítica a *Conclusive Evidence* (o primeiro título da autobiografia), escrita pelo próprio Nabokov em 1950, que deveria figurar como «Chapter XVI» ou «On *Conclusive Evidence*» (consulte-se quer *The New Yorker*, 28 December 1998/4 January 1999, quer *Speak Memory*, Everyman's

A Questão da Biografia

Autobiography Revisited. Alguns dos seus capítulos, todavia, já haviam sido publicados em colecções de *short stories*: é o caso de «Mademoiselle O», Capítulo V, e de «Colette», Capítulo VII, este último sob o título «First Love»¹¹. Estes dois exemplos, como entendê-los? Narrativas de factos vividos, ou ficção? Torna-se evidente que a sua possível dilucidação passará pela forma como se compreender o género autobiográfico, questão a que nos dedicaremos com mais pormenor em páginas posteriores. Para já, tomemos em devida conta a posição explicitamente defendida por Nabokov: a recusa, em análise literária, de procurar necessariamente coincidências entre factos do mundo narrado e factos vividos pelo autor empírico¹².

Por último, nada melhor do que recorrer ao Nabokov ficcionista e buscar um exemplo concreto, que o Autor apresenta como prova da aparente futilidade com que se tenta fazer coincidir estes dois níveis de realidade¹³ — a do mundo empírico e a

Library, 1999, ou Penguin Classics, 2000). Embora este capítulo lhe agradasse bastante a ponto de o enviar ao editor do livro, Nabokov teve dúvidas em o incluir na autobiografia e, como se sabe, desistiu da ideia (*vide* carta a John Fisher, in *Vladimir Nabokov: Selected Letters 1940–77*, Dmitri Nabokov e Matthew J. Bruccoli (eds.), London, Vintage, ed. de 1991 (1ª ed. de 1989), págs. 104–105).

¹¹ «Mademoiselle O» aparece publicado em *Nine Stories* (New Directions, 1947) e, juntamente com «First Love», em *Nabokov's Dozen* (Penguin, 1960).

¹² O pecado que consiste em o leitor se deixar cair nesta tentação leva Nabokov, ainda no estudo dedicado a Gogol, a fazer, com acrimónia, as seguintes considerações: «It is strange, the morbid inclination we have to derive satisfaction from the fact (generally false and always irrelevant) that a work of art is traceable to a 'true story'. Is it because we begin to respect ourselves more when we learn that the writer, just like ourselves, was not clever enough to make up a story himself? Or is something added to the poor strength of our imagination when we know that a tangible fact is the base of the 'fiction' we mysteriously despise? Or taken all in all, have we here that adoration of the truth which makes little children ask the storyteller 'Did it really happen?' and prevented old Tolstoy in his hyperethical stage from trespassing upon the rights of the deity and creating, as God creates, perfectly imaginary people?» (*Op. cit.*, pág. 40.)

¹³ O termo “realidade” é utilizado por Nabokov com importantes reservas: «‘reality’ (one of the few words which mean nothing without quotes)» («On a Book Entitled *Lolita*», *The Annotated Lolita*, ed. cit., pág. 312). Em 1962, numa entrevista televisiva para a BBC, Nabokov explica melhor o conceito: «Reality is a very subjective affair. I can only define it as a kind of gradual accumulation of information; and as specialization. If we take a lily, or any other kind of natural object, a lily is more real to a naturalist than it is to an ordinary

A Abordagem Biográfica

do mundo narrado. No Posfácio a *Lolita*, Nabokov escreve, sobre a génese deste célebre romance, o seguinte:

The first little throb of *Lolita* went through me late in 1939 or early 1940, in Paris [...]. As far as I can recall, the initial shiver of inspiration was somehow prompted by a newspaper story about an ape in the Jardin des Plantes who, after months of coaxing by a scientist, produced the first drawing ever charcoaled by an animal: this sketch showed the bars of the poor creature's cage. The impulse I record had no textual connection with the ensuing train of thought, which resulted, however, in a prototype of my present novel, a short story some thirty pages long.¹⁴

Confrontar-nos-emos com mais um truque de prestidigitação perpetrado pelo escritor para nos confundir, ou com a reformulação, na fronteira do absurdo, das célebres palavras de Theseus sobre o espírito criador em *A Midsummer Night's Dream*? Palavras, em última análise (provavelmente abusiva...), de um Shakespeare que Nabokov tanto admira¹⁵, a ponto de fazer inúmeras alusões a personagens,

person. But it is still more real to a botanist. And yet another stage is reached with that botanist who is a specialist in lilies. You can get nearer and nearer, so to speak, to reality; but you never get near enough because reality is an infinite succession of steps, levels of perception, false bottoms, and hence unquenchable, unattainable» (*Strong Opinions*, New York, McGraw-Hill, ed. de 1981 (1ª ed. de 1973), págs. 10–11). Daí que, para Nabokov, seja sem sentido qualquer discussão sobre as relações entre o “real” e a arte. Discutiremos, à frente, esta conceituação e esclareceremos a nossa posição.

¹⁴ *Op. cit.*, pág. 313.

¹⁵ Quando, no estudo dedicado a Gogol, Nabokov afirma que Pushkin foi «o maior poeta do seu tempo (e talvez de todos os tempos [...])», não deixa de exceptuar a figura de Shakespeare. E, numa entrevista concedida a Alfred Appel, Jr., para publicação em *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, em 1967, Nabokov faz as seguintes considerações sobre o génio do maior poeta inglês de todos os tempos: «The verbal poetical texture of Shakespeare is the greatest the world has known, and is immensely superior to the structure of his plays. With Shakespeare it is the metaphor that is the thing, not the play» (*Strong Opinions*, ed. cit., págs. 89–90). A justeza deste juízo não espanta, se pensarmos que Nabokov conhecia profundamente a obra shakespeariana, na língua original, desde muito novo: «By the age of 14 or 15 I had read or re-read all Tolstoy in Russian, all Shakespeare in

A Questão da Biografia

lugares, tropos da obra do poeta inglês e de lhe “furtar”¹⁶, até, uma metáfora para intitular um dos seus mais importantes romances (*Pale Fire*). Mas eis os versos, obviamente retirados do contexto daquela peça — aliás, nesta situação, já abundantemente citados noutros estudos por esse mundo fora —, para os entendermos como o elogio da criação artística:

The poet's eye, in a fine frenzy rolling,
Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven;
And as imagination bodies forth
The forms of things unknown, the poet's pen
Turns them to shapes, and gives to airy nothing
A local habitation and a name.
Such tricks hath strong imagination [...].¹⁷

De qualquer modo, e para que o percurso da imaginação de Nabokov fique um pouco menos incompleto, adiante-se que *Lolita*, antes de evoluir para a forma que hoje conhecemos, tinha, como *short story*, não essas cerca de trinta páginas mencionadas no posfácio supracitado, mas cinquenta e cinco páginas dactilografadas, escritas em russo, povoadas por uma *nymphet* anónima e um ninfoléptico igualmente anónimo no texto narrativo (embora Nabokov o tivesse designado, em prefácio, por Arthur), num espaço geográfico e social europeu (em prefácio, França) e com uma intriga consideravelmente diferente. «Volshebnik» («O Mago») — título do conto

English, and all Flaubert in French — besides hundreds of other books» (*op. cit.*, pág. 46, desta vez numa entrevista para a revista *Life*, em 1964).

¹⁶ O verbo traz à memória os seguintes versos de *Timon of Athens* — os quais são parodiados em *Pale Fire* —, e que, quanto a nós, funcionam como uma longa metáfora da intertextualidade literária: «The sun's a thief, and with his great attraction/ Robs the vast sea; the moon's an arrant thief,/ And her pale fire she snatches from the sun;/ The sea's a thief, whose liquid surge resolves/ The moon into salt tears; the earth's a thief,/ That feeds and breeds by a composture stol'n/ From gen'ral excrement; each thing's a thief» (H. J. Oliver (ed.), London, Methuen, ed. de 1979, IV, iii, vv. 439–445).

¹⁷ *A Midsummer Night's Dream*, Harold F. Brooks (ed.), London, Methuen, ed. de 1979, V, i, vv. 12–17.

A Abordagem Biográfica

(em inglês «The Enchanter», por vontade expressa de Vladimir Nabokov) — não foi destruído. O texto viria inesperadamente a aparecer entre os papéis do escritor no ano de 1964, e dele Nabokov pôs à disposição de Field duas passagens para este incluir no seu livro *Nabokov: His Life in Art*¹⁸.

Agora, que acabámos de evocar produções tão diversas na obra de Nabokov — dois estudos críticos, três romances, uma autobiografia, um posfácio a um romance — para expor o que parece ser a sua opinião sobre a abordagem biográfica da literatura, será lícito dedicarmos todo um capítulo à biografia do escritor? Tendo em consideração a análise literária, será correcto socorreremo-nos de aspectos da vida do homem para fazer a leitura de alguma da sua obra? E, porventura, os dados biográficos que procurámos acumular dar-nos-ão a imagem verdadeira do homem, ou apenas mais uma personagem de ficção?

¹⁸ Cf. Vladimir Nabokov, *The Annotated Lolita*, ed. cit., com prefácio, introdução e notas de Alfred Appel, Jr., especialmente, «Introduction», págs. xxxvi–xxxix, e notas ao posfácio, pág. 453. Também, Andrew Field, *Nabokov: His Life in Art*, Boston, Little, Brown, 1967, págs. 328–329. O conto — ou novela, segundo Dmitri Nabokov — foi publicado, nos E.U.A., por G.P. Putnam's Sons, em 1986.

A Abordagem Biográfica

(ii)

Em 1968, Barthes escrevia que «a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem»¹. Isto é, confirmava a morte do autor, garantia a natureza autotélica do texto e anunciava o nascimento do leitor, como receptor das «escritas múltiplas» de que o texto é feito e onde «essa multiplicidade se reúne»². Com alguns argumentos semelhantes, também Foucault³, depois de fazer a história do aparecimento da noção de autor e de analisar a sua função, conclui que este é um produto ideológico, através do qual tentamos impedir a multiplicidade de sentidos. O autor, desde o século XVIII, tem tido a função de estabelecer limites — que, aliás, Foucault reconhece como tendo de existir sempre — à «proliferação de sentidos», papel que lhe coube particularmente bem na sociedade burguesa do individualismo e da propriedade privada de oitocentos. Numa sociedade em rápida mutação como a nossa, não é difícil, para Foucault, profetizar uma situação em que «todos os discursos [...] se desenvolveriam então na anonimidade de um murmúrio». E conclui assim:

We would no longer hear the questions that have been rehashed for so long: ‘Who really spoke? Is it really he and not someone else? With what authenticity or originality? And what part of his deepest self did he express in his discourse?’ Instead, there would be other questions, like these: ‘What are the modes of existence of this discourse? Where has it been used, how can it circulate, and who can appropriate it for himself? What are the places in it where there is room for possible subjects? Who can assume these various subject-functions?’ And behind all these questions, we would hear hardly anything but

¹ Roland Barthes, «A morte do autor», in *O Rumor da Língua*, António Gonçalves (trad.), Lisboa, Edições 70, 1987, pág. 49. Título original: «La mort de l’auteur», in *Le Bruissement de la Langue*, Paris, Seuil, 1984. «La mort de l’auteur» data de 1968.

² *Idem*, *ibidem*, pág. 53.

³ Cf. Michel Foucault, «What is an author?», Josué V. Harári (ed.), *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralism Criticism*, London, Methuen, 2ª ed. de 1980, págs. 142–160. Em francês, «Qu’est-ce qu’un auteur?», in *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, LXIV, Jul.-Set., 1969.

A Questão da Biografia

the stirring of an indifference: ‘What difference does it make who is speaking?’

Esta tendência de verdadeiro aniquilamento da voz do autor — contemporânea da arqui-famosa crise do sujeito de que o século XX é testemunha e que atinge o seu cume na década de sessenta⁴ — encontra já os seus precursores numa das vertentes do Romantismo, de que Keats pode ser apontado como ilustre protagonista, ao enunciar o conceito de *negative capability*⁵, e evoluindo, posteriormente, para a célebre afirmação de Rimbaud «Eu é um outro»⁶. Nos alvares do século passado, ganha relevo a atitude anti-romântica de T.S. Eliot — contra uma das vertentes do Romantismo, a do “sincerismo” —, ao anunciar, igualmente, a despersonalização do eu, emissor do texto poético, no ensaio «The Tradition and the Individual Talent»⁷, o qual viria a ter uma influência determinante na poética do *New-Criticism* norte-

⁴ Cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 6ª ed. de 1984, pág. 245: «A eliminação radical do emissor/autor [...] representa uma manifestação específica de um processo filosófico e ideológico mais amplo e profundo que atingiu o seu zénite exactamente na década de sessenta do século actual: a crise do sujeito e, mais particularmente, a crise e a destruição do sujeito cartesiano, racionalista e individual, sob as suas diversas formulações filosóficas e jurídico-ideológicas e nos vários domínios da teoria e da acção».

⁵ Cf. *Letters of John Keats*, Robert Gittings (ed.), London, Oxford Univ. Press, ed. de 1982 (1ª ed. 1970). A George e Tom Keats, 21, 27 (?) de Dez. de 1817: «[Negative capability] that is when man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact & reason». Também é esclarecedora a carta a Richard Woodhouse, de 27 de Out. de 1818: «A Poet is the most unpoetical of any thing in existence; because he has no Identity [...] — The Sun, the Moon, the Sea and Men and Women who are creatures of impulse are poetical and have about them an unchangeable attribute — the poet has none [...]. If then he has no self, and if I am a Poet, where is the Wonder that I should say I would write no more? [...] It is a wretched thing to confess; but is a very fact that not one word I ever utter can be taken for granted as an opinion growing out of my identical nature — how can it, when I have no nature?» Consulte-se, ainda, Walter Jackson Bate, «Negative capability», *Keats, A Collection of Critical Essays*, ed. Walter J. Bate, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1964, págs. 51–68.

⁶ No original, «Je est un autre» («Je» com maiúscula).

⁷ T.S. Eliot, *Selected Essays*, London, Faber and Faber, ed. de 1976 (1ª ed. 1932), págs. 13–22. O ensaio data de 1919.

A Abordagem Biográfica

-americano⁸. Curiosamente, e por ironia — das muitas que povoam os estudos literários —, a crença de Eliot na impessoalidade da literatura não impediu um James Olney de entender os *Four Quartets* como autobiografia, no seu famoso estudo sobre a autobiografia *Metaphors of Self*⁹. E, se olharmos com mais cautela para as palavras do próprio Eliot, não só no ensaio supracitado como também em «The Function of Criticism»¹⁰, talvez não possamos evitar que nos assalte a insidiosa dúvida de que a crença do crítico anglo-americano não fosse, de quando em vez, abalada pela sonante voz do autor, ecoando nos confins do texto, subterraneamente pessoal.

É certo que Eliot recusa, como inexacto, o postulado romântico de Wordsworth de que a poesia tem a sua origem na emoção «recollected in tranquillity», já que é dever da poesia, não o extravasar de emoção nem a expressão de uma personalidade, mas antes o fugir à emoção e à personalidade. Contudo, imediatamente a seguir, adverte que, «evidentemente, apenas aqueles que têm personalidade e emoções sabem o que significa querer fugir destas coisas»¹¹. No segundo ensaio atrás referido, torna-se ainda mais clara a flexibilidade de Eliot, desconte-se embora o tom irónico,

⁸ Cf. V.M. de Aguiar e Silva, *op. cit.*, pág. 241. Consulte-se também, na mesma página, a nota 145.

⁹ Cf. James Olney, *Metaphors of Self - The Meaning of Autobiography*, New Jersey, Princeton Univ. Press, ed. de 1981 (1ª ed. 1972), capítulo V, págs. 260–316: «In any case, when one says that the *Quartets* are ‘autobiographic’, that does not at all mean that in them will be found datable, placeable, perhaps photographable events». É, antes, um exercício poético do género autobiográfico: «*Four Quartets* is not, however we look at it, an imitation of events but, if an imitation at all, then of something quite different: perhaps an imitation of a process. Poetry that is expressive and autobiographic in a deeper than personalistic or historic sense draws metaphors, or accepts and adopts them, from the self as it is becoming, and then displays all the world to the reader through the glass of these metaphors. It does not submit to the fixed and, as we call them, objective forms of a pre-existent universe, but, insofar as it treats these external lineaments, transforms them into expressive vehicles of subjective emotions and private consciousness» (pág. 301). Esta conceituação parece-nos útil para compreendermos como Nabokov escreve a sua autobiografia: esta organiza-se, por seu lado, não tanto segundo uma linear cronologia, mas, principalmente, de acordo com determinadas «estruturas temáticas» (para usarmos as palavras do próprio Nabokov).

¹⁰ Cf. T.S. Eliot, *op. cit.*, págs. 23–34. O ensaio data de 1923.

¹¹ *Idem, ibidem*, pág. 21.

A Questão da Biografia

ao ponderar sobre a atenção a prestar ao texto e a possível atenção que o autor empírico poderá merecer:

We assume, of course, that we are masters and not servants of facts, and that we know that the discovery of Shakespeare's laundry bills would not be of much use to us; but we must always reserve final judgment as to the futility of the research which has discovered them, in the possibility that some genius will appear who will know of a use to which to put them. Scholarship, even in its humblest forms, has its rights; we assume that we know how to use it, and how to neglect it.¹²

A posição que, na década de sessenta, defendia tão vigorosamente a autonomia do texto literário em relação ao autor não poderia deixar de, na década seguinte, desencadear reacções que reafirmavam a impossibilidade de se olhar para um texto como absolutamente independente do autor, «verdadeiro *agente* em relação aos códigos que transforma, que infringe, que destrói»¹³. Aliás, o próprio Foucault, quando no ensaio atrás citado se vê obrigado a reconhecer a «função-autor»¹⁴, confronta-se com a impossibilidade de desligar em absoluto o texto do seu autor. E Barthes acabará, mais tarde, por alterar a sua posição e dar algum relevo ao autor, quando afirma que «o texto tem necessidade da sua sombra: essa sombra é *um pouco* de ideologia, *um pouco* de representação, *um pouco* de sujeito»¹⁵.

¹² *Op. cit.*, pág. 33.

¹³ Aguiar e Silva, *op. cit.*, págs. 252–253. Consulte-se, também, o ensaio de José Carlos Seabra Pereira, «Prazer do texto, poder do contexto», *Leituras de Roland Barthes*, Lisboa, Dom Quixote, 1982, págs. 205–215.

¹⁴ Michel Foucault, *op. cit.* Consultem-se, especialmente, págs. 148–153. Também, Aguiar e Silva, *op. cit.*, pág. 247.

¹⁵ Roland Barthes, *O Prazer do Texto*, Maria Margarida Barahona (trad.), Lisboa, Edições 70, 1974, pág. 72. Título original: *Le Plaisir du Texte*, Paris, Seuil, 1973. Consulte-se, ainda, José Guilherme Merquior, *From Prague to Paris: A Critique of Structuralist and Post-Structuralist Thought*, London, Verso, 1986, principalmente cap. 4, «Literary structuralism: Roland Barthes», com especial atenção para as três últimas secções, 'A hedonist apostasy: the later Barthes', 'From fruit to onion: Barthes's critical theory' e 'A farewell glance',

A Abordagem Biográfica

Daqui resulta a atenção renovada a prestar à problemática do autor, desde, por exemplo, o norte-americano Wayne C. Booth¹⁶, até à moderna análise semiótica¹⁷, que entende a *ficcionalidade*¹⁸ como fundando-se não «numa *relação de identidade* ou numa *relação de exclusão mútua* com o mundo empírico, mas sim numa *relação de implicação*»¹⁹. E, se ainda fosse necessário, bastaria recordar as reflexões dos *New Pragmatists* norte-americanos (Steven Knapp e Walter Benn Michaels) sobre a intencionalidade do autor, em desfavor da famosa «falácia intencional»²⁰ de Wimsatt e Beardsley²¹.

importante contributo para a compreensão do percurso final de Barthes. E, já agora, leia-se, mesmo que por desfastio, o romance de Malcolm Bradbury, *Mensonge*, de 1987, onde se parodiam, com implacável ironia, o estruturalismo e o pós-estruturalismo exportados pela França para todo o mundo civilizado.

¹⁶ Cf. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago & London, Univ. of Chicago Press, 1961. Retiramos um exemplo, mais ou menos ao acaso, que ilustra quanto a presença do autor é aceite como verdade axiomática e quanto o plano ético se intromete no estético: «But is he [Flaubert] right when he claims that we do not know what Shakespeare loved or hated? [...] We do know what this Shakespeare [implied author] loved and hated; it is hard to see how he could have written his plays at all if he had refused to take a strong line on at least one or two of the seven deadly sins» (pág. 76). Aguiar e Silva (*op. cit.*, nota 159, pág. 247) chama a atenção para outro texto de Booth, «For the authors», in *Novel*, II, I (1977), pág. 7.

¹⁷ Cf. Aguiar e Silva, *op. cit.*, pág. 252: «A ‘situação pressupositiva complexa’ do emissor literário, quer como autor empírico, quer como autor textual, só pode ser adequadamente descrita e explicada no quadro geral de uma teoria semiótica que não se circunscreva a um formalismo de tipo lógico-matemático, mas que se articule adequadamente, num plano interdisciplinar e mesmo transdisciplinar, com a investigação histórica e sociológica». Para dilucidação do conceito «situação pressupositiva complexa», veja-se a citação do parágrafo seguinte do nosso texto.

¹⁸ Cf. *idem, ibidem*, pág. 198, onde o Autor define o conceito.

¹⁹ *Idem, ibidem*, pág. 251.

²⁰ Paul Ricœur contrapõe-lhe, simetricamente, «a falácia do texto absoluto: a falácia da hipostasiação do texto como uma entidade sem autor» (*Teoria da Interpretação: O Discurso e o Excesso de Significação*, Artur Morão (trad.), Lisboa, Edições 70, 1987, pág. 42. Título original: *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*, Texas Christian Univ. Press, 1976).

²¹ Cf. W.J.T. Mitchell (ed.), *Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism*, Chicago & London, Univ. of Chicago Press, 1985, págs. 11–30, 95–105, 139–146.

A Questão da Biografia

A moderna análise literária, ao pôr em plano de evidência o autor, relacionando-o equilibradamente com a autonomia a que o texto tem inegavelmente direito, parece, todavia, dar maior ênfase ao autor textual — entidade ficcional a ter em conta em alguns romances de Nabokov, como, por exemplo, *Bend Sinister* e *Pnin* — do que ao autor empírico²². O que não a impede de reconhecer que, ainda no que respeita ao autor,

[...] se devem distinguir factores como: códigos semióticos disponíveis e regras orientadoras de um comportamento verbal adequado às várias situações comunicativas; pressupostos socioeconómicos, socioculturais e cognitivo-intelectuais (conhecimento do mundo, educação, experiências adquiridas, conhecimento das regras sociais, opiniões sobre os seus parceiros na comunicação); situação biográfico-psíquica, etc.²³

Pela nossa parte, acreditamos que não são os autores que servem a teoria literária, mas esta que os serve, para melhor os compreendermos. A teoria põe à nossa disposição instrumentos auxiliares de análise da obra de cada escritor, que, com as suas próprias idiossincrasias, continuamente obriga a rever as conclusões a que aquela chegou. Por isso, se não devemos aceitar a posição daqueles que se opõem sistematicamente ao estudo da biografia do autor, também não poderemos aceitar a atitude, igualmente sistemática, de defesa da biografia para qualquer caso. Tal parece ser o caso de Helen Gardner, quando defende a sua «abordagem humanista da literatura»:

As a critic I have always recognized the importance of biographical information, since I hold that a poem or a novel is a historical object produced by a human being at a certain time in certain circumstances. Although it is autono-

²² Para uma reflexão mais desenvolvida sobre este assunto, consultem-se, de Maurice Couturier, *Nabokov ou la Tyrannie de l'Auteur*, Paris, Seuil, 1993, e *La Figure de l'Auteur*, Paris, Seuil, 1995.

²³ Aguiar e Silva, *op. cit.*, págs. 250–251.

A Abordagem Biográfica

mous in the important sense that it has an existence independent of the experiences and emotions that the writer drew on to make it, yet experiences and emotions are among the causes that have gone to its making, as well as observations of the world of nature and the world of human actions, and the literary traditions the writer could draw upon. It can in some measure be understood and enjoyed without all this knowledge, but knowledge of all kinds can assist both understanding and enjoyment.²⁴

Mas mesmo Gardner deixa alguma abertura que permita ao texto literário (e ao seu autor) ditar as leis por que se deve reger a sua leitura.

A posição de Joaquim Manuel Magalhães parece ser mais consentânea com o ponto de vista que aqui se defende, ao afirmar o seguinte:

A recusa dos pressupostos da pessoa na análise da obra poética pode não passar de uma acentuação epocal de pressupostos críticos, tão comprometedora como a outra anterior de tudo tentar compreender pelo psicologismo biografista. Quando um poeta explicita que são dados biográficos aqueles com que está a lidar, não resta ao crítico senão aceitar esse pressuposto e agir de acordo com essa indicação.²⁵

De qualquer modo, ousaríamos ir mais longe e afirmar que cabe igualmente ao crítico verificar se o escritor, mesmo quando não explicita que partiu de dados biográficos, não mantém escondidos, sob a ironia e a auto-alusão, aspectos da sua biografia. Em parte, julgamos ser isto o que acontece com a ficção nabokoviana, como tentaremos demonstrar no decorrer deste estudo. A sensatez revelada por Joaquim Magalhães ao defender aquela posição heterodoxa não necessitará, hoje em dia, de ser homologada por um nome grande da teoria literária, mas recordem-se,

²⁴ Helen Gardner, *In Defence of the Imagination*, Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1982, pág. 175.

²⁵ Joaquim Manuel Magalhães, *Dylan Thomas: Consequência da Literatura e do Real na Sua Poesia*, Lisboa, Assírio e Alvim, ed. de 1982 (1ª ed. 1981), págs. 143–144.

A Questão da Biografia

mesmo assim, as advertências que Gérard Genette já fez sobre o carácter efêmero de qualquer proposta teórica, pois só a obra literária pode, com legitimidade, aspirar à intemporalidade e, por isso, só a ela cabe a última palavra²⁶. Talvez a resposta mais sugestiva (e mais sintética) sobre as relações entre a literatura e a biografia se encontre, afinal... na literatura: Nuno Júdice, por exemplo, no seu primeiro livro de poemas, embora ponha o sujeito a afirmar, logo ao abrir da primeira página, que inventa «uma poesia que as máquinas poderiam fazer», acaba por fazê-lo afirmar, no terceiro parágrafo do mesmo texto: «O poema começa pela biografia. A um primeiro nível o poema conta o poeta. Só depois o poema se debruça para si próprio, se sistematiza uma poética.»²⁷ E Carlos de Oliveira, embora de outro modo, afirma essencialmente o mesmo nesse maravilhoso poema intitulado «Porta»²⁸:

A porta que se fecha
inesperadamente na distância
e assusta o romancista
que descreve o seu quarto de criança
(é difícil dizer
se os velhos arquitectos
que punham tanto amor
na construção do quarto
teriam ponderado com rigor
a escala deste som
e o espaço coagulado
ao fundo do corredor)

²⁶ Cf. Gérard Genette, «Discours du récit», *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pág. 269: «C'est un des traits de ce que l'on peut appeler l'effort scientifique que de se savoir essentiellement caduc et voué au dépérissement: marque toute négative, certes, et d'une considération plutôt mélancolique pour l'esprit 'littéraire', toujours porté à escompter quelque gloire posthume, mais si le critique peut rêver d'une œuvre au second degré, le poéticien, lui, sait qu'il travaille dans — disons plutôt à — l'éphémère, ouvrier d'avance dés-œuvré.»

²⁷ Nuno Júdice, *A Noção de Poema*, Lisboa, Dom Quixote, 1972, págs. 11–12.

²⁸ Carlos de Oliveira, *Sobre o Lado Esquerdo*, Lisboa, Dom Quixote, 2ª ed., 1969, págs. 39–40.

A Abordagem Biográfica

a porta que se fecha no passado
sobressaltando a escrita e o escritor.

No presente estudo, e sem que isso implique que a obra não permite uma leitura autónoma em relação ao seu autor, afigura-se-nos como relevante a atenção que se possa prestar ao homem que a produziu. Quanto não ganha a nossa compreensão da obra de Nabokov — caso nos estejamos a iniciar nela — depois de ouvirmos o seu filho Dmitri, no posfácio a *The Enchanter*? São palavras que contribuem para a discussão sobre o carácter puramente lúdico da sua ficção *versus* a dimensão humana que outros críticos²⁹ defendem existir escondida sob a capa daqueles «prazeres combinatórios»:

[...] even if his emphasis is on the ‘combinational delights’ in which an artist is privileged to indulge, by no means does it follow that Nabokov was indifferent to the horrors of tyranny, murder, and child molestation; to the tragedy of social or personal injustice; or to the plight of those who have somehow been short-changed by Fate.³⁰

No entanto o próprio Dmitri Nabokov logo a seguir nos adverte de que

It is not indispensable to have known Father personally in order to understand this; it is enough to have read his books with reasonable care.

De facto, os temas que, com maior evidência, se manifestam na obra de

²⁹ Cf. Ellen Pifer, *Nabokov and the Novel*, Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 2ª ed. de 1981 (1ª ed. 1980).

³⁰ Dmitri Nabokov, «On a Book Entitled *The Enchanter*», Vladimir Nabokov, *The Enchanter*, New York, G.P. Putnam’s Sons, 1986, pág. 113. Nem sempre a família é o juiz mais competente de um escritor, mas, no caso presente, justifica-se darmos crédito ao testemunho de Dmitri Nabokov, pois foi, ao longo de anos, um colaborador assíduo e privilegiado de seu pai, na tradução da obra russa para inglês.

A Questão da Biografia

Vladimir Nabokov — o exílio, a nostalgia de um mundo de harmonia perdido, a necessidade de adaptação a um novo meio (linguístico e social), por exemplo —, assim como a relação com textos de autores inseridos noutras culturas, que não a sua de origem, através da paródia e, ainda, o recurso à paródia no que respeita a seus confrades — escritores, professores e eruditos — não necessitam do conhecimento de dados biográficos do autor para serem devidamente apreciados. Mas este conhecimento ilumina³¹, quanto a nós decisivamente, a leitura dos textos desta figura ímpar nas letras contemporâneas.

Poder-se-á censurar este procedimento, sobretudo se nos reportarmos às páginas que iniciam este capítulo. Mas, se tentámos expor as opiniões de Nabokov sobre este problema, jamais deixou de nos assaltar a suspeita de que, em certa medida, o autor nos quisesse propositadamente desviar desse rumo, porventura para evitar identificações abusivas do produto ficcional com a sua vida privada — que só a ele e aos seus dizia respeito, embora se deva ressaltar que de um homem público se tratava. As numerosas entrevistas que concedeu e apareceram publicadas numa série considerável de periódicos ilustram bem, se não a vocação pública do homem, pelo menos a do escritor. Colaborou com Andrew Field para que este, *boswellianamente*³², escrevesse a sua biografia — *Nabokov: His Life in Part*. Ironicamente, este género não merecia os favores nem de Nabokov nem de Field, e este adverte que «the book you hold does not come with the recommendation of Vladimir Nabokov»³³. Mais uma ironia caracteristicamente nabokoviana? À primeira vista, assim parece, já que o próprio Nabokov aprovara calorosamente o projecto e teria dado ao seu candidato a biógrafo — em cuja obra se encontram trabalhos, embora discutíveis, de consulta obrigatória sobre o Autor — «the hyperbolic though flat-

³¹ Cf. René Wellek e Austin Warren, *Teoria da Literatura*, trad. Palla e Carmo, Mem Martins, Europa-América, 4ª ed., s.d., pág. 87 (1ª ed. em língua inglesa: *Theory of Literature*, New York, Harcourt Brace, 1942).

³² Andrew Field, *Nabokov: His Life in Part*, ed. cit., pág. 8. São as seguintes as palavras de Field, dirigidas por carta a Nabokov: «So here I am, to my great surprise, answering an unplaced ad to be your Boswell».

³³ *Idem, ibidem*, pág. 27.

A Abordagem Biográfica

tering assurance that he could not imagine anyone else whom he would want to accept as his biographer»³⁴. Mas a correspondência trocada entre o Autor e outras personalidades revela-nos quanto Nabokov se arrependeu mais tarde de ter aberto as portas da sua vida íntima a Field³⁵. Finalmente, mas não em lugar menos importante, Nabokov publica uma autobiografia — *Speak, Memory*, a que já nos referimos atrás — abrangendo essencialmente um período de trinta e sete anos, que decorre de 1903 a 1940, data em que partiu para a América do Norte. É certo que se trata de um tipo muito especial de autobiografia, pois os processos narrativos utilizados aproximam-na grandemente da ficção³⁶; mas a referencialidade do mundo narrado ao mundo vivido pelo escritor nunca é perdida de vista³⁷.

Resta-nos, todavia, contrariando a tentação da biografia, Nabokov como académico. Mas, mesmo aqui, se nos detivermos com um pouco mais de minúcia nos seus trabalhos críticos sobre literatura, reparamos que, no estudo sobre Nicolai Gogol, o autor dedica uma parte muito considerável à biografia do escritor oitocentista e que o comentário à sua tradução de *Eugene Onegin*, de Pushkin, está recheado de referências biográficas do insigne coevo de Gogol. Também como professor de literatura — recordemo-lo agora a título de exemplo — Nabokov, ao iniciar a lição sobre *Anna Karenin*, não se exime de dedicar alguns parágrafos à biografia de Tolstoy. A determinado passo, afirma detestar intrometer-se na vida privada do

³⁴ *Idem, ibidem*, pág. 8.

³⁵ Cf. Vladimir Nabokov, *Selected Letters 1940–77*, ed. cit., em especial, págs. 517–519, 523–524 e 554.

³⁶ Cf. Dabney Stuart, *Nabokov: The Dimensions of Parody*, Baton Rouge, Louisiana State Univ. Press, 1978, págs. 163–191 («*Speak Memory*: Autobiography as fiction»).

³⁷ Nabokov teve, ainda, o propósito de publicar a continuação da autobiografia — com o título possível de *Speak On, Memory* ou, até, *Speak, America* — dedicada aos vinte anos passados nos E.U.A., mas parece nunca ter concluído este projecto. Segundo Field (*Nabokov: His Life in Part*, ed. cit., pág. 32), «Nabokov thinks of *Speak, Memory* as a lyrical book, and what troubles him about *Speak On, Memory* is that it is assuming the appearance of a mere epic peopled by anecdotes. Perhaps these anecdotes will yet fall away, but even though he is writing the book he professes no confidence that he will carry it through [...]».

É, precisamente, aquela «qualidade lírica» que faz de *Speak, Memory* uma soberba criação artística, a par das melhores ficções do Autor.

A Questão da Biografia

escritor; para logo reconsiderar — «but this I must say»³⁸ — e continuar por mais algumas linhas nos aspectos biográficos.

Por fim, recordem-se com renovada atenção as primeiras linhas deste capítulo, onde escrevemos que Nabokov considerava o «olfactivismo» [*sic*] de Gogol como se devendo à longa tradição de provérbios e ditos de humor russos. Mas, e retomando as artes prestidigitativas de Nabokov, inclinemo-nos agora a aceitar, mais do que o peso da tradição supracitada, nítidas relações psico-biográficas, quando Nabokov afirma, a respeito de Gogol, que «it is hard to find any other author who has described with such gusto smells, sneezes and snores».

*Homo ludens*³⁹ parece um epíteto justo para caracterizar o Vladimir Nabokov da ficção e, também, do mundo empírico. A respeito do seu mundo privado, no casulo doméstico, o anedotário — que hoje é já considerável, graças à biografia de Brian Boyd⁴⁰ sobre Nabokov e, neste caso particular, à biografia de Stacy Schiff⁴¹ sobre Véra Nabokov — nem sempre nos permite concluir com segurança sobre se o escritor não terá muitas vezes fabricado, no convívio com amigos chegados e até com familiares, mais uma *persona*, dado como era a pequenas travessuras que contavam quase sempre com a cumplicidade de Véra. Por isso assume particular interesse o fragmento seguinte, cuja acção se passa em Montreux, de que Andrew Field é narrador e, também, personagem:

Véra Evseevna and I had paused in the doorway as I was about to leave one day. Nabokov had said goodbye and gone to dress for dinner. While we were still standing at the door, Nabokov came back into the room turning his tie and saying in Russian — **Darling, can I really not write about him?** — Then he suddenly saw me. — **Oh, I'm terribly sorry, Andrew. I didn't realize you**

³⁸ Cf. *Lectures on Russian Literature*, ed. cit., pág. 138.

³⁹ Tomamos de empréstimo o aposto usado por Mark Lilly, «Nabokov: Homo ludens», in *Vladimir Nabokov: A Tribute*, Peter Quennell (ed.), New York, William Morrow, 1980.

⁴⁰ Cf. *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, 1990, e *Vladimir Nabokov: The American Years*, 1991, ambos com a chancela de Princeton Univ. Press, New Jersey

⁴¹ Cf. *Véra (Mrs. Vladimir Nabokov): Portrait of a Marriage*, New York, Random House, 1999.

A Abordagem Biográfica

were still here. The word stress was strangely out of place. An hour before Nabokov had been telling me about an extraordinary and pathetically tragic man he had known in California. I had asked — the man is now dead — if he intended to write about him in *Speak On, Memory*, but Véra Evseevna had interrupted and said that of course he could not. There was no essential gesture, truth, or information gained by me at that moment, but it is true that that half-sentence during the course of which I had been granted invisibility does live most resonantly within me, and when I summon up Vladimir Nabokov to myself he always begins with that Russian fragment spoken in a very particular tone and cadence.⁴²

Esta tentação pelo engano — pela ilusão, afinal — que Nabokov manifesta suscita-nos a seguinte interrogação: não restará apenas, depois de nos dedicarmos à sua biografia, mais uma *persona* inventada pelo escritor nas entrevistas que concedeu e na autobiografia que escreveu? No que respeita à autobiografia, o problema avoluma-se, pois, no índice temático e onomástico que o escritor decidiu incluir no final do livro, a entrada para Vladimir Vladimirovich Nabokov — nome civil dele próprio, claro — aparece com a indicação de dois grupos de páginas, correspondentes ao prefácio («9–16») e ao texto narrativo propriamente dito («19–310, *passim*»), sugerindo assim a existência de duas entidades aparentemente autónomas uma da outra — o autor e o narrador. E, se quisermos ser radicais, o conhecimento dos outros, mesmo dos que nos são próximos, talvez nunca nos revele mais do que máscaras, pois esse conhecimento é sempre constituído por uma imagem mais ou menos precária, feita do que os outros nos mostram e do que desejamos ver neles. De qualquer modo, tentar-se-á acompanhar a vida que se vai traçar, acentuando o que parece ser mais relevante para o objectivo deste trabalho, sem, contudo, se descurar a tentativa de mostrar a personalidade que se perfila por detrás da obra literária.

⁴² Nabokov: *His Life in Part*, ed. cit., pág. 31.

A Questão da Biografia

(iii)

Para traçar a biografia de Nabokov dispomos, em parte o afirmámos atrás, de uma autobiografia, de um número apreciável de entrevistas e de duas biografias escritas por Andrew Field¹. Mais recentemente, não podemos dispensar a avantajada biografia escrita por Boyd², bem como a biografia de Véra Nabokov, da autoria de Stacy Schiff³. Contamos, também, com a correspondência trocada entre Nabokov e Edmund Wilson⁴ e outras personalidades⁵, a autobiografia de seu primo, Nicolas Nabokov⁶, que dedica dois capítulos a Vladimir Vladimirovich e família directa deste, além de testemunhos de confrades do escritor com quem este num momento ou noutro privou, testemunhos dados em conferências e tributos dedicados a Nabokov e que vieram a ser publicados em várias ocasiões⁷. Deste manancial de informações e comentários, servir-nos-ão de frequente referência a autobiografia de Vladimir Nabokov, as entrevistas, as duas biografias escritas por Field e a correspon-

¹ Andrew Field, depois de publicar a biografia parcial de Nabokov em 1977, *Nabokov: His Life in Part*, publicou, em 1986, a biografia final com o título *VN: The Life and Art of Vladimir Nabokov* (New York, Crown).

² Já depois de escrita a primeira versão do presente trabalho, veio a lume a esplêndida obra de Brian Boyd, em dois volumes — *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, 1990, com 607 páginas, e *Vladimir Nabokov: The American Years*, 1991, com 783 páginas (ed. cit.). Apenas quando se afigurou absolutamente indispensável ao acerto das nossas opiniões, por erros ou omissões de Field, recorremos a trechos de Boyd para melhor ilustrar alguns pontos de vista.

³ Stacy Schiff, *Véra (Mrs. Vladimir Nabokov): Portrait of a Marriage*, New York, Random House, 1999.

⁴ Vladimir Nabokov e Edmund Wilson, *The Nabokov-Wilson Letters*, Simon Karlinsky (ed.), New York, Harper & Row, 1979.

⁵ Vladimir Nabokov, *Selected Letters 1940–77*, ed. cit.

⁶ Nicolas Nabokov, *Cosmopolite*, Claude Nabokov (trad.), Paris, Éditions Robert Laffont, 1976. Título original: *Bagazh*, New York, Atheneum, 1975. Infelizmente, nunca conseguimos encontrar esta obra no original.

⁷ Cf. Alfred Appel, Jr. & Charles Newman (eds.), *Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations and Tributes*, Evanston, Northwestern Univ. Press, 1977; Peter Quennell (ed.), *Vladimir Nabokov. A Tribute*, New York, William Morrow, 1980; George Gibian e Stephen Jan Parker (eds.), *The Achievements of Vladimir Nabokov*, Ithaca, New York, Center for International Studies, Cornell Univ. Press, 1984.

A Abordagem Biográfica

dência com Edmund Wilson. Tomar-se-ão, portanto, como fontes fundamentalmente textos que se podem agrupar no género biográfico, ou a este se associar. Por isso se deve averiguar, primeiro, qual o actual alcance e limites do género, o que o separa dos géneros com os quais tem relações de vizinhança, mais especificamente, quais as diferenças entre biografia e autobiografia, e como se estabelece a relação entre verdade e ficção na autobiografia.

O género biográfico tem, ultimamente, gozado de alguma fortuna, depois de ter sido votado ao ostracismo, e mesmo atacado, pela torrente antibiografista. Considerado parente pobre da Literatura e da História, só há relativamente pouco tempo mereceu a devida atenção e o esforço sistemático de teorização⁸. O género biográfico vai, precisamente, buscar à literatura ficcional o modo narrativo e à História o seu carácter documental. Mas o mundo narrado na biografia não tem a autonomia de que beneficia o mundo narrado na literatura ficcional e, como documento histórico, é limitado, pois se ocupa essencialmente de um indivíduo na sua singularidade.

Se todas as biografias são um produto literário e também um documento histórico, reconhece-se que nem todas são do mesmo tipo, sendo de maior relevância, numas, o seu valor documental e, noutras, o seu valor estético. Mikhaïl Bakhtine propõe dois tipos: um primeiro, de nítido valor histórico, onde se registam «os grandes contemporâneos, as figuras históricas e os grandes acontecimentos»⁹, e um segundo, em que «os valores sociais e, primeiro do que tudo, os familiares» são

⁸ Cf. Paul Murray Kendall, *The Art of Biography*, New York, W.W. Norton, ed. de 1985 (1ª ed. 1965). Consulte-se, especialmente, o 1º capítulo, onde Murray Kendall dá conta do pouco interesse que o estudo teórico do género mereceu até à data da publicação do seu livro. Diga-se, de passagem, que o leitor comum sempre revelou um grande apetite pela (auto)biografia, pelas memórias, pelo romance histórico. Dever-se-á à sua vontade de dar uma existência mais concreta à forma como imagina os autores e as personagens históricas? Deixemo-nos acreditar que sim...

⁹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la Création Verbale*, Paris, Gallimard, 1984, pág. 167. Título original: *Estetika Slovesnogo Tvortchestva*, Moskva, Iskoutsvo, 1979.

A Questão da Biografia

centrais para essa biografia, onde privilegiadamente «se inscrevem coisas e pessoas amadas, o prazer da relação»¹⁰. A este segundo tipo, em que a vertente literária sobrepõe a sua presença à vertente histórica, pertencem as biografias que tomaremos como referência neste trabalho.

A biografia e a autobiografia são, contrariamente a outras produções literárias, obrigatoriamente referenciais ao mundo empírico, isto é, «pretendem fornecer uma informação sobre uma ‘realidade’ exterior ao texto, submetendo-se assim a uma prova de *verificação*»¹¹, como acontece com os discursos científico e histórico. Não é suficiente, portanto, que obedeçam à condição de verosimilhança; têm de ser a imagem do “real”, cujo modelo, neste caso, é a vida de um homem tal como ela se desenrolou. A personagem no texto e o modelo extratextual baseiam a sua relação, em sentido lato, na semelhança e na identidade.

A biografia e a autobiografia distinguem-se de outros géneros consigo aparentados, por estes não cumprirem determinadas regras fundadas, segundo Philippe Lejeune¹², na forma da linguagem, no assunto tratado e na posição do narrador: as memórias diferem quanto ao assunto, pois tratam, não tanto da história individual de um homem, mas, principalmente, dos acontecimentos históricos em que esse homem participou; aos romances biográfico e autobiográfico não se exige a referencialidade do mundo narrado ao mundo vivido, não é necessário que se verifique no texto a «imagem do real», basta-lhe o «efeito do real»¹³, isto é, a verosimilhança; o poema autobiográfico distingue-se pela forma da linguagem, recorrendo ao verso e não à prosa, obedecendo assim aos próprios condicionalismos daquela forma; no diário íntimo, a posição do narrador difere quanto à visão, pois não se verifica a «perspectiva retrospectiva» na narrativa; e o mesmo se pode afirmar para o auto-retrato e para o ensaio, além de que estes não recorrem ao modo narrativo¹⁴.

Como é evidente, a biografia e, principalmente, a autobiografia são muitas

¹⁰ *Idem, ibidem.*

¹¹ Philippe Lejeune, *Le Pacte Autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, pág. 36.

¹² Cf. *idem, ibidem* pág. 14.

¹³ *Idem, ibidem*, pág. 36.

¹⁴ Cf. Philippe Lejeune, *op. cit.*, págs. 14–15.

A Abordagem Biográfica

vezes contaminadas por estes géneros, e bastará interrogarmo-nos sobre se, por exemplo, o género *memórias* não atravessará sempre o campo da escrita autobiográfica, assim como o auto-retrato ou o ensaio. Mas a tarefa de classificação é irremediavelmente redutora, pois se obriga a arrumar artificialmente géneros que, na prática textual, desconhecem muitas vezes estas divisões.

Cabe, agora, uma reflexão sobre os códigos que regem a biografia e a autobiografia. A autobiografia tem gozado de maior respeitabilidade do que a biografia, talvez porque nesta o peso documental sobre o estético é necessariamente maior — embora, como se viu, do ponto de vista da História o seu alcance seja limitado —, talvez porque o narrador da autobiografia nos parece digno de maior confiança do que o narrador heterodiegético da biografia. Porque, na biografia, a relação autor, narrador e personagem não se firma na identidade, a margem de rigor na informação veiculada é também mais diminuta. É certo que, como afirma Bakhtine, na biografia «temos duas consciências, sem ter duas posições de valores», isto é, assistimos ao confronto entre duas consciências, «mas que estão todavia de acordo, e o mundo dos seus valores respectivos coincide em quase tudo»¹⁵, pelo menos na maioria dos casos. Apesar desta empatia, dificilmente o biógrafo consegue penetrar nos recessos mais íntimos do herói. Não é difícil concordar-se com Georges Gusdorf, quando este afirma que

[...] I alone have the privilege of discovering myself from the other side of the mirror — nor can I be cut off by the wall of privacy. Others, no matter how well intentioned, are forever going wrong; they describe the external figure, the appearance they see and not the true person, which always escapes them.¹⁶

¹⁵ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, pág. 170.

¹⁶ Georges Gusdorf, «Conditions and limits of autobiography», James Olney (trad.), in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, James Olney (ed.), New Jersey, Princeton Univ. Press, 1980, pág. 36. Título original: «Conditions et limites de l'autobiographie», *Formen der Selbstdarstellung: Analekten zur einer Geschichte des literarischen Selbstportraits*, Günther Reichenkron e Erich Haase (eds.), Dunker & Humblot, 1956.

A Questão da Biografia

O exemplo de Andrew Field, principalmente na sua última biografia sobre Vladimir Nabokov vinda a lume¹⁷, parece corroborar esta opinião, se nos recordarmos dos protestos de Dmitri Nabokov no posfácio a *The Enchanter*¹⁸ e da correspondência de Vladimir Nabokov referente a *Nabokov: His Life in Part*¹⁹.

Temos de concordar que dificilmente poderia acontecer de outro modo, quando não se verifica identidade entre o autor e o herói. Ao autor, que se pode identificar com o narrador, apenas lhe é lícito aspirar a que a sua personagem se *assemelhe* ao *modelo*, referente extratextual. Por seu lado, na autobiografia, a identidade entre autor, narrador e personagem é total e *de facto*. É evidente que o narrador escreve sobre a personagem, do passado, distanciadamente portanto, mas trata-se *essencialmente* do mesmo indivíduo. É nesta identidade que se funda a relação de semelhança entre a personagem e o modelo, pois o autor e o modelo confundem-se, são a mesma pessoa.

Por fim, a formulação de Philippe Lejeune para distinguir a biografia da autobiografia parece-nos esclarecedora:

[...] Ce qui va opposer fondamentalement la biographie et l'autobiographie, c'est la hiérarchisation de rapports de ressemblance et d'identité; dans la biographie, c'est la ressemblance qui doit fonder l'identité, dans l'autobiographie, c'est l'identité qui fonde la ressemblance. L'identité est le point de départ réel de l'autobiographie; la ressemblance, l'impossible horizon de la biographie.²⁰

Ou, resumindo o conceito, segundo Lejeune: se, na biografia, o autor pode identificar-se ou não com o narrador, e a personagem procura assemelhar-se ao modelo, na autobiografia, o narrador está para a personagem como o autor está para o modelo²¹.

¹⁷ VN: *The Life and Art...*, ed. cit.

¹⁸ Cf. *op. cit.*, págs. 101–102, 106–108.

¹⁹ Cf. Vladimir Nabokov, *Selected Letters 1940–77*, ed. cit, págs. 513–554 (*passim*).

²⁰ Pilippe Lejeune, *op. cit.*, pág. 38. Em itálico no original.

²¹ Cf. *op. cit.*, pág. 40.

A Abordagem Biográfica

Vimos que a biografia se encontra sempre condenada a submeter-se a uma prova de verificação, pela possibilidade de alguma da informação veiculada ser inexacta. Na autobiografia, devido à relação de identidade entre autor, narrador e personagem, esperamos que toda a verdade nos seja contada. E, no entanto, a própria memória se encarrega de atraiçoar o autor, tornando a informação menos exacta²² — quando não acontece que o autor mente deliberadamente, ou pelo menos faz, também deliberadamente, omissões importantes. É esta uma das razões por que o problema da verdade e da falsidade é focado com tanta insistência nos estudos sobre o género autobiográfico. Mas será este um verdadeiro problema?

O problema põe-se, de facto, se entendermos a autobiografia estritamente no sentido histórico. Porém, nas autobiografias do tipo «sócio-doméstico»²³ — como são as autobiografias de praticamente todos os escritores —, a literariedade desempenha um papel talvez mais decisivo do que o rigor histórico. Justificar-se-á, então, opormos a verdade à ficção — para se utilizar um eufemismo para mentira — neste tipo de autobiografia? Segundo Gusdorf²⁴,

[...] autobiography is not a simple recapitulation of the past; it is also the attempt and the drama of a man struggling to reassemble himself in his own

²² No prefácio a *Speak, Memory*, ed. cit., pág. 14, Nabokov faz referência às inevitáveis traições da memória: «When after twenty years of absence I sailed back to Europe, I renewed ties that had been undone even before I had left it. At these family reunions, *Speak, Memory* was judged. Details of date and circumstance were checked, and it was found that in many cases I had erred, or had not examined deeply enough an obscure but fathomable recollection. Certain matters were dismissed by my advisers as legends or rumors or, if genuine, were proven to be related to events or periods other than those to which frail memory had attached them». E, num conto escrito em 1945, Nabokov põe o narrador a afirmar: «[...] memoirists [...] are men who have too little imagination to write fiction and too bad a memory to write the truth» [nossos itálicos] («Time and Ebb», *Nabokov's Dozen*, Harmondsworth, Penguin, ed. de 1980 (1ª ed. 1958), pág. 125).

²³ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, pág. 167.

²⁴ *Op. cit.*, pág. 43.

A Questão da Biografia

likeness at a certain moment of his history.

Para Gusdorf, além do valor estético — pois de uma obra de arte se trata —, a autobiografia revela, em última instância, «a verdade do homem, imagens de si próprio e do mundo, fantasias de um homem de génio»²⁵. Mas, mesmo acentuando a função artística sobre a função documental, Gusdorf não consegue resolver, quanto a nós, a oposição entre fidelidade ao mundo empírico e ficção.

Barrett Mandel²⁶, atacando frontalmente o problema, oferece uma resposta mais satisfatória. Concordando, embora, com Gusdorf em que a autobiografia não é meramente o recordar de uma vida, adianta que, primeiro, se trata de «um artefacto, uma construção do espírito forjada com palavras»²⁷. Ora, no seu entender, toda a escrita, pela sua própria natureza, «ficcionaliza a experiência»²⁸, e o leitor, abrindo as páginas de uma autobiografia, nunca esquece totalmente que se encontra não perante a vida do autor, mas a imagem dessa vida, não perante *a coisa real*, mas «um simulacro, uma idealização, uma ilusão»²⁹. Logo, a autenticidade de uma autobiografia não provém tanto da acuidade com que a memória do autor transporta as imagens do passado para o presente. Antes, é sob a luz da experiência presente que as imagens do passado se tornam relevantes no contexto de toda a vida do autor autobiográfico:

A writer relying on memory pictures usually winds up crumpling pages and suffering frustration. On the other hand, if the picture is transcended so that a true experience of being can fuel the writing, the real essay will rise from a source of subjectivity unknown to the questing ego with its interminable carrying on, its pictures, and the like. In this respect, I can ‘remember’ whatever

²⁵ *Idem, ibidem*.

²⁶ Barrett J. Mandel, «Full of life now», in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, págs. 49–72.

²⁷ *Idem, ibidem*, pág. 49.

²⁸ *Idem, ibidem*, pág. 53.

²⁹ *Idem, ibidem*, pág. 57.

A Abordagem Biográfica

I like about my life and then find as I write my autobiography that the truth which ultimately discloses itself has little to do with these initial memories.³⁰

Se concordarmos que tanto as produções literárias convencionalmente designadas como ficção — o romance, por exemplo —, como as que convencionalmente consideramos não-ficção — a autobiografia, por exemplo —, são todas elas «construções do espírito», então toda a produção literária, independentemente do seu grau de ficcionalidade, transmite à sua maneira uma verdade própria: no primeiro caso, uma verdade mais geral, portanto mais profunda (se partilharmos da opinião de Wordsworth, postulada no prefácio às *Lyrical Ballads*); no segundo caso, porventura uma verdade mais particular, fundada no mundo empírico do autor.

Assim, torna-se despicienda a discussão sobre o que opõe a verdade à ficção em literatura. É preferível preocupar-nos com a referencialidade possível do mundo narrado ao mundo empírico, e isto tanto para os géneros “não-ficcionais” como para os “ficcionais”. Cabe ao autor, em primeiro lugar, a responsabilidade de definir essa relação ou de dar indícios reveladores de uma “realidade” exterior ao texto. Só deste modo se pode compreender por que razão Nabokov tinha incluído dois textos em colecções de *short stories* e, posteriormente, os veio a apresentar, embora com alterações que os ligavam mais concretamente ao universo referencial que estivera na sua génese, como capítulos da autobiografia³¹. Tal lhe foi possível, porque o estatuto daqueles textos era diferente nas duas situações: na primeira, não era exigida a condição de fidelidade a um referente extratextual; na segunda, essa era uma condição indispensável para que o «pacto autobiográfico»³² se estabelecesse.

Independentemente do inegável valor artístico da autobiografia de Vladimir Nabokov, acreditamos que o «pacto referencial»³³ foi respeitado, apesar dos inevitáveis voos da imaginação criadora. E que outra alternativa pode restar a quem

³⁰ *Idem, ibidem*, págs. 50–51.

³¹ Recordamo-lo: estamos a referir-nos a «Mademoiselle O» e «Colette».

³² Cf. Philippe Lejeune, *op. cit.*, especialmente, págs. 26–35.

³³ Cf. *idem, ibidem*, pág. 36.

A Questão da Biografia

decidiu conviver com um escritor que, por ter dado, no mundo imaginado das suas narrativas, tantos verdadeiros indícios como falsas pistas sobre o seu mundo empírico, tão bem soube esconder-se da nossa curiosidade?

2. *A Biografia de Vladimir Nabokov*

V LADIMIR VLADIMIROVICH NABOKOV nasceu em São Petersburgo, na Rússia, no dia 10 de Abril de 1899, de acordo com o calendário juliano então em vigor naquele extremo da Europa. Com o subsequente exílio para o Ocidente, em 1919, o seu aniversário passou a ser festejado treze dias mais tarde, de acordo com o calendário gregoriano. Na opinião de Nabokov, este é um problema de difícil resolução, como afirma, com irónica seriedade, no prefácio à sua autobiografia:

What is to be done? I find “April 23” under “birth date” in my most recent passport, which is also the birth date of Shakespeare, my nephew Vladimir Sikorski, Shirley Temple and Hazel Brown (who, moreover, shares my passport). This, then, is the problem. Calculatory ineptitude prevents me from trying to solve it.¹

Apesar da ironia, este passo não deixa de ser revelador. Por um lado, dá-nos indícios sobre o espírito que anima a autobiografia — privilegiando a convivência com a literatura, manifestando o prazer pelas relações familiares, exprimindo o fascínio pelo cinema (um dos capítulos intitula-se «Lantern Slides»); por outro lado,

¹ Vladimir Nabokov, *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*, New York, G.P. Putnam’s Sons, 1966, págs. 13–14. Neste capítulo, a autobiografia poderá também ser referida pelas iniciais *SM*.

A Abordagem Biográfica

leva-nos a pressentir o choque profundo do exílio e do esforço de adaptação a novas culturas, apesar de, como se verá, o cosmopolitismo ter sido uma influência permanente na formação de Nabokov, não só na educação formal recebida, como também na própria convivência familiar. O passaporte a que, no passo transcrito, o Autor se refere é o norte-americano, que mencionava a cor dos olhos do seu portador como sendo «hazel brown». A alusão traduz, no plano literário, a vertente narcisista da ficção nabokoviana e, no plano cultural, revela-nos a atenção prestada a pequenos aspectos de uma cultura, consciência que, na sua forma exacerbada, normalmente apenas os recém-chegados possuem.

A árvore genealógica de Vladimir Nabokov é longa e com muitas ramificações, correndo pelas suas veias, por exemplo, sangue tártaro (segundo a autobiografia, mas não excluimos que se possa tratar de mais uma ironia nabokoviana)² e sangue germânico. Encontram-se referências aos Nabokov em documentos russos que datam do século XV, e a História russa revela que a família foi conquistando uma progressiva notabilidade, onde sobressaem homens ligados à carreira das armas e, posteriormente, à política³. O tronco germânico não é menos notável: desde um bisavô de Vladimir Vladimirovich, o Barão Ferdinand von Korff, nascido em Königsberg em 1805 e que, tendo seguido uma carreira militar bem sucedida, chegou a alcançar a patente de general alemão ao serviço da Rússia, até ao pai deste, major do exército prussiano, passando em linha mais distante pelo compositor Carl Heinrich Graun, avô de Antoinette Theodora Graun, mãe de Ferdinand von Korff.

A primeira ligação mais íntima à Corte só se vem a dar com Nikolai Aleksandrovich Nabokov, bisavô de Vladimir Vladimirovich, embora apenas seu filho e seu neto viessem a abraçar a carreira política com notoriedade. O primeiro, Dmitri Nikolaevich Nabokov, serviu sob Alexandre II e Alexandre III, como Ministro da Justiça, de 1878 a 1885, e notabilizou-se pela forma como defendeu as reformas

² Há um provérbio russo que reza assim: «esfola um russo e encontrarás um tártaro» (cf. Gennadi Gerassimov, «No berço o filho não planeado», in semanário *Expresso*, «Caderno Internacional», nº 999, 21 de Dezembro de 1991).

³ Cf. Andrew Field, *VN: The Life and Art of Vladimir Nabokov*, New York, Crown, 1986, págs. 11–12.

A Biografia de Vladimir Nabokov

liberais instituídas sob Alexandre II, tendo acabado os seus dias no estrangeiro.

O segundo, Vladimir Dmitrievich Nabokov, sobressaiu pelas suas posições liberais como jurista e político, tendo experimentado a prisão por um período de três meses anterior à Revolução de Outubro de 1917 (ou, se se preferir, de Novembro, no nosso calendário). Posteriormente, exerceu funções no Governo de Kerenski, abandonando São Petersburgo passados seis meses, para continuar a desenvolver a sua actividade política na Crimeia até 1919, ano em que partiu com a família para o Ocidente. Depois de uma rápida passagem pela Grécia e por uma estada de perto de um ano em Inglaterra, fixou residência em Berlim. Ali continuou a empenhar-se em intensa actividade política e jornalística, enquanto dois dos seus filhos, Sergey e Vladimir, seguiam estudos universitários na Inglaterra. Veio a morrer em Berlim, em 1922, da forma mais honrosa que um homem do seu calibre poderia encontrar.

Num comício político em que o orador principal era Paul Milyukov, ex-ministro do governo de Kerenski, dois homens — um deles viria a pertencer ao partido nazi, desempenhando um alto cargo no departamento que tratava das questões com a colónia russa na Alemanha — atentaram contra a vida do orador. Vladimir Dmitrievich, quando quase todos procuravam abrigar-se⁴, tentou desarmar um dos assassinos. Três balas disparadas pelo segundo atingiram Nabokov que morreu quase instantaneamente. O episódio demonstra bem o carácter indómito de Vladimir Dmitrievich, principalmente se pensarmos que este se encontrava, então, em desacordo frontal com Milyukov em relação à táctica que o partido dos Cadetes deveria adoptar com vista ao derrube do regime bolchevista. Segundo Boyd,

Milyukov had been calling for a new tactic for the CD party, a closer alliance with the Socialist Revolutionaries, a rejection of the CDs' nonclass heritage in

⁴ Milyukov foi empurrado, na confusão, para o chão (cf. Brian Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, Princeton, NJ, Princeton Univ. Press, 1990, pág. 190). Andrew Field, provavelmente por desleixo ou por informações deficientes, cria no leitor a impressão de que Milyukov, por contraste com Vladimir Dmitrievich, procurara abrigar-se das balas assassinas: «Hundreds of people screamed and dived under their chairs, Miliukov among them» (Andrew Field, *op. cit.*, pág. 74).

A Abordagem Biográfica

favor of supporting the peasants. Milyukov and his followers were ready to dream the Socialist Revolutionary dream that the peasants might translate their hostility to Bolshevism into concerted rebellion. V. D. Nabokov led those opposing the new tactic. He pointed out that it was doomed from the outset — the SRs emphatically rejected Milyukov's overtures — and argued that what was needed was not support of one class but a united front of all democratic Russian forces opposed to autocracy whether tsarist or Bolshevik: in other words, the CD party's old ideals.⁵

Vladimir Dmitrievich tentou por várias vezes, apesar das diferenças de opinião, fazer tréguas com Milyukov, já que ambos partilhavam, no essencial, dos mesmos objetivos, mas este, ainda segundo Boyd, «did not accept the token of peace».

Este acontecimento afectou profundamente o jovem Vladimir Nabokov, mas, como é normal quando trata de algo que lhe tocou fundo, o escritor dedica-lhe poucas palavras na autobiografia. Assim, depois de se referir a um duelo que seu pai esteve na iminência de travar e que, contudo, se não chegou a realizar, conta:

[...] And ten years were to pass before a certain night in 1922, at a public lecture in Berlin, when my father shielded the lecturer (his old friend Milyukov) from the bullets of two Russian Fascists and, while vigorously knocking down one of the assassins, was fatally shot by the other. But no shadow was cast by that future event upon the bright stairs of our St. Petersburg house; the large, cool hand resting on my head did not quaver, and several lines of play in a difficult chess composition were not blended yet on the board. (*SM*, pág.193)

Vladimir Vladimirovich Nabokov viria a revelar, em público, idêntica parci-

⁵ *Op. cit.*, págs. 189–190. A interpretação de Andrew Field no que respeita à tática de Milyukov é outra e não parece tão fundamentada: «[...] Miliukov was flirting with the Bolsheviks, evidently counting on Bolshevism's mellowing to such a degree that the emigration's more radical left could eventually join forces with it» (cf. *op. cit.*, pág. 74). Ora, o partido dos Cadetes, mesmo com a tática de Milyukov, dificilmente poderia ser considerado da «esquerda mais radical».

A Biografia de Vladimir Nabokov

mónia, quando soube, já na América, que seu irmão Sergey tinha perecido num campo de concentração nazi. Numa das viagens de automóvel que o escritor fazia diariamente de Cambridge, onde residia, para Wellesley, onde leccionava, passando os dedos pela testa, informou laconicamente os colegas: «My brother has perished in a concentration camp»⁶.

Outras figuras ilustres se encontram ligadas, quer directa quer indirectamente, ao clã Nabokov. Duas interessam particularmente pela sua vivência cosmopolita. Ambos diplomatas, Konstantin Nabokov, tio paterno do escritor, e Vasiliy Rukavishnikov, tio materno, são personagens, se bem que muito diferentes uma da outra, exemplares do apelo pelo estrangeiro.

Konstantin Nabokov desempenhou uma dedicada e brilhante carreira diplomática nos E.U.A. — país que conheceu de uma ponta a outra e pelo qual tinha muita simpatia, tal como, anos mais tarde, seu sobrinho —, além da Índia e da Inglaterra, onde veio a morrer. VN⁷ relata assim o encontro de seu pai com o irmão, quando a família passou por Inglaterra a caminho do exílio na Alemanha:

Our meeting at Victoria Station in 1919 is a vivid vignette in my mind: my father marching up to his prim brother with an unfolding bear hug; he, backing away and repeating: ‘*Mi v Anglii, mi v Anglii* [we are in England].’ (*SM*, pág. 60)

A Vasiliy Rukavishnikov VN dedica mais de metade de um capítulo («Portrait of My Uncle») da autobiografia. A carreira diplomática do tio «Ruka» não teve o brilhantismo da do outro, já que para «Vasiliy Ivanovich it was not a career, but a more or less plausible setting» (pág. 68). Mas neste acentua-se ainda mais o seu

⁶ Cf. Andrew Field, *op. cit.*, pág. 232.

⁷ *Idem, ibidem*, pág. 2: «VN is how he frequently signed himself and saw himself after fame came».

A Abordagem Biográfica

afastamento em relação não só à Rússia como também à própria língua. Tendo percorrido a Europa e a América do Norte, de onde trazia livros que oferecia ao sobrinho, normalmente falava noutra língua que não o russo, que aliás utilizava com pouco à-vontade:

[...] His speech was a fastidious combination of French, English and Italian, all of which he spoke with vastly more ease than he did his native tongue. When he resorted to Russian, it was invariably to misuse or garble some extremely idiomatic or even folksy expression, as when he would say at table with a sudden sigh (for there was always something amiss — a spell of hay fever, the death of a peacock, a lost borzoi): ‘*Je suis triste et seul comme une bylinka v pole* [as lonesome as a ‘grass blade in the field’].’ (SM, pág. 71)

Vasiliy Ivanovich tinha uma preferência especial pelo sobrinho, Vladimir Vladimirovich, pelo que, aquando da sua morte em Paris, em 1916, lhe legou uma considerável fortuna, que, se para mais não serviu, devido à Revolução Bolchevista, lhe permitiu a independência financeira para publicar o primeiro livro de versos, empreendimento de que o escritor se viria a arrepender na maturidade.

No que respeita à família pelo lado materno, o tio «Ruka» merece grande destaque, só rivalizado por Elena Ivanovna Nabokov, mãe de Vladimir Vladimirovich. A autobiografia de VN privilegia o prazer da relação entre mãe e filho, fruto de interesses e sensibilidades partilhados por ambos. Dos restantes Rukavishnikov, interessa apenas referir que eram extremamente ricos, mas com posição social relativamente inferior à dos Nabokov.

A par de uma infância indubitavelmente feliz, a educação de Vladimir Nabokov não foi descurada. Aprendeu a ler o inglês antes da sua própria língua e, aos cinco anos de idade, começou a iniciação ao francês. A sua educação russa formalizou-se apenas em 1906, quando Vladimir já contava sete anos de idade, e só ganhou verdadeira expressão quando seu pai decidiu inscrevê-lo na Escola Tenishev,

A Biografia de Vladimir Nabokov

uma instituição recente de inspiração liberal, da qual o narrador de *Speak, Memory* não guarda as melhores recordações:

They accused me of not conforming to my surroundings; of “showing off” (mainly by peppering my Russian papers with English and French terms, which came naturally to me); of refusing to touch the filthy wet towels in the wash-room; of fighting with my knuckles instead of using the slaplike swing with the underside of the fist adopted by Russian scrappers. (*SM*, págs. 185–186)

De facto, o inglês e o francês surgiam naturalmente em Vladimir Nabokov, e isto não se devia apenas às lições privadas de professores cuja língua-mãe era a inglesa e a francesa, como ele próprio nos confidencia, ao abrir o capítulo «My English Education» da autobiografia:

The kind of Russian family to which I belonged — a kind now extinct — had, among other virtues, a traditional leaning toward the comfortable products of Anglo-Saxon civilization. (*SM*, pág. 79)

Os livros que, ao deitar, lhe eram lidos pela mãe estavam escritos em inglês, e as orações da noite constituíam uma exótica mistura de orações inglesas associadas a um ícone da igreja ortodoxa russa. Nas reuniões de família e às refeições, era natural recorrer-se ao inglês e ao francês no meio de uma discussão em russo, pelo que não espanta que Nabokov afirmasse, anos mais tarde, numa entrevista: «I was a perfectly normal trilingual child in a family with a large library»⁸.

Poder-se-á afirmar que o inglês de Nabokov é um inglês muito especial, que, provavelmente, só poderia ter sido escrito por alguém que não tivesse sido nado e criado num país de língua inglesa. Mas Nabokov, de acordo com as palavras de Andrew Field, «has made a strong claim that he did not write in Russian but created

⁸ Vladimir Nabokov, *Strong Opinions*, New York, McGraw-Hill, ed. de 1981 (1ª ed. 1973), pág. 43. A entrevista apareceu na revista *Playboy*, no número de Janeiro de 1964.

A Abordagem Biográfica

his own special Russian. Similarly, he did not ‘write in English’ but created his own unique English»⁹. É, portanto, admissível que o estilo inigualável do seu inglês se deva não tanto à sua condição de língua adotada, mas antes ao profundo individualismo e sentimento de superioridade do escritor, que, na juventude, tanto chocou os professores da Escola Tenishev:

The headmaster who knew little about games, though greatly approving of their consociative virtues, was suspicious of my always keeping goal in soccer “instead of running about with the other players.” Another thing that provoked resentment was my driving to and from school in an automobile and not traveling by streetcar or horsecab as the other boys, good little democrats, did. [...]

The worst situation, however, arose from the fact that even then I was intensely averse to joining movements or associations of any kind. I enraged the kindest and most well-meaning among my teachers by declining to participate in extra-curricular group work [...]. (SM, págs. 185–186)

Como auxiliar da formação do jovem Vladimir, tem de mencionar-se a vasta biblioteca de seu pai, igualmente ávido leitor, que lhe permitiu conhecer na totalidade Shakespeare, Flaubert, Tolstoy, além de obras de Dickens (que seu pai muito admirava), Wells, Poe, Browning, Keats, Verlaine, Rimbaud, Chekhov, e muitos outros, nas respectivas línguas originais. Ali descobriu, também, Lewis Carroll, de quem viria a traduzir, já em Inglaterra, *Alice in Wonderland* para a língua russa, tradução que veio a lume em 1923. Esta simpatia por Carroll levou Nabokov a afirmar, em 1967: «In common with many English children (I was an English child) I have been always fond of Carroll.»¹⁰

⁹ *Op. cit.*, pág. 32.

¹⁰ Vladimir Nabokov, *Strong Opinions*, ed. cit., pág. 81. A entrevista apareceu, primeiro, em *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, vol. VIII, no. 2, spring 1967, e foi conduzida pelo seu antigo discípulo Alfred Appel, Jr.

A Biografia de Vladimir Nabokov

A formação universitária de Vladimir Nabokov já estava programada, ainda antes da Revolução de 1917, para ter lugar em Cambridge, Inglaterra. A partida para Cambridge, todavia, não se deu em São Petersburgo, como naturalmente teria ocorrido, não fossem os conturbados acontecimentos de Novembro de 1917, mas em Londres, já em situação de exílio. Vladimir Nabokov não entrou em Cambridge como rico aristocrata russo disposto a concluir a sua formação no estrangeiro, mas como emigrado, na expectativa de se ver obrigado a viver, por um período difícil de determinar — talvez o resto dos seus dias... como veio a acontecer —, sem poder regressar à terra que o vira nascer. O jovem Vladimir Vladimirovich não saiu calmamente da Rússia, em 1917, a caminho da Inglaterra, mas apressadamente da Crimeia, em 1919, num navio baptizado de *Nadezhda* (*Esperança*), em direcção a Atenas, passando depois por Paris e Londres.

O exílio já Vladimir Nabokov tivera oportunidade de experimentar na Crimeia: «The whole place seemed completely foreign; the smells were not Russian, the sounds were not Russian»¹¹. E esta sensação perduraria, passados trinta anos:

[...] Homesickness has been with me a sensuous and particular matter. Nowadays, the mental image of matted grass on the Yayla, of a canyon in the Urals or of salt flats in the Aral Region, affects me nostalgically and patriotically as little, or as much, as, say, Utah; but give me anything on any continent resembling the St. Petersburg countryside and my heart melts. (*SM*, pág. 250)

Este passo demonstra bem quanto o significado de pátria resulta, em Nabokov, mais de um sentimento individual do que colectivo. Só assim poderia o escritor ter recriado a sua própria Rússia, na ficção produzida no exílio¹².

¹¹ *SM*, pág. 244.

¹² Repare-se na carta que Vladimir Nabokov escreve a sua mãe, em 26 de Abril de 1920, quando se encontrava em Cambridge (*apud* Brian Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, ed. cit., págs. 174–175): «My memory has a temperature of 42° [Celsius]: Cambridge is afflutter with spring, and in one corner of our garden it smells as it smelled in the evenings in the last ten days of May, on the farthest path of the New Park — remember? Yesterday as

A Abordagem Biográfica

Esta abrupta mudança na vida da família Nabokov determinará profundamente o comportamento de Vladimir Vladimirovich em Cambridge. Por um lado, no plano familiar, as relações com o irmão Sergey, mais novo um ano, intensificam-se e tornam-se mesmo assíduas como até aí nunca tinham sido — nem posteriormente voltariam a ser —, pois também este se encontrava a estudar em Cambridge, depois de meteórica passagem por Oxford. Por outro lado, no plano académico e nas relações com os colegas, difícil será considerar-se que os três anos de Cambridge sejam repletos de felizes memórias, se bem que horas mais amargas o esperassem em anos seguintes, na Alemanha e na França.

Em Cambridge, Vladimir Nabokov confronta-se com a incompreensão generalizada dos seus colegas ingleses e, também, de alguns seus compatriotas, no que respeitava à questão russa. A esquerda inglesa encontrava-se contaminada pela História oficial soviética, e a direita apenas contribuía para embaraçar, com o seu arqui-reaccionarismo, o liberal Nabokov, habituado a conviver, através de seu pai, com as mais diversas facções não-leninistas da *intelligentsia* russa. A comunicação com outros emigrados provou igualmente ser difícil, ou porque o sentir comum dispensava as palavras, ou porque os mais conservadores pareciam alimentar uma maior hostilidade em relação a Kerenski do que ao próprio Lenine, e cuja causa parecia dever-se mais às perdas materiais do que à situação de afastamento compulsivo da pátria¹³.

O empenhamento com que Vladimir Nabokov se dedicou aos estudos universitários foi apenas o suficiente para, sem sobressaltos, os concluir com distinção.

the day slid down we ran about the paths and fields like madmen, laughing for no reason, and when I closed my eyes it seemed I was in Vyra. 'Vyra' — what a strange word [...] I came home drunk with memories — with the buzzing of maybugs in my head, with my palms sticky with earth, with a child's dandelion in my buttonhole. What joy! What agony, what heart-rending, provoking, inexpressible agony. Mother dear, no one except you and I can understand that.»

¹³ Cf. *SM*, pág. 73: «My old (since 1917) quarrel with the Soviet dictatorship is wholly unrelated to any question of property. My contempt for the émigré who 'hates the Reds' because they 'stole' his money and land is complete. The nostalgia I have been cherishing all these years is a hypertrophied sense of lost childhood, not sorrow for lost banknotes.»

A Biografia de Vladimir Nabokov

Assim o afirma, com alguma sobrançeria:

Not once in my three years of Cambridge — repeat: not once — did I visit the University Library, or even bother to locate it (I know its new place now), or find out if there existed a college library where books might be borrowed for reading in one's digs. I skipped lectures. I sneaked to London and elsewhere. I conducted several love affairs simultaneously. (*SM*, pág. 268)

Por pouco tempo o prenderam as discussões políticas com os colegas. O futebol, a resolução de problemas de xadrez, a entomologia e a literatura passaram a constituir a sua ocupação favorita durante aqueles anos em Inglaterra — para não se mencionar a vida amorosa que continuou a ser intensa. No presente trabalho, interessa sobretudo o seu relacionamento com a literatura. Os convidados para o seu apartamento em Trinity Lane passaram a ser já não os colegas das discussões políticas, mas a poesia de Pushkin e Tyutchev e a prosa de Gogol e Tolstoy, além de um Dicionário Interpretativo da Língua Russa, de que o escritor resolveu ler pelo menos dez páginas por dia, disciplina a que obedeceu ainda por algum tempo.

Não espanta este excesso de zelo com a língua e a cultura russas. Quem, como Vladimir Nabokov, tinha sido sujeito a tantas e diferentes culturas na educação recebida desde a infância e se fazia entender em inglês e francês quase tão fluentemente como em russo, não podia deixar de sentir, com particular intensidade, os riscos de alheamento em relação à cultura-mãe. Daí a obsessão em salvaguardar o último património que a Revolução lhe não pudera extorquir:

My fear of losing or corrupting, through alien influence, the only thing I had salvaged from Russia — her language — became positively morbid and considerably more harassing than the fear I was to experience two decades later of my never being able to bring my English prose anywhere close to the level of my Russian. (*SM*, pág. 265)

Razões tinha o escritor para assim sentir. Razões, das quais só tomou consciência

A Abordagem Biográfica

posteriormente, na maturidade, como nos relata, ainda, na autobiografia:

It would have horrified me at the time to discover what I see so clearly now, the direct influence upon my Russian structures of various contemporaneous (“Georgian”) English verse patterns that were running about my room and all over me like tame mice. (*SM*, pág. 266)

Os anos de Cambridge são ainda dedicados à leitura e tradução para russo de obras das literaturas inglesa e francesa, com especial relevo para Carroll, Rupert Brooke, Byron, Keats e Romain Rolland. Mas é na entomologia — cujo primeiro artigo científico, baseado nas recolhas feitas na Crimeia, foi publicado na revista inglesa *The Entomologist*, em 1923 — e, acima de tudo, na sua própria criação literária em russo que Vladimir Nabokov gosta de pôr a ênfase:

The story of my college years in England is really the story of my trying to become a Russian writer. I had the feeling that Cambridge and all its famed features — venerable elms, blazoned windows, loquacious tower clocks — were of no consequence in themselves but existed merely to frame and support my rich nostalgia. (*SM*, pág. 261)

De facto, se o jovem Vladimir, aos dezassete anos, ainda na Escola Tenishev, adoptara um comportamento inglês, traduzido no tipo de vestuário que escolhia, resistia agora, em Inglaterra, a integrar-se na cultura de que fora impregnado desde tenra idade. Da História de Cambridge tão-só o impressionou respirar o mesmo ar que «Milton, e Marvell, e Marlow» tinham respirado, e isto lhe bastava, a ele, que reconstruía, embora no universo da invenção literária, a sua própria Rússia que perdera¹⁴.

Quando, em 1922, Vladimir Nabokov concluiu os estudos universitários em Cambridge — Literatura Francesa e Russa —, já se encontrava bem claro no seu

¹⁴ Cf. *SM*, págs. 269–270.

A Biografia de Vladimir Nabokov

espírito que a sua actividade principal seria a literatura. Não eram, no entanto, essas as expectativas quando se encontrava ainda na Rússia, embora, como já se afirmou, aí tivesse publicado um pequeno livro de versos, ao que consta, de qualidade duvidosa. E, na maturidade, o escritor reconhece retrospectivamente que, tivesse ele permanecido na sua pátria de origem, se teria dedicado discretamente a uma ocupação igualmente supérflua¹⁵ — a entomologia¹⁶.

¹⁵ Cf. *SM*, pág. 125, sobre lepidópteros: «I discovered in nature the nonutilitarian delights that I sought in art. Both were a form of magic, both were a game of intricate enchantment and deception.»

¹⁶ Cf. Vladimir Nabokov, *Strong Opinions*, ed. cit., pág. 100: «It is not improbable that had there been no revolution in Russia, I would have devoted myself entirely to lepidopterology and never written any novels at all.»

A Abordagem Biográfica

(ii)

São várias as razões que levaram Vladimir Nabokov a instalar-se na Alemanha, ou, mais especificamente, em Berlim. Aqui se encontravam a família e uma forte comunidade russa. Berlim era a cidade ideal para abrigar a *intelligentsia* russa, já que se achava bem situada geograficamente em relação à Rússia, aonde os emigrados planeavam regressar depois de terminado o regime leninista, e tinha uma actividade editorial sem par no resto da Europa, devido ao baixo custo do papel, além de muitos berlinenses terem interesses na Rússia, que seriam retomados depois de asfixiada a Revolução. Talvez o motivo mais forte que teria levado o recém-licenciado de Cambridge a optar por Berlim residisse no seu menos bom domínio da língua alemã. Sendo Nabokov, como se afirmou antes, praticamente tão fluente no francês como era no inglês e no russo, e procurando, por esta altura, encontrar a sua voz na literatura russa, temia naturalmente que, caso tivesse escolhido, para residir, Paris — também com uma forte comunidade russa —, a língua francesa pudesse interferir na pureza do seu idioma, como anteriormente temera a influência da língua inglesa. Contrariamente ao que viria a afirmar na maturidade, Nabokov conhecia melhor o alemão do que tentava fazer crer¹, mas não o suficiente para o adoptar como língua literária.

Dos quinze anos passados em Berlim, treze foram de relativa felicidade, embora ultrapassados pelos anos posteriormente passados em Cambridge, Mass., e Ithaca, N.Y., na América do Norte. A comunidade russa recriava a sua pequena Rússia no coração da Alemanha, com uma vida intelectual inigualável em toda a Europa e mais prolífica do que na própria Rússia soviética. Ruas de Berlim havia em que a língua russa chegava a sobrepor-se à alemã. Como, muitos anos depois, afirmaria Véra Nabokov,

¹ Cf. Andrew Field, *op. cit.*, pág. 116. Aliás, Nabokov afirmou posteriormente que controlava as traduções da sua obra para o alemão, embora se não deva esquecer o contributo de Véra, mais à vontade naquela língua.

A Biografia de Vladimir Nabokov

[...] Berlin was for several years the center of émigré literary (and political) activity for the simple reason that its Russian population at that time approached 200,000, the largest anywhere in Europe.²

Nabokov encontrava, enfim, o cenário ideal para desenvolver as suas capacidades como escritor russo.

Não pôde, todavia, dedicar-se por completo à criação literária, pois viu-se compelido, para sobreviver, a ensinar inglês e francês, e também ténis, a filhos de famílias abastadas, que lhe pagavam em dólares — moeda muito bem recebida na então hiper-inflacionada Alemanha — e em refeições. É que as tiragens de publicações russas não podiam deixar de ser pequenas, atendendo a que, contrariamente à expectativa que alguns pudessem alimentar, os livros jamais entrariam, pelo menos através dos circuitos oficiais, na pátria dos Sovietes, e a capacidade de compra dos russos exilados era diminuta, embora lessem abundantemente livros requisitados em bibliotecas públicas ou livros que passavam emprestados de mão em mão. VN relata eloquentemente o alheamento dos russos emigrados em relação aos povos que os acolheram e a vida intelectual que fervilhava no exílio:

As I look back at those years of exile, I see myself, and thousands of other Russians, leading an odd but by no means unpleasant existence, in material indigence and intellectual luxury, among perfectly unimportant strangers, spectral Germans and Frenchmen in whose more or less illusory cities we, émigrés, happened to dwell. These aborigines were to the mind's eye as flat and transparent as figures cut out of cellophane, and although we used their gadgets, applauded their clowns, picked their roadside plums and apples, no real communication, of the rich human sort so widespread in our midst, existed between us and them. (*SM*, pág. 276)

² Vladimir Nabokov, *Selected Letters 1940–77*, Dmitri Nabokov e Matthew J. Bruccoli (eds.), London, Vintage, ed. de 1991 (1ª ed. 1990), pág. 370. Carta escrita por Véra Nabokov em 23 de Fevereiro de 1965, em nome do marido, a um pedido de informações do Prof. Robert C. Williams, do Russian Research Center da Universidade de Harvard.

A Abordagem Biográfica

Segundo Andrew Field, o ano de 1922 é um dos mais marcantes na vida de Vladimir Nabokov³. Ainda residindo em Cambridge mas acabado de chegar a Berlim em férias da Páscoa, em 18 de Março de 1922, recebe, dez dias depois, durante um serão de leitura da poesia de Alexander Blok com sua mãe, a notícia da morte trágica de seu pai⁴, acontecimento que o afecta da forma mais dolorosa. No mesmo ano, oficializa o seu noivado com Svetlana Zivert', que será rompido menos de um ano depois, por iniciativa da própria noiva sob pressão da família, ruptura que demorará algum tempo a cicatrizar em Vladimir Vladimirovich. Em 1924, Nabokov ainda escrevia, de Nice, uma última carta a Svetlana sobre o tema do rompimento.

A nossa leitura poderia, agora, enveredar pelos atribulados caminhos do psicologismo biografista, procurando relações entre o mundo civil de Vladimir Vladimirovich Nabokov e algumas personagens ficcionais inventadas por VN que funcionassem como catarse de episódios menos felizes vividos pelo cidadão. Com efeito, certas coincidências são tão curiosas que Andrew Field não resiste a estabelecer algumas relações: a última carta que Nabokov enviou a Svetlana Zivert', em 1924, revela-lhe um Nabokov muito parecido com o protagonista da novela *Soglyadatay (The Eye)*⁵; o assassinato por engano do poeta John Shade (*Pale Fire*) recorda a Field o assassinato de Vladimir Dmitrievich Nabokov⁶; Martin Edelweiss, o herói de *Podvig (Glory)*, referir-se-ia também ao pai do escritor⁷; e o nome de

³ Cf. Andrew Field, *op. cit.*, págs. 73–77.

⁴ Brian Boyd (*op. cit.*, págs. 191–193) transcreve as páginas do diário do próprio Vladimir Nabokov, onde este relata a forma como tomou conhecimento da morte de seu pai e se foi familiarizando, ao longo daquela noite, com as circunstâncias em que ocorrera o trágico acontecimento.

⁵ Cf. *op. cit.*, pág. 91. Como se apresentam, na bibliografia, os títulos russos, utilizaremos geralmente, no decorrer deste estudo, os títulos em inglês, sempre que não se afigure fundamental a cronologia dos escritos publicados na língua russa e depois em tradução inglesa.

⁶ Cf. *idem, ibidem*, pág. 73.

⁷ Cf. *idem, ibidem*, págs. 142–143. Quando Field discutia este tópico com Nabokov, o escritor terá retornado: «Transference. *What?! What do you mean?*»

A Biografia de Vladimir Nabokov

Lolita, imagine-se, teria sido inspirado pelo diminutivo — Lolya — com que Vladimir Vladimirovich se dirigia a Elena Nabokov, sua mãe⁸. Pela nossa parte, poderíamos acrescentar mais alguns exemplos⁹, mas não cairemos na mesma tentação.

O rompimento do noivado com Svetlana Zivert' é, sobretudo, significativo, porque permitiu que se cruzasse na vida de Vladimir Nabokov uma figura determinante para a prossecução da sua actividade de escritor — Véra Evseevna Slonim, com quem Nabokov veio a casar em 1925. Nascida em São Petersburgo, no dia 5 de Janeiro de 1902, pertencia a uma família judia com um património considerável, que também perdeu depois da Revolução de 1917. Mesmo no exílio, Evsei Slonim, pai de Véra, continuou com os seus negócios, agora em Berlim, mercê das relações de amizade de seu sócio holandês, Leo Peltenburg, com um milionário alemão, Hugo Stinnes¹⁰. O período de relativa abundância da família Slonim na Alemanha duraria até

⁸ Cf. *idem, ibidem*, pág. 140: «The nickname was Lolya. Photocopies of the letters by Nabokov to his mother that were given to me have one word cut out: the salutation. It is a word about seven letters long and with the tail or hat of Nabokov's Russian *t* often showing clearly below or above the cut-out space. Lolita, surely, it seems to me». As palavras de Dmitri Nabokov (Cf. «On a Book Entitled *The Enchanter*», in Vladimir Nabokov, *The Enchanter*, New York, G.P. Putnam's Sons, 1986, págs. 107–108) esclarecem bem o rigor com que se fazem estas relações: «Not only does “Lolita” have six letters; not only would the Latin derivation have been unthinkable within the parameters of Russian etymology, where Spanish cognates did not enjoy the same favor as French or English ones; but the word deleted out of a sense of privacy and out of respect for the memory of a beloved mother was the Russian “*radost*” (“joy,” “dearest”). It was Nabokov's habitual salutation to his mother [...]. So much for “Lolita, surely”».

⁹ Os casos de homossexualidade discretamente presentes na ficção, como por exemplo Charles Kinbote (*Pale Fire*), que evocam automaticamente Konstantin Nabokov, Vasilii Rukavishnikov (o tio «Ruka») e Sergey Nabokov (o irmão do escritor); ou, em *Glory*, a decisão de Martin se infiltrar na Rússia soviética sem motivo suficiente senão desafiar o seu próprio medo, que nos traz à lembrança o primo e amigo íntimo de Nabokov, o Barão Yuri Rausch von Traubenberg, o qual veio a cair no campo de batalha, quando decidiu carregar sozinho sobre uma metralhadora inimiga do Exército Vermelho.

¹⁰ Cf. Stacy Schiff, *Véra (Mrs. Vladimir Nabokov): Portrait of a Marriage*, New York, Random House, 1999, págs. 21–22, 32 e 43, e Brian Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, ed. cit., pág. 214.

A Abordagem Biográfica

1923, quando se iniciou a inflação desenfreada, levando Evsei Slonim à falência.

Contrariamente aos seus ascendentes — mais concretamente, o avô e o pai —, Vladimir Vladimirovich não fez um casamento do qual pudesse ter retirado grandes vantagens materiais. Mas Véra Slonim provaria ser a companheira ideal, não só como dactilógrafa dos primeiros trabalhos do escritor, mas também, e principalmente, como leitora ideal¹¹ e crítica atenta de VN. Tal como em *Ada*, o antepenúltimo romance de Nabokov, onde a personagem homónima é, além de leitora ideal e crítica atenta de Van Veen, a narratária deste (e co-autora de alguns passos), também na autobiografia, com maior evidência no último capítulo, podemos identificar Véra Nabokov com a narratária de VN:

They are passing, posthaste, posthaste, the gliding years — to use a soul-rending Horatian inflection. The years are passing, my dear, and presently nobody will know what you and I know. Our child is growing; [...] so perhaps it is time we examined ancient snapshots, cave drawings of trains and planes, strata of toys in the lumbered closet. (*SM*, pág. 295)

O ano de 1934 constituiria um marco igualmente significativo na vida do casal, devido ao nascimento do seu único filho, Dmitri, como é visível num trecho da autobiografia, em que Nabokov descreve esse terrível júbilo — de uma felicidade quase religiosa e de uma profunda apreensão quanto à conjuntura política. E fá-lo de um modo muito *nabokoviano*, cheio daquela subtileza na expressão dos sentimentos que encontraremos no solilóquio da personagem Adam Krug, em *Bend Sinister*, o seu segundo romance em língua inglesa¹². Podemos falar até de uma espécie de auto-distanciamento, tão próximo da ironia romântica, em que o sentimento parece diluir-

¹¹ Todos os livros de Nabokov são dedicados a sua mulher, Véra.

¹² O primeiro capítulo do romance é totalmente ocupado por este solilóquio: Adam Krug encontra-se numa sala de espera do hospital onde sua mulher, Olga, agoniza. De início, temos a sensação de que Krug mata o tempo entretendo-se a observar o espaço exterior pela janela, até que, depois de cinco parágrafos descrevendo para si próprio pormenores da rua, lhe sai o que lhe apoquenta a alma — «The operation has not been successful and my wife will die» —, para logo continuar no mesmo tipo de observação.

A Biografia de Vladimir Nabokov

-se na capacidade analítica de observação do mundo que rodeia o sujeito da enunciação. Um tal decoro resulta tão poderoso do ponto de vista da emoção estética, que não resistimos a reproduzi-lo na íntegra:

We shall go still further back, to a morning in May 1934, and plot with respect to this fixed point the graph of a section in Berlin. There I was walking home, at 5 A.M., from the maternity hospital near Bayerischer Platz, to which I had taken you a couple of hours earlier. Spring flowers adorned the portraits of Hindenburg and Hitler in the window of a shop that sold frames and colored photographs. Leftist groups of sparrows were holding loud morning sessions in lilacs and limes. A limpid dawn had completely unsheathed one side of the empty street. On the other side, the houses still looked blue with cold, and various long shadows were gradually being telescoped, in the matter-of-fact manner young day has when taking over from night in a well-groomed, well-watered city, where the tang of tarred pavements underlies the sappy smells of shade trees; but to me the optical part of the business seemed quite new, like some unusual way of laying the table, because I had never seen that particular street at daybreak before, although, on the other hand, I had often passed there, childless, on sunny evenings. (*SM*, págs. 295–296)

Dmitri, tendo recebido, apesar das dificuldades económicas que muitas vezes os pais enfrentaram, uma sólida educação formal, foi, mais tarde, colaborador privilegiado de Vladimir Nabokov na tradução dos seus romances russos para inglês. E, recentemente, foi responsável pela apresentação (fundamental para desfazer alguns mal-entendidos) e tradução da novela *Volshebnik*, que mereceu, em inglês, o título *The Enchanter*, a qual constitui o primeiro ensaio de Nabokov sobre o tema da pedofilia, que depois viria a desenvolver em *Lolita*.

Se, como VN afirma na autobiografia, os três anos de Cambridge são a história de como tentou tornar-se um escritor russo, os anos passados em Berlim e depois em Paris, de 1923 a 1939, devem ser considerados a história de como o Autor

A Abordagem Biográfica

alcançou a maturidade artística e também a notoriedade — pelo menos na Europa — como escritor russo de primeira categoria. Esse renome deve-se não tanto às suas obras poética e dramática, que poderão considerar-se, talvez, os seus pontos relativamente menos fortes. É, antes, no romance e na novela, e também no conto, que cultivou com o mesmo carinho, que Nabokov sobressai na cena literária da Europa entre as duas Grandes Guerras.

Tendo, ainda em Cambridge, procurado um pseudónimo literário — Vladimir Sirin¹³ — para que não fosse confundido com seu pai, figura célebre entre os emigrados, Vladimir Vladimirovich Nabokov escreveu e publicou, em russo, nos anos de 1923–1925, segundo Andrew Field¹⁴, doze contos, os seus primeiros dramas — *The Wanderers, Death, The Pole, The Grandfather, The Tragedy of Mister Morn* — e, ainda, trinta e seis poemas. Foi uma época de grande fluxo criativo, que preparou, sem dúvida, o caminho para maiores produções que iriam seguir-se. Pertence a este período, mais concretamente a 1924, a publicação do conto «The Potato Elf» («Kartofel'nyy el'f»)¹⁵, revelador do instinto cinematográfico de Nabokov. Posteriormente, em 1932, esteve para ser adaptado ao cinema pelo produtor americano Lewis Milestone, o que não veio a realizar-se devido apenas à Grande Depressão que cedo afectou os estúdios de Hollywood. A sensibilidade cinematográfica de Nabokov, tão visível em alguns dos seus contos e romances, viria a dar frutos, mais de trinta anos depois, quando *Lolita* foi adaptada ao cinema por Stanley Kubrick, cujo argumento, apenas seguido em parte pelo realizador, foi escrito pelo próprio Nabokov.

¹³ Cf. Andrew Field, *op. cit.*, pág. 73: «In Slavic mythology the *sirin* derives from the siren (Nabokov was, mistakenly, convinced that there was no connection between the two) and thus was a particularly good choice for a writer such as he became because the creature is connected with the idea of metamorphosis». Dmitri Nabokov («On a Book Entitled *The Enchanter*», *op. cit.*, pág. 100) tem uma opinião diferente: «*Sirin* in Russian is both a species of owl and a bird of ancient fable, but most probably has no connection, as some have suggested, with the word *siren*.»

¹⁴ Cf. *idem, ibidem*, págs. 81–88.

¹⁵ O conto foi publicado, em inglês, na colectânea *A Russian Beauty and Other Stories*, New York, McGraw-Hill, ed. de 1974 (1ª ed. 1973).

A Biografia de Vladimir Nabokov

1926 é um ano especialmente feliz, pois vê concluído o primeiro romance de V. Sirin, *Mashen'ka* (*Mary*), que tem relações muito estreitas com a matéria autobiográfica contida no capítulo 12 de *Speak, Memory*, «Tamara»¹⁶, escrito em Ithaca, N.Y., em 1949. Andrew Field sustenta que as personagens Tamara e Mashen'ka representam, em conjunto, Valentina Shulgina, com quem Vladimir Vladimirovich manteve um romance de adolescência — de facto, o primeiro digno desse nome —, que durou do Verão de 1915 ao Verão seguinte, embora continuasse a ser trocada correspondência entre os dois jovens, ainda na altura em que a família Nabokov se encontrava na Crimeia. Em «Tamara», o narrador evoca a personagem, emprestando-lhe, em determinado passo da narrativa, um outro nome — Cynara —, que representa, também, a língua russa, como o próprio Autor confirmaria, numa carta a Edmund Wilson, em 27 de Setembro de 1945¹⁷. Devem, por isso, considerar-se as personagens Tamara e Mashen'ka como intimamente relacionadas com a Rússia de que Nabokov se sentiu verdadeiramente desapossado, a Rússia de São Petersburgo. No que respeita à personagem do romance homónimo, Mashen'ka, o próprio Nabokov acabaria por reconhecer — apesar de, por sistema, ser tão arredo de confissões deste género — a relação com o mundo empírico:

Honestly, I do not think that my works contain people that have been formed out of the disjointed members of a real sweetheart and so on. A phrase here. A gaze there. A phase in a third place. Except for the Mashen'ka girl, who was a real girl. About that I'm quite frank. There's hardly any invention.¹⁸

¹⁶ Cf. Vladimir Nabokov, *Mary*, Harmondsworth, Penguin, ed. de 1983 (1ª ed. em inglês de 1970), pág. 9 («Introduction»): «Mary is a twin sister of my Tamara».

¹⁷ Cf. *The Nabokov-Wilson Letters, 1940–1971*, Simon Karlinsky (ed.), New York, Harper & Row, ed. de 1980 (1ª ed. 1979), pág. 156: «I have forgotten much, Cynara. The urge to write is something terrific but as I cannot do it in Russian I do not do it at all. Cynara is the Russian tongue, not a woman». É evidente que, neste contexto, Cynara não pode ser identificada com Tamara. Mas atente-se no passo seguinte de *Speak, Memory* (ed. cit., pág. 248): «Through all those months, every time a bag of mail managed to get from the Ukraine to Yalta, there would be a letter from my Cynara.»

¹⁸ *Apud* Andrew Field, *op. cit.*, pág. 98.

A Abordagem Biográfica

Aquando da tradução inglesa do romance, Vladimir Nabokov reconheceu publicamente a sua muito especial afeição para com esta primeira produção romanesca, e há razões, além das nitidamente sentimentais — agora mais ligadas à emoção estética —, para que o escritor assim preze *Mashen'ka*, apesar de ainda não existir, aqui, a mestria que seria revelada nas produções futuras. *Mashen'ka* foi desde cedo bem recebida pela generalidade da crítica emigrada, que reconheceu em V. Sirin uma das jovens vozes mais originais — se não a mais original — da literatura russa produzida no exílio. E, pela nossa parte, detectamos em *Mary* uma intensidade lírica só provavelmente superada por *Speak, Memory*.

O segundo romance, *Korol', Dama, Valet (King, Queen, Knave)*, é publicado no ano seguinte e afasta-se, no que respeita à carga lírica, abruptamente do antecedente. Construído à volta do triângulo amoroso, as personagens funcionam como autênticas marionetas nas mãos do Autor, acentuando-se a sua ficcionalidade e atenuando-se, desaparecendo mesmo, o poder evocativo de *Mary*. *Zashchita Luzhina (The Defense)*, publicado em 1929, segue a melhor linha de *King, Queen, Knave*, embora seja sabiamente doseado do lirismo de *Mary*, e é considerado o primeiro grande romance de Nabokov¹⁹. Tendo como motivo central o xadrez, o romance é igualmente importante por inaugurar a galeria nabokoviana de personagens cujas características psicológicas as afastam dos nossos padrões de normalidade.

Os anos de 1930–1937 confirmam Nabokov, ou melhor, V. Sirin, como um dos escritores mais influentes da diáspora russa, a ponto de alguns dos seus romances merecerem tradução em alemão, francês e inglês. Em 1930 é publicada a novela *Soglyadatay (The Eye)* e, em 1932, o romance *Podvig (Glory)*, ambos com algumas

¹⁹ Brian Boyd escreve, sobre os três primeiros romances de Nabokov, o seguinte: «Nothing sustained Nabokov as a writer more than his memories of a radiantly secure childhood that let him grow up an exceptionally assured young man. In *Mary* he simply replayed part of his past; in *King, Queen, Knave* he avoided it. In *The Defense* he inverted it, as he would invert so much of his life to create his future heroes» (*op. cit.*, pág. 321). Estas considerações de Boyd são fundamentais para que se possa compreender o nosso entendimento da abordagem biográfica na obra ficcional de Nabokov.

A Biografia de Vladimir Nabokov

referências autobiográficas; segue-se *Camera Obscura*, posteriormente reescrito em inglês, com o título *Laughter in the Dark*; em 1935 é publicado o romance *Priglasenie na Kazn'* (*Invitation to a Beheading*), onde ecoam os mundos de pesadelo de Kafka, e cujas preocupações políticas seriam retomadas, mais tarde, em *Dar* (*The Gift*) e *Bend Sinister*, este já escrito em inglês e na América. O ano de 1936 assiste à publicação de *Otchayanie* (*Despair*), sobre o qual Sartre, em 1939, teceu duras críticas, tão negativas quanto preconceituosas, ao não entender a significação da paródia às convenções realistas inscritas ao longo do romance, que é um paradigma da arte concebida como artifício por excelência.

Finalmente, e para terminar as referências aos romances russos, chegou o momento de mencionarmos o mais longo e mais interessante romance que Nabokov escreveu no seu período russo — *Dar* (*The Gift*). Concluído quando o escritor já se encontrava a residir em Paris, foi não só o romance mais longo que até à data Nabokov produzira, como também o que mais tempo demorou a compor — iniciou-o em 1932 e só o terminou em 1938. Pela primeira vez, Nabokov parodia, com aparato, o género biográfico, experiência que repetirá imediatamente no primeiro romance em língua inglesa, *The Real Life of Sebastian Knight*. Em *The Gift*, Nabokov, além de explorar muitas das potencialidades do género biográfico na ficção, escreve ao mesmo tempo uma história pouco ortodoxa da literatura russa, como admitiu no prefácio à edição inglesa do romance. *The Gift* é, sem qualquer dúvida, o seu romance russo mais importante, e os estudiosos de Nabokov sobre ele se têm demorado: Simon Karlinsky considera-o um dos três ou quatro maiores romances russos do século XX²⁰, e Andrew Field, com o exagero que de quando em quando o caracteriza, entende-o como o maior do século²¹.

Os primeiros anos que Nabokov passou em Berlim, embora não tenham sido de abundância material, muito pelo contrário, permitiram-lhe, pelo menos,

²⁰ Cf. Simon Karlinsky, «Introduction», *The Nabokov-Wilson Letters*, ed. cit., pág. 10.

²¹ Cf. Andrew Field, *op. cit.*, pág. 173.

A Abordagem Biográfica

dedicar parte considerável do seu tempo à literatura, não só na actividade criativa, mas também na participação em saraus literários onde o escritor lia muita da sua obra a um público que acabou sempre, mesmo quando se mostrava mais hostil no primeiro contacto, por apaudi-lo. Field teve acesso a jornais berlinenses da época, onde se anunciavam os referidos saraus. Eles dão-nos uma ideia da intensa actividade de Nabokov neste campo, e, por isso mesmo, julgamos de interesse reproduzir aqui a quase totalidade do parágrafo de Field sobre esta matéria:

[...] A reading on March 25, 1924, at the Flugerverband (Schöneberger Ufer 40); on April 18, 1924 (Fasanenstrasse 78, am Kurfürstendamm); a reading at an unspecified place (of a poem about Pushkin which appeared four days later in *The Rudder*²²) on June 10, 1925; a reading on April 1, 1926 in the apartment of Joseph Hessen; another reading at an unspecified place, on April 9, 1926; a literary evening in October 1926, where he was summoned from the audience and did an impromptu recital with great success; on November 24, 1926; a reading of a poem about Joan of Arc on November 18, 1927 (Fasanenstrasse, 23); on November 24, 1927, at an assembly marking the tenth anniversary of the Volunteer White Army; on November 28, 1927, at the Café Leon with Ofrosimov and another friend; at an Easter Festival on April 24, 1928; and at an evening celebrating the centenary of Tolstoy's birth on September 12, 1928. Somewhat later, on March 3, 1930, Nabokov read *The Eye* in its entirety to a large auditorium.²³

A estes saraus dos primeiros anos em Berlim seguir-se-iam recitais, mais bem pagos, por algumas capitais da Europa, que se traduziram num importante auxílio financeiro, quando Véra Nabokov se viu obrigada a abandonar o trabalho como secretária numa firma berlinense, devido às medidas contra os judeus durante o domínio nazi.

A partir de 1935, a situação económica dos Nabokov vai-se deteriorando, a ponto de Vladimir Vladimirovich escrever a sua mãe — que passara a residir em

²² Periódico russo publicado em Berlim e de que o pai de Vladimir Nabokov foi um dos editores até morrer.

²³ Andrew Field, *op. cit.*, pág. 120.

A Biografia de Vladimir Nabokov

Praga, onde viria a falecer nos alvares da Segunda Grande Guerra — que se via incapaz de a ajudar no plano financeiro, pois se encontrava carregado de dívidas. Apesar destas contrariedades, novas perspectivas se abriam: no final daquele ano, a obra de Nabokov é apresentada ao público norte-americano, através de artigos sobre literatura russa, da autoria de Albert Parry, publicados no *American Mercury* e no *New York Times*; e quando, em 1936, dá o seu segundo recital em França, Nabokov alcança o seu maior reconhecimento, até então, como escritor russo.

O propósito de abandonar Berlim acentuava-se progressivamente, e, quando Nabokov aceitou dar uma série de recitais em Inglaterra, em 1937 — aliás com grande êxito —, fê-lo também com o objectivo de encontrar um lugar como docente numa universidade britânica, tentativa que resultou infrutífera. Nesse mesmo ano, Nabokov partia definitivamente de Berlim em direcção a França, por considerar insuportável a vida na Alemanha de Hitler (só mais tarde a mulher e o filho se lhe haviam de reunir, primeiro numa breve visita a Praga, e depois França). Ao abandonar Berlim, Nabokov despedia-se, igualmente, do período que tinha dedicado à criação literária em língua russa. Em França, tornou-se claro para o escritor que a esperança de algum dia regressar a uma Rússia liberta do jugo soviético se extinguiu, e escrever em russo significava, cada vez mais, fazê-lo apenas para algumas centenas, no máximo poucos milhares, de leitores.

Ter-lhe-á sido difícil adaptar-se a outra língua literária, mas não impossível. Não bastava, porém, o domínio fluente de outras línguas; era necessária a abertura suficiente a novas culturas. E, sob este aspecto, Nabokov encontrava-se em excelente posição, pois os especialistas consideram que era decerto o mais ocidentalizado dos escritores russos no exílio, não apenas no seu comportamento — ele só em Cambridge cultivara a pose de um russo —, como também na produção literária. Alguma crítica emigrada — mas, igualmente, outros intelectuais europeus, como o caso já citado de Sartre — nunca lhe perdoou o seu desapego das preocupações tradicionais da literatura russa. O sentimento de superioridade e de se sentir um ser à parte no seio dos russos emigrados, se bem que se viesse a acentuar na América, é já visível no seu primeiro período europeu (1919–1940), quando afirma, anos mais tarde:

A Abordagem Biográfica

I met many other émigré Russian authors. [...] But the author that interested me most was naturally Sirin. He belonged to my generation. Among the young writers produced in exile he was the loneliest and most arrogant one. Beginning with the appearance of his first novel in 1925 and throughout the next fifteen years, until he vanished as strangely as he had come, his work kept provoking an acute and rather morbid interest in the part of critics. Just as Marxist publicists of the eighties in old Russia would have denounced his lack of concern with the economic structure of society, so the mystagogues of émigré letters deplored his lack of religious insight and of moral preoccupation. Everything about him was bound to offend Russian conventions and especially that Russian sense of decorum which, for example, an American offends so dangerously today, when in the presence of Soviet military men of distinction he happens to lounge with both hands in his trouser pockets. Conversely, Sirin's admirers made much, perhaps too much, of his unusual style, brilliant precision, functional imagery and that sort of thing. Russian readers who had been raised on the sturdy straightforwardness of Russian realism and had called the bluff of decadent cheats, were impressed by the mirror-like angles of his clear but weirdly misleading sentences and by the fact that the real life of his books flowed in his figures of speech [...]. (SM, págs. 287–288)

Esta tendência anti-realista, que faria de Nabokov um dos mais insígnies modernistas russos, desenvolver-se-ia, no período seguinte, com a acentuação da dimensão paródica, explorando as alusões a outras obras e a outros escritores, e a auto-alusão ao autor textual e empírico, mas também utilizando na ficção personagens possuindo subtis traços de referência com os seus coevos.

Nabokov, em França, torna-se um escritor em três línguas, precisamente as que domina fluentemente — a russa, a inglesa e a francesa. A produção russa vai escasseando gradualmente com a finalização de *The Gift*, devendo destacar-se a pequena novela *Volshebnik* e o início do romance *Solus Rex*, que nunca foi terminado em russo, mas cujo motivo (proveniente do mundo do xadrez) foi aproveitado como inspiração para a narrativa do romance em língua inglesa *Pale Fire*. A produção

A Biografia de Vladimir Nabokov

francesa também não é abundante, se considerarmos que o escritor residia em França, destacando-se um texto autobiográfico, que viria, posteriormente, a ser traduzido para inglês e integrado, mais tarde, em *Speak, Memory* — «Mademoiselle O». Este período seria, antes, aproveitado por Nabokov para se familiarizar com os nomes seus contemporâneos das literaturas francesa e belga (francófona).

Mas a história de Nabokov em França é, principalmente, a tentativa de se adaptar a uma nova língua literária — o inglês. Os três anos de residência francesa foram privilegiadamente ocupados com a composição do primeiro romance em língua inglesa, *The Real Life of Sebastian Knight*, mais uma paródia ao género biográfico, cuja acção se desenrola essencialmente num espaço inglês e francês, e cujo objecto de estudo, Sebastian Knight, é um russo anglicizado.

O esforço do escritor foi considerável, o que não admira, tratando-se de uma mudança tão brusca no idioma literário. A preocupação de escrever um inglês tão natural como se fosse a sua primeira língua — que em certa medida foi, do ponto de vista da educação formal, mas não como vivência total e exclusivamente mergulhada na cultura inglesa — encontra-se bem patente na primeira correspondência que Nabokov trocou, poucos anos mais tarde, com o crítico norte-americano Edmund Wilson, como prova este passo retirado de uma carta de Nabokov a Wilson em 21 de Outubro de 1941, em que um dos temas é a linguagem de *Sebastian Knight*:

There are many clumsy expressions and foreignish mannerisms that I noticed myself when reading the book again [...]. What tortures me when I try to write “imaginative” prose in English is that I may be unconsciously copying the style of some second-rate English writer although I know, theoretically, that “form” and “content” are one.²⁴

Como se vê, esta preocupação durou alguns anos; embora, conforme a estada na América do Norte ia progredindo, o escritor tivesse gradualmente adquirido a confiança suficiente em relação ao seu domínio da nova língua literária, até que, quase

²⁴ *The Nabokov-Wilson Letters*, ed. cit., pág. 51.

A Abordagem Biográfica

dois anos passados sobre a epístola citada atrás, escreveu a Wilson as seguintes palavras:

(My pigeon-English is developing feathered feet and a primadonna's bosom).
[...] The other day I found an old play of mine, which was translated in England some years ago. Will you read it please. Perhaps something may be done with it. The English is very stilted — it is not mine.²⁵

Enfim, as circunstâncias orientavam Nabokov para a língua inglesa e a Inglaterra. Das autoridades francesas, a família Nabokov recebera autorização oficial para ali residir; vira, porém, recusada a documentação que lhe permitiria trabalhar legalmente no país. Mas também as perspectivas de fixar residência na Inglaterra não eram prometedoras, pois as suas universidades, como Cambridge e depois Leeds, resistiam a abrir-lhe as portas para um cargo de docência.

Os anos de 1939 e inícios de 1940 passados em Paris tornaram-se extremamente penosos no âmbito financeiro, a ponto de a situação de «indigência material e luxo intelectual», de que VN se vangloriaria mais tarde²⁶, já não poder ser encarado de ânimo leve. Além disso, Hitler encontrava-se nos Países Baixos e avançaria, mais tarde ou mais cedo, sobre Paris, o que, para alguns emigrados russos, não representava uma expectativa muito animadora, ou pela sua raiz judaica, ou pela filiação política. Convém recordar que a *intelligentsia* russa no exílio estava longe de corresponder ao modelo posto a circular pelos soviéticos, sendo uma grossa parte constituída por intelectuais ligados aos partidos democráticos e não-leninistas, desde socialistas-revolucionários a liberais, nada tendo a ver com o Czar deposto (e fuzilado). Para Vladimir Nabokov, com uma conhecida tradição liberal na família (seu pai) e casado com uma russa de sangue judeu, tornava-se urgente abandonar a Europa continental. Restava-lhe dirigir-se para a América, o que fez a partir de Saint

²⁵ *Idem, ibidem*, págs. 96–97. A peça a que Nabokov se refere é *The Waltz Invention*, de acordo com Karlinsky.

²⁶ Cf. *SM*, pág. 276.

A Biografia de Vladimir Nabokov

Nazaire, em Maio de 1940, no navio *Champlain*, graças à intervenção de uma organização judaica, cujo dirigente fora amigo de Vladimir Dmitrievich Nabokov, como gratidão por este se ter destacado na defesa da causa judaica na Rússia. A memória que VN guarda das barreiras burocráticas que teve de ultrapassar para conseguir o visto de saída não é lisonjeira para as autoridades francesas:

The season was May — mid-May, 1940. The day before, after months of soliciting and cursing, the emetic of a bribe had been administered to the right rat at the right office and had resulted finally in a *visa de sortie* which, in its turn, conditioned the permission to cross the Atlantic. (*SM*, pág. 292)

Com a chegada a solo americano, inicia-se uma nova fase na vida de Nabokov. Para trás ficam «vinte e um anos de exílio voluntário»²⁷ na Europa, e avizinha-se um período de duas décadas no país que o escritor decidiu adoptar como segunda pátria. Para trás ficam os contactos com aquela *intelligentsia* russa no exílio, que se caracterizava pela mesma independência de espírito que VN atribui a Sirin, e a cujo relacionamento o narrador de *Speak, Memory* dedica toda a segunda secção do capítulo 14. Para trás fica, enfim, uma vida marcada pelo alheamento em relação às comunidades em que o escritor decidiu viver, no período de 1919–1940. Como afirma, em 1951, na América do Norte —

Today in a new and beloved world, where I have learned to feel at home as easily as I have ceased barring my sevens, extroverts and cosmopolitans to whom I happen to mention these past matters think I am jesting, or accuse me of snobbery in reverse, when I maintain that in the course of almost one-fifth of a century spent in Western Europe I have not had, among the sprinkling of Germans and Frenchmen I knew (mostly landladies and literary people), more than two good friends all told. (*SM*, pág. 277)

²⁷ *Ibidem*, pág. 275.

A Abordagem Biográfica

(iii)

A biografia de Vladimir Nabokov na América do Norte é, essencialmente, a história de como ele tentou tornar-se um escritor americano. E é, também, a história de como tentou integrar-se na vida americana e dos elos afectivos que com este país criou. Infelizmente, o escritor nunca concluiu a sua autobiografia dedicada aos anos vividos na América, que teria provavelmente recebido o título *Speak On, Memory*, e o que está escrito só verá a luz do dia se, e quando, seu filho Dmitri o desejar, embora as determinações do escritor quanto ao material que deixou em bruto tenham sido as de nunca o publicar. Se não tivesse sido decidido assim, disporíamos, com certeza, se não de mais uma notável criação artística — como é *Speak, Memory* —, pelo menos de um objecto de consulta de enorme valor para compreendermos o romancista em face da pátria de adopção.

Como material biográfico para o período americano, podemos contar com as entrevistas compiladas em *Strong Opinions*, que, mais do que informações sobre a vida do escritor na América, nos dão as opiniões sobre esse país e o relacionamento do escritor com a literatura, a segunda parte da biografia escrita por Brian Boyd¹, a biografia de Véra Nabokov, da autoria de Stacy Schiff², e, finalmente, a correspondência trocada com Edmund Wilson e outras personalidades³. Quanto a Andrew Field — e à sua biografia de Nabokov —, a opinião de Dmitri Nabokov não é lisonjeira, chegando a considerá-lo oportunista e incompetente, a ponto de invalidar algumas informações e conjecturas de Field em *VN: The Life and Art of Vladimir Nabokov*⁴, que constitui uma síntese e desenvolvimento de dois seus outros trabalhos anteriormente publicados — *Nabokov: His Life in Art* e *Nabokov: His Life in Part*. Saliente-se, porém, que, quando Field decidiu meter ombros à tarefa de escrever *His Life in Part*, mereceu toda a confiança do próprio Nabokov. Não dispomos de

¹ Brian Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years*, ed. cit.

² Stacy Schiff, *Véra (Mrs. Vladimir Nabokov): Portrait of a Marriage*, ed. cit.

³ Cf. Vladimir Nabokov, *Selected Letters 1940–77*, ed. cit.

⁴ Publicado em 1986.

A Biografia de Vladimir Nabokov

qualquer meio para determinar qual a reacção de Nabokov, caso ainda vivesse, a *VN*. Muito provavelmente, teria reagido tão severamente como seu filho teve oportunidade de o fazer no posfácio a *The Enchanter*. E, apesar da célebre dificuldade de relacionamento entre Nabokov e alguns dos que se ocuparam da sua obra e biografia — sendo uma das excepções Alfred Appel, Jr., um dos praticamente indiscutíveis exegetas da obra nabokoviana⁵ —, parecem-nos, de facto, abusivas algumas conclusões a que Field chega sobre prováveis coincidências entre a vida e a obra do escritor, a que aliás já nos referimos.

Se, mesmo tendo em conta o que acabou de se afirmar, podemos considerar satisfatória a informação fornecida por Field sobre os anos que Nabokov passou na Rússia e na Europa Ocidental, os períodos americano e de Montreux parecem sofrer, por vezes, de algumas insuficiências e pouca clareza, como acontece, por exemplo, no primeiro capítulo dedicado à América (capítulo 16), onde é praticamente impossível o leitor decidir-se sobre se a permanência da família Nabokov na Universidade de Stanford ocorreu no Verão de 1940 ou no de 1941. Felizmente, pelo menos enquanto durou a correspondência com Wilson, muitos dos dados cronológicos se clarificam, permitindo-nos traçar mais rigorosamente o percurso do escritor, que, no caso da estada americana, revela, muitas vezes, o estado de espírito de Nabokov em determinados momentos e a evolução da sua adaptação ao Novo Mundo.

Quando os Nabokov desembarcaram em Nova Iorque, no dia 28 de Maio de 1940, não poderiam, na sua óptica, ter deparado com acolhimento mais agradável. Andrew Field narra-nos alguns episódios — ouvidos da boca do próprio Vladimir

⁵ Alfred Appel, bem como sua mulher Nina, foi aluno de Nabokov em Cornell e é o responsável pela edição anotada de *Lolita*, que constitui, afinal, uma paródia mais cabal ao *Pale Fire* de Nabokov, do que este romance tinha sido em relação à monumental apresentação, tradução e notas a *Eugene Onegin*, de Pushkin, feitas pelo próprio Nabokov. Acrescente-se que o escritor deu todo o aval àquele trabalho do seu antigo aluno, agora amigo dilecto do casal — cf. Vladimir Nabokov, *The Annotated Lolita*, Alfred Appel, Jr. (ed.), London, Penguin, ed. de 2000 (1ª ed. anotada de 1970, 2ª ed. actualizada de 1991).

A Abordagem Biográfica

Nabokov — que ocorreram nas primeiras horas em solo americano, contribuindo decisivamente para criar uma impressão muito favorável da terra que os acolhia⁶. Destacam-se a informalidade e afabilidade dos guardas de alfândega e funcionários da imigração em Ellis Island⁷ e a honestidade de um motorista de táxi, quando o casal se preparava para pagar noventa dólares, dos cem que possuía, pela corrida cujo taxímetro marcava noventa centavos. Estes acidentes, aparentemente pouco significativos, permaneceram de forma tão indelével na memória do escritor que os recordaria, anos depois, em Montreux.

Esta boa impressão sobre o povo americano jamais se atenuaria, antes se reforçaria, até ao fim da vida de Nabokov. E, no entanto, nem sempre foram fáceis, no plano financeiro, os dois primeiros anos de experiência americana. Pela mão amiga de Edmund Wilson, então editor literário de *The New Republic*, Nabokov começou aí a publicar críticas a livros, cujos honorários lhe permitiram enfrentar as necessidades materiais mais imediatas. A partir do Verão de 1940 até quase todo o ano de 1941, dedicou-se, ainda, à actividade periódica de conferencista, por meio do Instituto de Educação Internacional («Institute of International Education»), tratando de temas que repetiria em Stanford, como «Hard Facts about Readers», «A Century of Exile», «The Strange Fate of Russian Literature», «The Artist and Common-sense», «The Tragedy of Tragedy», «The Art of Writing», «The Novel», «The Short Story», além de palestras sobre Pushkin, Lermontov, Gogol e Tolstoy⁸. O tempo disponível em Nova Iorque passava-o Nabokov na sua outra ocupação — que não deve ser considerada como mero *hobby* —, a entomologia, classificando borboletas no Museu de História Natural («Museum of Natural History») de Nova Iorque, cujo trabalho lhe permitiu escrever dois artigos científicos, que publicou quando já se encontrava em Wellesley e lhe abriram, além dos contactos estabelecidos no Museu

⁶ Cf. *VN*, ed. cit., págs. 202–203.

⁷ A guerra na longínqua Europa modificara comportamentos. Eram outros tempos aqueles, como não tinham sido antes em Ellis Island, nem hoje (e, quando dizemos *hoje*, referimo-nos a um tempo ainda anterior ao 11 de Setembro de 2001) o são no Aeroporto de J.F. Kennedy, pelo menos no respeitante aos funcionários da imigração.

⁸ Cf. *VN*, ed. cit., pág. 212.

A Biografia de Vladimir Nabokov

de Nova Iorque, as portas do Museu de Zoologia Comparada («Museum of Comparative Zoology», mais conhecido por «MCZ»), de Harvard, onde foi contratado a tempo parcial, para aí continuar a sua investigação no campo da entomologia, mais especificamente, na lepidopterologia. Durante os dois primeiros anos nos Estados Unidos, Nabokov pouco tempo encontrou para se dedicar à criação literária. Mas o trabalho imenso com a redacção das palestras e das aulas, as quais eventualmente esperava leccionar quando surgisse a oportunidade de ser contratado como docente numa universidade americana, viria a aliviá-lo, anos depois, para se dedicar com renovada disponibilidade ao trabalho criativo.

Os dois primeiros anos em que Nabokov contribuiu, através das suas palestras, para as iniciativas do Instituto de Educação Internacional revelaram-se úteis sob outros aspectos ainda. Com esta colaboração, Nabokov começava a conhecer os Estados Unidos, em viagens que depois repetiria com toda a família, quando viajou para Stanford, atravessando de automóvel o território, em particular uma boa parte do sul do país. Estas viagens, que nunca se interromperam por muito tempo durante a estada do escritor na América, contribuíram decisivamente para que Nabokov se familiarizasse com a geografia e a multifacetada vivência norte-americana, tendo esta experiência vindo a ser utilizada na obra romanesca produzida na América e, também um pouco, em Montreux. Estas primeiras viagens pelas universidades americanas também determinariam o convite que Nabokov recebeu, no fim do Verão de 1941, do Wellesley College, para ali leccionar durante o ano lectivo que se aproximava. O escritor visitara Wellesley em meados de Março de 1941, onde permaneceu cerca de duas semanas, tendo as palestras recebido a maior atenção da comunidade académica, como Nabokov refere em carta a Edmund Wilson, de 27 de Março de 1941⁹. Esta carta demonstra, ainda, a natureza irreverente da actividade crítica de Nabokov: «My lectures are a purring success. Incidentally I have slaughtered Maxim Gorky, Mr Hemingway — and a few others — corpses impossible to identify.»

Se os contactos de Nabokov com a *intelligentsia* russa não se tinham caracterizado, na Europa, por um grande encontro de pontos de vista e por uma sistemática

⁹ Cf. *The Nabokov-Wilson Letters*, ed. cit., págs. 40–41.

A Abordagem Biográfica

assiduidade — à parte, claro, a convivência com amigos mais íntimos —, na América do Norte o afastamento tornou-se progressivamente mais acentuado ainda. Por um lado, a imensidão do território obrigou a que os intelectuais russos chegados da Europa, conforme foram sendo contratados por diversas universidades em toda a América, se espalhassem o suficiente para dificultar a manutenção de fortes laços de união entre eles. Por outro lado, os primeiros contactos com alguns emigrados radicados nos Estados Unidos não se pautaram pelo bom entendimento, em grande parte devido ao sentimento de superioridade que estes revelavam em relação aos americanos e ao forte anti-semitismo que destilava nos encontros que ocorreram com o escritor. O desgosto que Nabokov sentia por alguns seus compatriotas tornou-se tão intenso que, quando em 1941 escreveu ao seu amigo de longa data George Hessen — filho de um grande amigo de Vladimir Dmitrievich Nabokov —, o qual lhe tinha manifestado a intenção de também se instalar nos Estados Unidos, o aconselhava a evitar todo o contacto com emigrados russos e procurar, antes, o relacionamento com americanos genuínos. A admiração de Nabokov pela cultura e diversidade americanas seria numerosas vezes reafirmada, quer nos apontamentos às suas viagens que encontramos na correspondência trocada com Wilson, quer nas entrevistas que concedeu quando já era um escritor famoso e vivia, segundo as suas palavras, no «exílio cor-de-rosa»¹⁰ de Montreux:

[...] I was immediately exposed to the very best in America, to its rich intellectual life and to its easygoing, good-natured atmosphere. I immersed myself in its great libraries and its Grand Canyon. I worked in the laboratories of its zoological museums. I acquired more friends than I ever had in Europe. My books — old books and new ones — found some admirable readers.¹¹

Estas afirmações não deixam de espantar, se se recordar a indiferença sistemática a que o escritor votou as comunidades europeias onde se tinha instalado, mas,

¹⁰ Cf. Vladimir Nabokov, *Strong Opinions*, ed. cit., pág. 49.

¹¹ *Idem, ibidem*, págs. 26–27.

A Biografia de Vladimir Nabokov

quando Nabokov chegou à América, já havia perdido qualquer esperança de um dia regressar a uma Rússia não-bolchevista, e nunca noutras paragens lhe fora tão incrivelmente facilitada a vida, conseguindo, até, o que a partir de certa altura procurou na Europa mas nunca alcançou — um lugar como professor numa universidade. Como escreve Andrew Field, ao terminar o capítulo dedicado à chegada da família Nabokov aos Estados Unidos, «Nabokov had a first taste of comfort and security of a sort he had not known in his adult life»¹².

Durante os sete anos que Nabokov passou em Massachusetts, a produção literária em língua inglesa foi crescendo a um ritmo razoável. Em menos de dois anos (Inverno e Primavera de 1945–1946) escreve o seu segundo romance em língua inglesa, *Bend Sinister*, publicado no ano seguinte, o qual representa o último produto da trilogia com um tema político. O romance não obteve o louvor de Edmund Wilson — embora este tenha, como sempre, auxiliado na sua publicação —, mas o crítico americano não conhecia, então, *Invitation to a Beheading* nem *The Gift*. Mesmo assim, é provável que a sua opinião se não tivesse alterado, dada a conhecida diferença de pontos de vista entre Nabokov e Wilson quanto à forma como os temas políticos deviam ser tratados em ficção.

Uma pequena parte da autobiografia, que no início tinha o título provisório *The Person in Question*, para receber, na sua primeira versão, o título *Conclusive Evidence* e, na segunda e na definitiva versões, *Speak, Memory*, foi escrita em Massachusetts. A autobiografia que, segundo o Autor, pretendia ser «a scientific attempt to unravel and trace back all the tangled threads of one's personality»¹³, não foi cronologicamente escrita segundo a sequência que encontramos na versão definitiva. De facto, cada capítulo vive independente do conjunto, e faz ressaltar, mais do que a sequência da narrativa, a homogeneidade temática de cada parte. O prefácio a *Speak, Memory* indica-nos a ordem por que cada capítulo apareceu publicado, separadamente, nos periódicos americanos: 5, 3, 4, 6, 7, 9, 10, 2, 11, 12, 8, 1, 15, 13, 14¹⁴.

¹² VN, ed. cit., pág. 219.

¹³ Cf. *The Nabokov-Wilson Letters*, ed. cit., pág. 188.

¹⁴ Cf. SM, págs. 7–8, e Andrew Field, VN, ed. cit., pág. 254.

A Abordagem Biográfica

Não contando com «Mademoiselle O», escrita inicialmente em França, quatro capítulos — «My English Education», 27 de Março de 1948; «Butterflies», 12 de Junho de 1948; «Colette», 31 de Julho de 1948; e «My Russian Education», 18 de Setembro de 1948 — foram escritos em Cambridge, Mass. A matéria que concluiria o livro foi escrita enquanto o Autor residia em Ithaca, N.Y.¹⁵

Uma parte da subsistência de Nabokov, como aliás sempre aconteceu, veio da publicação de contos e de capítulos da autobiografia em periódicos americanos, normalmente graças à intervenção de Edmund Wilson. Nabokov colaborou nos mais variados periódicos, mas sobressaem *The Atlantic Monthly* e, principalmente, *The New Yorker*. Neste último, os honorários eram consideráveis, e as boas relações que Nabokov cultivou com os editores chegaram ao ponto de o escritor suprimir ou alterar partes do que escrevia para publicação, sob sugestão daqueles, o que pode considerar-se uma extraordinária cedência num homem com a sua personalidade¹⁶.

O ano de 1947 é digno de nota, não apenas por ver publicado *Bend Sinister*. Provavelmente, entre Março e inícios de Abril, Nabokov terá começado a redigir o seu romance mais famoso e influente — *Lolita*¹⁷. Andrew Field não faz referência a este facto quando trata do romance¹⁸, mas parece-nos importante destacar a data aproximada do início da redacção de *Lolita*, para se apreciar devidamente o trabalho despendido, que só seria terminado em finais de 1953¹⁹. Por seu lado, Field²⁰, de acordo com a sua pouco cuidada documentação, afirma que em 1954 [*sic*] Nabokov quase destruiu o manuscrito, por encontrar dificuldades na sua continuação, o que

¹⁵ Não nos esqueçamos, porém, de que a edição corrigida, e verdadeiramente definitiva, foi publicada já quando o Autor se encontrava a viver em Montreux.

¹⁶ Cf. Andrew Field, *VN*, ed. cit., pág. 264.

¹⁷ Cf. *The Nabokov-Wilson Letters*, ed. cit., pág. 188. Em 7 de Abril de 1947, Nabokov informava Wilson do seguinte: «I am writing two things now 1. a short novel about a man who liked little girls — and it's going to be called *The Kingdom by the Sea* — and 2. a new type of autobiography [...]». Mas, já em 1946, o romance ia tomando forma na sua mente. Não tendo, como é sabido, aproveitado o título anunciado, Nabokov emprestou-o ao narrador de *Look at the Harlequins!*, para figurar como título de um dos romances deste.

¹⁸ Cf. *VN*, ed. cit., págs. 314–331.

¹⁹ Cf. Brian Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years*, ed. cit., pág. 226.

²⁰ *Op. cit.*, pág. 314.

A Biografia de Vladimir Nabokov

terá ocorrido, mas anteriormente àquele ano, em 1951. De facto, numa carta de Nabokov a Wilson, de 30 de Julho de 1954²¹, *Lolita* era não só dado como concluído, mas também já tinha sido sujeito à apreciação de duas editoras.

A actividade multimoda de Nabokov continuou, em Wellesley, sem se reduzir à criação literária. Em Setembro de 1941, publicava dois artigos científicos no nº 49 do *Journal of the New York Entomological Society*, de Nova Iorque²². E a sua actividade docente passou a ocupar uma parte progressivamente maior da sua vida.

A história das aulas dadas em Wellesley já se encontra feita por Field. Deve destacar-se, no entanto, que, no início, quando Nabokov não tinha ainda de cumprir os deveres normais da docência, como a correcção de provas e a avaliação de exames, e o contrato lhe exigia apenas o dever de fazer um número determinado de palestras por semestre, ao falar sobre figuras maiores da literatura russa, como Pushkin, Gogol, Tolstoy e outros, a sua preocupação em acentuar a ocidentalidade destes escritores constitui outro sinal demonstrativo da sua vertente cosmopolita.

Nabokov nunca cessou de viajar assiduamente pelos Estados Unidos, quer nos períodos livres de que dispunha para partir à caça de lepidópteros, quer continuando a actividade de conferencista em diversas instituições culturais e académicas. De acordo com Field, até 1944, isto é, durante os primeiros quatro anos que viveu nos Estados Unidos, Nabokov visitara já vinte e três Estados e, quando em 1960 partia de volta à Europa, o escritor orgulhava-se de conhecer praticamente toda a América do Norte. Isto dá-nos uma ideia das possibilidades com que deparou para, com alguma

²¹ Cf. *Nabokov-Wilson Letters*, ed. cit., pág. 285. Com uma chaveta traçada, em altura, ao lado de quase todo o parágrafo e com a inscrição «all this is a *secret*», Nabokov escrevia: «The novel [*Lolita*] I had been working at for almost five years has been promptly turned down by the two publishers (Viking and S. & S.) I showed it to. They say it will strike readers as pornographic. I have now sent it to New Directions but it is unlikely that they will take it. I consider this novel to be my best thing in English, and though the theme and situation are decidedly sensuous, its art is pure and its fun riotous. I would love you to glance at it some time. Pat Covici [senior editor at Viking Press] said we would all go to jail if the thing were published. I feel rather depressed about this fiasco.»

²² Cf. *idem, ibidem*, pág. 48. Os títulos dos artigos eram «On Some Asiatic Species of *Carterocephalus*» e «*Lysandra cormion*, a New European Butterfly».

A Abordagem Biográfica

profundidade, tomar contacto com a enorme diversidade cultural norte-americana, provavelmente melhor do que muitos americanos lá nascidos e criados. As cartas endereçadas a Edmund Wilson reflectem muita desta vivência e o fácil relacionamento de Nabokov com indivíduos americanos. Não resistimos a reproduzir um ou dois exemplos:

My admiration for American education has increased still more — perhaps owing to the quite remarkable appreciation which my iridescent lectures obtained. I have met most charming and brilliant people (especially the President of Spelman [College, Atlanta], Mis Read and the president of G.S.C.W. [Georgia State College for Women] Frank Reade) [...].²³

Estas são algumas das primeiras impressões de viagens efectuadas pelos Estados da Carolina do Sul, Alabama, Georgia e, depois, Illinois e Minnesota, escritas em 3 de Novembro de 1942. Em 24 de Novembro do mesmo ano, já em Cambridge, Mass., onde residia, Nabokov escrevia outra carta a Wilson, com mais impressões da extensa viagem que fizera, onde expressava, com a mesma ênfase, a sua admiração, desta vez, pelo homem, *aparentemente*, comum americano:

Man in shirtsleeves at my hotel. Stuck out his pink head as I was walking along the passage to my room at about 10 P.M. and suggested a night-cap. I did not want to offend him, so we sat on his bed and had some whiskey. [...] Began telling me, with copious details, all about his sugar business in Florida [...] and lots of extravagant particularities about his factory. My whole body felt like one big yawn. I kept peeping at my watch [...]. As I was fumbling in my pockets for matches, a little pill-box I used for collecting moths on lighted porches fell out and rolled on the floor. He picked it up and remarked: “might be mine: I use these for collecting moths.” He turned out to be an entomologist who had at one time been in touch with the Amer[ican] Mus[eum] of Nat[ural] Hist[ory] where

²³ *Idem, ibidem*, págs. 85–86. O Spelman College era frequentado por mulheres negras, ou, como hoje se diz, afro-americanas. Por seu lado, Frank Reade tornar-se-á um ser ficcional ao aparecer mencionado no capítulo sexto de *Pnin*.

A Biografia de Vladimir Nabokov

I had worked. I did not look at my watch any more.²⁴

E, já agora (como é difícil resistir à tentação de recordar...), um último exemplo:

Big heavy man, College President. First thing he did was to discuss with most amazing subtlety Browning's "Last Duchess" and "Eagle's Feather." Has the students call him by his Christian name — and called me McNab²⁵ because could not pronounce it properly. Shocked the community by bringing Mrs. Roosevelt from the station in a hideous little rickety car which he uses on weekdays instead of his luxurious Packard. Talked very entertainingly about his grandfather, a Confederate hero — but then gave me to read what he was writing on the subject — family memoirs you know — and it was very poor. Otherwise a most tremendous gentleman as egocentric as I.²⁶

Esta paixão pela América, pelo homem e pelas coisas americanas seria, na Europa, reiteradamente expressada por Nabokov, quando aparecia na cena pública e o questionavam sobre o seu relacionamento com a pátria de adopção. Se nos detivermos apenas em *Strong Opinions*, onde o escritor compilou uma série de entrevistas que foi concedendo ao longo de dez anos (1962–1972), encontramos um número apreciável de intervenções sobre a América. Destacam-se os seguintes meios de informação e as respectivas datas em que apareceram divulgadas as suas opiniões sobre o tema: *BBC Television*, em meados de Julho de 1962, tendo a entrevista sido posteriormente publicada em *The Listener*, em 22 de Novembro de 1962; *Playboy*, em Janeiro de 1964; *Life*, em 20 de Novembro de 1964; *The Paris Review*, em Outubro de 1967; *Time*, em 23 de Maio de 1969; *The New York Times*, em 19 de Abril de 1969. Queremos, com este inventário, acentuar que, quando Nabokov já só contaria com pouco mais que oito anos de vida, o apreço pela América ainda não

²⁴ *Idem, ibidem*, pág. 88.

²⁵ McNab é, também, a forma simplificada que uma personagem de *Look at the Harlequins!* encontra para nomear o seu narrador, Vadim Vadimych N.

²⁶ *Idem, ibidem*, págs. 88–89.

A Abordagem Biográfica

esmorecera e é de crer que continuou bem vivo ao longo daqueles anos que ainda viveu em Montreux.

Não admira, agora, que o ano de 1945 fosse dos mais significativos para Nabokov. Já em 12 de Janeiro de 1943, o escritor expressava a Wilson o desejo de se naturalizar americano. No Verão de 1945, os Nabokov recebiam a cidadania norte-americana, e Vladimir Nabokov confessava, com indisfarçado orgulho, a Wilson, em 27 de Setembro de 1945: «We have passed our citizenship examinations. I know all the amendments.»²⁷

Depois de um período menos pacífico (1946) no relacionamento com a administração de Wellesley — causado sobretudo pela irreverência de Nabokov sempre que exprimia publicamente as suas opiniões sobre a literatura soviética, numa época em que os Estados Unidos e a União Soviética se encontravam no mesmo campo, aliados contra o inimigo comum —, a Universidade de Cornell convidava-o, em Novembro de 1947, para preencher uma vaga como professor de Literatura e Língua Russas, por recomendação do Professor Morris Bishop, do Departamento de Línguas Românicas. Em 30 de Junho de 1948, os Nabokov mudavam-se para Ithaca, N.Y.: no dia seguinte ali chegaram, na precisa data que o contrato de Nabokov estipulava para início de funções²⁸.

O período americano menos bem documentado por Andrew Field, em *VN*, é o que respeita aos onze anos de Cornell. O biógrafo recheia o capítulo dedicado àqueles anos com um número de episódios avulsos, que caberiam melhor num anedotário sobre Nabokov. É evidente que a anedota revela, muitas vezes, bastante da personalidade do protagonista, mas ao capítulo em causa falta algum rigor nas

²⁷ *Idem, ibidem*, pág. 156.

²⁸ Cf. Brian Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years*, ed. cit., págs. 128–129.

A Biografia de Vladimir Nabokov

datas, não nos permitindo sempre correlacionar a estada do escritor num certo espaço em determinado tempo, levando-nos, por vezes, a perder o seu rasto. O presente trabalho — é bem verdade — também não acompanha todos os aspectos da vida do escritor. Mas o nosso objectivo é bastante diferente e mais limitado do que o de Field, que pretendeu oferecer-nos uma biografia exaustiva de Nabokov. É natural, portanto, que choque o destaque dado a tantos episódios acessórios, que, se são interessantes — quanto mais não seja para satisfazerem a nossa sede de curiosidade —, não são tão essenciais como o destaque que Field deveria ter dado com mais abundância à correspondência trocada com Edmund Wilson, onde muito nos é dito sobre as preferências literárias de Nabokov e quanto Wilson foi influenciador na sua aceitação de obras literárias em língua inglesa. Decerto achamos graça saber, por exemplo, que tipo de notas sobre os estudantes Nabokov escrevia enquanto vigiava os exames. Mas seria interessante, também, ver ilustrado melhor um caso de divergência de opiniões entre Nabokov e Wilson quanto à literatura e à política, e ver, por exemplo, como Nabokov acabou por aceitar Jane Austen, não como um dos seus escritores com lugar reservado no Olimpo, mas como uma escritora de mérito e decerto merecedora de um lugar no Parnaso. Felizmente, dispomos da célebre correspondência entre Nabokov e Wilson, abundante até à partida daquele para a Europa.

Quanto à actividade de Vladimir Nabokov como professor em Cornell, deve destacar-se o Outono de 1950, altura em que lhe foram atribuídas, além das aulas de Língua e Literatura Russas, as célebres aulas de Literatura Europeia, conhecida nos meios de Cornell, e por herança do anterior docente da cadeira, por *Dirty Lit*. Aí, Nabokov pôde dissertar, a seu bel-prazer, sobre o que ele considerava os mestres da ficção do Ocidente, como Dickens, Flaubert, Proust, Tolstoy, Kafka, Stevenson e, claro, Joyce. Se Nabokov já admirava os autores de *Madame Bovary*, de *In Search of Lost Time* (segundo VN), de *Anna Karenin* (segundo VN), de *Transformation* (segundo VN), de *Dr Jekyll and Mr Hyde*, e de *Ulysses*, a escolha de um romance de Dickens e outro de Austen não foi pacífica. Edmund Wilson aconselhara *Bleak House* ou *Little Dorrit*, de Dickens, e qualquer romance da escritora inglesa. Nabokov aceitou integrar *Bleak House* no seu curso, mas continuou refractário

A Abordagem Biográfica

quanto a Austen, de quem, suspeitamos, só teria até então lido *Pride and Prejudice*. A razão fundamental para este desinteresse — dava-a Nabokov a Wilson — residia na sua aversão ao romance feminino²⁹. Em 9 de Maio de 1950, Wilson voltava a insistir em Austen, argumentando que «her attitude toward her work is like that of a man, that is, of an artist, and quite unlike that of a typical woman novelist, who exploits her feminine day-dreams»³⁰. Nabokov aceita ler *Mansfield Park*, romance que o seu confrade norte-americano tinha aconselhado por fim, e integra-o também no plano de aulas, não deixando de, laconicamente, informar Wilson da sua decisão, conforme podemos ler numa carta escrita em 15 de Maio de 1950, isto é, seis dias depois de Wilson ter insistido na qualidade de Jane Austen. As aulas sobre literatura europeia foram o maior sucesso de Nabokov como professor — por lá passaram mais de três mil alunos³¹ —, destacando-se, entre o número dos seus admiradores, Thomas Pynchon, Stephen Parker e Alfred Appel, estes dois últimos conhecidos exegetas da obra nabokoviana. Aquelas aulas tiveram tal sucesso que, nos últimos anos em que Nabokov leccionou o curso, apenas o de música *folk* de Pete Seeger o excedia em número de estudantes³²; o que não deixa de ser curioso, por se tratar de duas personalidades tão nos antípodas uma da outra, quer do ponto de vista das opções estéticas quer das políticas.

Durante esta época, Nabokov dedicou-se, como sempre, às suas investigações entomológicas, contactando com especialistas em Cornell e viajando por todos os Estados Unidos da América e alguns lugares do Canadá, em busca de novas espécies de lepidópteros. A tradução de *Eugene Onegin*, de Pushkin, bem como o denso comentário ao poema e à tradução, obrigaram Nabokov, durante os anos de Ithaca, a dedicar-lhe muito do seu tempo. Com efeito, este trabalho monumental veria a sua conclusão quando Nabokov ainda residia nos Estados Unidos, embora só viesse a ser publicado quando o escritor já se encontrava na Europa. Em 15 de Fevereiro de

²⁹ Cf. *The Nabokov-Wilson Letters*, ed. cit. pág. 241.

³⁰ *Idem, ibidem*, pág. 243.

³¹ Cf. Andrew Field, *VN*, ed. cit., pág. 273.

³² Cf. Brian Boyd, *op. cit.*, págs. 171–172.

A Biografia de Vladimir Nabokov

1958, Nabokov informava Wilson³³ de que *Onegin* se encontrava, enfim, terminado.

Mas é na criação literária, no romance em particular, que VN atinge outra meta decisiva. Se os anos passados em Massachusetts tinham sido importantes pelo facto de a família Nabokov ter alcançado a cidadania americana, os anos passados em Cornell foram testemunhas da publicação dos seus dois primeiros romances classificáveis como americanos: *Lolita* e *Pnin*. Este último, como produto ficcional, contém muito material recriado a partir do mundo empírico do escritor, quer através das viagens que realizou como conferencista, quer através do contacto com confrades seus do mundo académico de Cornell. Igualmente, a experiência acumulada de residir em hotéis por toda a América do Norte, nos períodos dedicados à caça às borboletas, e em casas que alugava anualmente de outros professores que se ausentavam em sabática deram a Nabokov uma parte do material para a composição de *Lolita* e permitiram fazer deste um dos grandes romances americanos do século XX. Em Ithaca, o escritor termina ainda a sua autobiografia, por cuja primeira versão — *Conclusive Evidence* — Wilson manifesta um grande apreço³⁴. *Pnin* merecerá o mesmo elogio do crítico americano, mas *Lolita*, que Wilson lera ainda antes de ser impresso, é penalizado com uma das críticas mais desfavoráveis de sempre:

³³ Cf. *The Nabokov-Wilson Letters*, ed. cit., pág. 321. Sobre esta matéria, é sabido como Wilson, em 1965 (vide pág. 24 do mesmo livro), colocou reticências a algumas opções de Nabokov na tradução inglesa da obra de Pushkin, reticências essas cuja origem remonta às longas discussões que os dois amigos mantiveram, quase desde o início do seu relacionamento, sobre a prosódia do verso russo e do verso inglês. Ainda em 1971, Wilson afirmava, em carta a Nabokov (8 de Março): «I am correcting my errors in Russian in my piece on Nabokov-Pushkin; but citing a few more of your ineptitudes [...]» (*idem, ibidem*, pág. 332). Em parte, esta rivalidade reflectia o enorme egocentrismo que ambos compartilhavam, como o prova uma carta de Wilson a Barbara Epstein, do *New York Review of Books*, em 11 de Junho de 1964: «The Nabokov Pushkin has come. [...] It is full of flat writing, outlandish words, and awkward phrases. And some of the things he says about the Russian language are inaccurate[!]» (Edmund Wilson, *Letters on Literature and Politics, 1912–1972*, Elena Wilson (ed.), New York, Farrar, Straus and Giroux, 1977, pág. 652).

³⁴ Cf. *idem, ibidem*, pág. 258.

A Abordagem Biográfica

I like it less than anything else of yours I have read. [...] Nasty subjects may make fine books; but I don't feel you have got away with this. It isn't merely that the characters and the situation are repulsive in themselves, but that, presented on this scale, they seem quite unreal.³⁵

Não obstante, Wilson anexa, na mesma carta, outras duas impressões sobre o romance — uma intermédia, de Mary McCarthy (sua ex-mulher), e outra entusiástica, de Elena Wilson (sua mulher de então) — e informa Nabokov dos contactos que fez para interessar uma editora pelo livro. Segundo Field³⁶, ter-se-á dado aqui a primeira fractura nas relações entre Wilson e Nabokov. Deve, todavia, acrescentar-se que, em 19 de Fevereiro de 1955, Vladimir Vladimirovich escrevia, em resposta ao amigo, elogiando-lhe um ensaio, «Israel», que Wilson tinha publicado em *The New Yorker*, em 4 de Dezembro de 1954, e reafirmando a velha amizade, logo no primeiro parágrafo da carta:

Dear Elena and Bunny

Belatedly but with perfectly preserved warmth I now want to thank you for your letters — Elena's was especially charming.³⁷

Quando, no ano de 1955, *Lolita* foi publicado em França, porque nenhum editor americano teria corrido o risco de desencadear um escândalo, Nabokov dava o primeiro passo para o seu reconhecimento como escritor americano, que teria a confirmação depois de 1958, quando o romance foi finalmente publicado na América, embora já tivesse sido considerado, em Inglaterra, um dos melhores

³⁵ *Idem, ibidem*, pág. 288.

³⁶ Cf. *VN*, ed. cit., pág. 299.

³⁷ *The Nabokov-Wilson Letters*, ed cit., pág. 290. Ambos se passaram a tratar, desde cedo, pelos respectivos diminutivos, Bunny (Edmund) e Volodya (Vladimir), o que significa bem a afeição que então nutriam um pelo outro.

A Biografia de Vladimir Nabokov

romances de 1955, pela voz de Graham Greene³⁸. Nabokov conhecia, agora, a independência financeira que perdera desde que partira da Rússia em 1919 e, consequentemente, terminava a sua experiência de professor universitário para se dedicar por inteiro à literatura e à lepidopterologia.

Nos primeiros meses de 1959, Véra e Vladimir Nabokov partiam de Ithaca, com o propósito de regressar no ano seguinte. Depois de viajarem pela América e pela Europa, dirigiram-se a Hollywood, onde se demoraram cerca de seis meses. Aí, Stanley Kubrick preparava a adaptação cinematográfica de *Lolita*, com argumento de Nabokov, do qual nem tudo foi aproveitado na realização final do filme, como já se fez referência. Isto, porém, não impediria Nabokov de considerar o valor artístico do trabalho de Kubrick³⁹. Nos primeiros dias de Novembro de 1960, os Nabokov partiam para a Europa — desta vez, sem ainda o saberem, definitivamente, embora intercalando com uma visita de algumas semanas aos E.U.A. para, entre outros compromissos, assistirem à estreia do filme de Kubrick —, acabando por fixar residência num velho hotel aristocrático, em Montreux.

³⁸ Cf. Andrew Field, *VN*, pág. 307.

³⁹ Cf. *Strong Opinions*, ed. cit., pág. 21.

A Abordagem Biográfica

(iv)

Os cerca de dezassete anos que Nabokov passou na Europa foram de tão intenso trabalho como tinham sido os outros períodos. E o escritor tinha partido da América já com mais de sessenta anos de idade e uma reputação firmada.

No capítulo da entomologia, Nabokov continuou as suas expedições em busca de novos exemplares de lepidópteros, por toda a Europa. Normalmente, estas expedições tinham lugar no Verão, estação em que Montreux se enchia de turistas — e Nabokov sempre abominou os banhos de multidão. Procurando a tranquilidade necessária para escrever nesses meses e caçando borboletas, o escritor foi descobrindo também outras paisagens europeias, que — pelo menos de acordo com a documentação de que dispomos — não conhecera nos anos de infância e juventude. Assim, foi em finais de Março de 1971 que o escritor se encontrou a voar (pela primeira vez na Europa, ou talvez pela primeira vez *tout court*) de Geneva para Lisboa, onde permaneceu de 24 a 30 (no Hotel Ritz), descendo depois por Portugal adentro até ao «extremo sul», mais especificamente, até à Praia da Rocha, hospedando-se no Hotel Algarve entre 30 de Março e 14 de Abril¹, em busca de um lugar tranquilo². Como é evidente, a região, embora se encontrasse já devassada por

¹ Cf. Dieter E. Zimmer (comp.), «Homes & haunts», *Zembla* (vide, na bibliografia final, o «sítio» na *web*), consultado em 09/06/2005.

² Cf. *Strong Opinions*, ed. cit., pág. 178. Também, por curiosidade devida ao nosso pequeno orgulho pátrio e para que possamos reclamar, embora de viés, a nossa modesta quota-parte na inspiração nabokoviana, seguem as palavras de Brian Boyd sobre o assunto: «Spring-cleaning this year for the Montreux Palace included repainting the hotel's facade. To avoid the distraction of the noise, Nabokov escaped at the end of March to the south of Portugal, where he could expect warm weather, a good crop of early butterflies, and the quiet he needed to work on *Transparent Things*. For the first time in Europe he took a plane. Flying from Geneva to Lisbon, he enjoyed the heartbreaking loveliness of the scenery at low elevations — a sensation he would draw on for the conclusion of his new novel. Praia da Rocha and the whole Algarve coast turned out to be horribly cold, with a storm-swept, booming sea and a rattling wind. After taking two weeks to catch only one specimen apiece of two different butterfly species, Nabokov had had enough, and he and Véra flew back to Montreux a week early» (*op. cit.*, pág. 583). E, já agora, eis o passo do romance supracitado:

A Biografia de Vladimir Nabokov

alguma multidão de turistas, não conhecia, ainda, a explosão que posteriormente se verificou, que decerto teria feito Vladimir Vladimirovich afastar-se, não passadas duas semanas devido a más condições climáticas, mas com aversão desde o primeiro dia da sua chegada.

Outra das suas actividades prendeu-se com a concessão de entrevistas a numerosos periódicos. Conforme acontecera com as palestras e as aulas — em que Nabokov trazia escrito tudo o que tinha para dizer, mesmo os apartes e os ditos de espírito, como se lhe tivessem ocorrido no momento da palestra —, o escritor estabeleceu uma norma que raramente foi ultrapassada: as perguntas tinham de lhe ser enviadas por escrito, e a elas respondia também por escrito. E isto aconteceu mesmo em entrevistas televisivas. A razão para esta atitude encontramos-la logo no prefácio ao livro (*Strong Opinions*) onde compilou as entrevistas: «I think like a genius, I write like a distinguished author, and I speak like a child»³, o que, neste terceiro aspecto, não era inteiramente verdade, a acreditar nos testemunhos deixados por alguns amigos (Appel, por exemplo) e em algumas (neste aspecto, poucas) imagens de documentários dedicados ao escritor.

As entrevistas são importantes, pois dão-nos as opiniões não só do escritor, sobre literatura, mas também do cidadão, sobre política, costumes sociais e especificamente sobre a América. Como já aqui escrevemos, Nabokov não se cansou de fazer publicidade do orgulho que sentia por ser cidadão americano, sem que fosse destituído de uma visão crítica sobre algumas das insuficiências americanas, como a segregação racial, de que era vigoroso adversário. Mas dificilmente terá havido, nas décadas conturbadas de sessenta e setenta, um intelectual americano da envergadura

«At this moment of her now indelible dawning through the limpid door of his room he felt the elation a tourist feels, when taking off and — to use a neo-Homeric metaphor — the earth slants and then regains its horizontal position, and practically in no spacetime we are thousands of feet above land, and the clouds (fleecy light clouds, very white, more or less widely separated) seem to lie on a flat sheet of glass in a celestial laboratory and, through this glass, far below it, bits of gingerbread earth show, a scarred hillside, a round indigo lake, the dark green of pine woods, the incrustations of villages [...]» (Vladimir Nabokov, *Transparent Things*, Harmondsworth, Penguin, ed. de 1981, pág. 106).

³ *Strong Opinions*, pág. ix.

A Abordagem Biográfica

de Nabokov a vilipendiar a revolta juvenil que se manifestou no fenómeno *hippy* e a afirmar, sobre as subseqüentes experiências psicadélicas com alucinogéneos, o seguinte:

Drug addicts, especially young ones, are conformists flocking together in sticky groups, and I do not write for groups, nor approve of group therapy (the big scene in the Freudian Farce) [...]. Young dunces who turn to drugs cannot read *Lolita*, or any of my books; some in fact cannot read at all.⁴

Do mesmo modo, dificilmente ouviríamos um intelectual americano defender tão vigorosamente a política externa de Washington, mesmo num assunto tão quente como o Vietnam, sobre o qual Nabokov enviaria um telegrama ao então presidente Lyndon Johnson, encorajando-o a continuar com a intervenção americana naquele território (mas também felicitando-o pelas medidas de política doméstica em favor dos direitos cívicos).

A criação literária de VN não foi, apesar de tudo, tão intensa nos dezassete anos finais da sua vida como tinham sido os períodos europeu (alemão e francês) e americano. Sem qualquer dúvida, devem considerar-se como romances do período de Montreux, *Ada, or Ardor* (1969), *Transparent Things* (1972) e *Look at the Harlequins!* (1974)⁵. *Ada*, além de ser o seu mais longo romance em inglês, funciona como uma muito idiossincrática fantasia em que se misturam a experiência russa, a do exílio europeu, a americana, e a do novo “exílio” europeu — a acção desenrola-se num mundo paralelo ao nosso, *Antiterra*, em que o mapa político tal como o conhecemos é redesenhado pelo Autor, bem como a dimensão temporal, recheada de vários anacronismos —, pelo que temos bastantes reservas em considerá-lo como parte integrante da obra romanesca mais vinculada à paisagem americana, a América

⁴ *Strong Opinions*, pág. 114.

⁵ Andrew Field (*VN*, ed. cit., pág. 368) aponta a data deste último romance como sendo 1975, o que é decerto um lapso. Quanto a *Ada*, impõe-se uma pequena correcção: as páginas sobre «The Texture of Time», incluídas na IV Parte do romance, terão sido escritas quando Nabokov ainda vivia na América.

A Biografia de Vladimir Nabokov

de que Nabokov se serviu para inventar a geografia humana que encontramos em *Lolita*, *Pnin* e, até, *Pale Fire*. Se a crítica se dividira quanto à apreciação do seu mais longo romance russo, *The Gift*, o mesmo veio a acontecer com esta «Crónica de Família»⁶. *Transparent Things* foi também mal compreendido, a ponto de Nabokov supostamente inventar toda uma entrevista — cuja publicação num jornal de Nova Iorque teria sido, aparentemente, recusada (mais uma invenção?!) — dedicada à explicação da sua linha narrativa⁷. *Look at the Harlequins!* deve ser, para quem se inicia em Nabokov, o último romance a ser lido (mesmo depois da autobiografia), pois é talvez o mais auto-referencial, constituindo de novo uma paródia ao género autobiográfico, não já com uma personagem principal desligada do Autor, mas identificável, na maioria das vezes pelas suas diferenças, com Nabokov (não só o da vida literária como também o da vida civil).

Pale Fire também foi escrito na Europa, mas parte do cenário ainda é o de uma América referenciável com a do nosso mundo empírico (embora a redacção só se tenha verdadeiramente iniciado em Nice). Muito do material de *Pale Fire* colheu-o Nabokov, quanto mais não fosse pela acção da memória⁸, na América que durante

⁶ O subtítulo do romance é mesmo esse: *A Family Chronicle*. Contudo, atendendo a um dos temas do romance — o incesto —, o subtítulo parece-nos em parte ser mais uma ironia de Nabokov.

⁷ Cf. *Strong Opinions*, págs. 194–196. Pekka Tammi (*Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis*, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia, 1985, págs. 145–146) considera que a entrevista é totalmente inventada por Nabokov. É muitíssimo provável que Tammi tenha razão, se pensarmos numa das facetas da personalidade do escritor que lhe era tão cara — Nabokov *the prankster*.

⁸ Devido ao método de composição modular (chamemos-lhe assim) que Nabokov adoptou a partir da redacção de *Lolita* — em cartões de ficheiro que depois eram redistribuídos no trabalho final de edição —, é difícil atestar quanto de *Pale Fire* já se encontrava rascunhado ainda na América. O certo é que Nabokov tirava muitos apontamentos sobre o que à sua volta lhe captava a atenção e que esses apontamentos os aperfeiçoava posteriormente quando os incluía nos romances. Sabemos, por exemplo, ter sido isso o que aconteceu com os versos iniciais do poema «Pale Fire»: os *waxwings* (tagarelas) que se despenhavam na janela do quarto de John Shade enquanto menino — «I was the shadow of the waxwing slain/ By the false azure in the window pane» — eram os mesmos que voavam suicidariamente de encontro ao janelão da casa em que os Nabokov viveram antes de partirem de Ithaca.

A Abordagem Biográfica

alguns anos lhe foi quotidianamente presente, a da vida académica em Ithaca. É, talvez, o romance mais auto-reflexivo de Nabokov e, também talvez, estruturalmente o de aparência mais complexa, a fazer recordar o monumental estudo sobre *Eugene Onegin*. Na verdade, trata-se, entre outras coisas, disso mesmo — uma paródia à ostentação de erudição do próprio Nabokov. *Lolita* e *Pale Fire* eram considerados pelo escritor, em 1965, como os seus melhores romances americanos. Mary McCarthy, que fora tão reticente quanto a *Lolita*, escrevia, agora, a crítica mais entusiástica a *Pale Fire*⁹. E razões teve para o fazer, pois é um dos romances que mais desafiam o empenhamento do leitor, além de conter um dos melhores poemas americanos de Nabokov.

Vladimir Nabokov não chegaria a terminar a autobiografia (*Speak On, Memory*), nem um outro romance — *Original of Laura* —, que seu filho, Dmitri, considerou que seria a sua melhor criação de sempre. Não obstante Nabokov ter deixado expresso que *Original of Laura* fosse destruído, Véra morreu em 1991 sem ter encontrado a coragem para o fazer, nem tampouco Dmitri o conseguiu até hoje. Talvez, a acreditar nas notícias que nos têm chegado recentemente, venhamos a apreciar muito em breve este romance inacabado. Na verdade, em finais de Abril de 2008, Dmitri anunciou ao mundo que, depois de muitas indecisões, tinha decidido retirar o famoso manuscrito do seu plácido repouso num cofre suíço e contempla agora, depois de resolvidos pormenores de natureza legal, dá-lo a conhecer ao público na forma em que o pai o deixou. Facilmente se imagina a celeuma que tal decisão levantou entre os oficiantes da “indústria” nabokoviana — uns, tomando partido pela decisão de Dmitri e, outros, censurando-lhe a traição à última vontade do pai, mas todos, todos eles decerto (e, já agora, nós também), salivando pelo “tesouro perdido numa arca” algures na Suíça.

Em finais de Junho de 1977, Vladimir Nabokov, padecendo de uma doença

⁹ Cf. Mary McCarthy, «A bolt from the blue», *The Writing on the Wall and Other Literary Essays*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1970, págs. 15–34. O ensaio sobre o romance data de Junho de 1962 e aparece em *Pale Fire*, na edição da Penguin de 1991, como «Ensaio Introdutório».

A Biografia de Vladimir Nabokov

desconhecida relacionada com o aparelho respiratório, despedia-se pela penúltima vez de Dmitri, que o tinha vindo visitar ao Hospital de Lausanne —

During our penultimate farewell, after I [Dmitri] had kissed his still-warm forehead — as I had for years when saying goodnight or goodbye — tears suddenly welled in Father's eyes. I asked him why. He replied that a certain butterfly was already on the wing; and his eyes told me he no longer hoped that he would live to pursue it again.¹⁰

No dia 2 de Julho, dez minutos antes das sete horas da noite, Vladimir Nabokov expirava, deixando o mundo dos seus admiradores algo mais pobre¹¹. Mesmo assim, VN, esse, que é o que mais importa para a posteridade, continua vivo na obra literária e, desejavelmente, na nossa memória de leitores.

¹⁰ Dmitri Nabokov, «On revisiting father's room», in *Vladimir Nabokov. A Tribute*, Peter Quennell (ed.), New York, William Morrow, 1980, pág. 136. *Vide*, também, Brian Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years*, ed. cit., pág. 661.

¹¹ O sentimento de perda que a morte de um artista causa nos seus admiradores expressa-o Michael Wood com rara sensibilidade: «the death of figures we care about do diminish us, take away a piece of our world, even if we can't quite say how our world is poorer. These persons were not persons for us, but they were not mere reputations either. They were habits of affection, ways of looking and thinking; they altered, as Catherine Earnshaw [de *Wuthering Heights*] says of her dreams, the colour of our mind.» (*The Magician's Doubts: Nabokov and the Risks of Fiction*, Princeton, N.J., Princeton Univ. Press, ed. de 1995 (1ª ed. inglesa de 1994), págs. 9–10.)

A Abordagem Biográfica

(v)

A biografia de Nabokov revela aspectos da sua personalidade que se afiguram bastante relevantes para quem lhe queira abordar a obra. Há que ter em mente, por exemplo, a americanofilia de Nabokov a par da veia cosmopolita que o fazia sentir-se cidadão do mundo. Há que pesar, por um lado, o seu desejo de não fazer reflectir o mundo empírico no ficcional e, por outro, as suas efectivas intrusões “hitchcockianas”, em parte denunciando um indisfarçado egocentrismo. Há, enfim, que saber apreciar a vertente lúdica do seu discurso, sem esquecer que por detrás assomam os mais fundos sentimentos — sim, sentimentos — humanos, como bem demonstra o último parágrafo do capítulo nono de *Speak, Memory*, em que o narrador descreve a sua reacção, quando, ao chegar a casa num fim de tarde do Inverno de 1911, soube que o duelo que seu pai estivera para travar tinha sido cancelado:

I knew at once that there would be no duel, that the challenge had been met by an apology, that all was right. I brushed past my uncle and reached the landing. I saw my mother's serene everyday face, but I could not look at my father. And then it happened: my heart welled in me like that wave on which the *Buyniy* rose when her captain brought her alongside the burning *Suvorov*, and I had no handkerchief, and ten years were to pass before a certain night in 1922, at a public lecture in Berlin, when my father shielded the lecturer (his old friend Milyukov) from the bullets of two Russian Fascists and, while vigorously knocking down one of the assassins, was fatally shot by the other. But no shadow was cast by that future event upon the bright stairs of our St. Petersburg house; the large, cool hand resting on my head did not quaver, and several lines of play in a difficult chess composition were not blended yet on the board.¹

Haverá, no entanto, justificação aceitável para se ter escrito agora sobre a vida de Vladimir Nabokov? Em Portugal, o escritor necessita de ser mais bem conhecido, apesar de alguns dos seus livros mais importantes se encontrarem traduzidos no

¹ *SM*, pág. 193.

A Biografia de Vladimir Nabokov

nosso mercado editorial.

Lolita e *Ada* foram publicados pela Europa-América, respectivamente em 1974 e em 1977, ambos com tradução algo desactualizada (as traduções também têm o seu tempo de vida próprio...) de Fernanda Pinto Rodrigues. Como é visível, *Lolita* chegou com dezanove anos de atraso e *Ada* com oito. Só a partir da segunda metade da década de 80 do século passado começam a aparecer outras traduções da obra de Nabokov. Em 1986, a DIFEL publicou a autobiografia de Nabokov, que mereceu o título *Na Outra Margem da Memória*², com tradução da responsabilidade de Aníbal Fernandes. Recorde-se que *Speak, Memory* tinha sido publicada, na sua versão definitiva, vinte anos antes, em 1966. Em 1989, a Teorema deu à estampa a tradução de *Transparent Things*, de 1972, a cargo de Margarida Santiago, cujo título foi vertido para *Transparências*. Quanto àquela que é considerada o embrião de *Lolita*, a novela *The Enchanter*, publicada pela primeira vez na América do Norte em 1986, acrescenta-se, só por curiosidade, que apareceu no ano seguinte traduzida no mercado brasileiro, com o título *O Mago*. A Editora Nova Fronteira, do Rio de Janeiro, encarregou-se da sua publicação, e Jorio Dauster assina a tradução, que nos parece bastante competente, com algumas equivalências muito bem achadas na nossa língua. Esta novela³ só viu uma edição portuguesa (Presença) em 1990, com um título muito menos adequado do que na edição brasileira — *O Encantador*⁴. Fora a omissão de uma ou outra vírgula — o que não é pormenor despreciando em Nabokov —, merece particular relevo a tradução portuguesa de *A Verdadeira Vida de Sebastian Knight*, da responsabilidade de Ana Luísa Faria (Dom Quixote, 1990). Em 1991, coube a *Despair* a vez de se ver traduzido para português, com o título

² O título português resulta de uma mistura do título inglês — *Speak, Memory* — com o russo — *Drugie Berega* (*Outras Margens*). Se, para o leitor russo, esta opção fazia, por razões ligadas ao exílio, bastante sentido, não se vê que pertinência terá para o leitor ocidental. Eis por que também nos parece estranha a opção do tradutor francês por *Autres Rivages*.

³ Na verdade, com uma importância muito relativa no conjunto do *opus* nabokoviano.

⁴ Recordemos que, enquanto *enchanter* é um substantivo, *encantador* é normalmente visto como um adjectivo, ou, então, como um substantivo acompanhado de um adjunto adnominal (por exemplo, *encantador de serpentes*).

A Abordagem Biográfica

Desespero (Presença). E, em 1993, *Laughter in the Dark* foi publicado em português, com o título *Riso na Escuridão*, pela Teorema. Mais recentemente, em 1996, a mesma editora publicou *Pale Fire* (*Fogo Pálido*), cuja tradução padece de alguns erros graves, principalmente a do poema, e, em 1999, o mais modesto, mas interessante como contraponto de *Lolita*, *Pnin*. Já neste século, em 2003, aquela editora foi responsável (em parceria com o Círculo de Leitores) pela publicação dos *Contos Completos* (que haviam sido publicados no E.U.A. em 1995). Em 2004, o leitor português não-anglófono teve finalmente a fortuna de conhecer *The Gift* (*Dar*, em russo), para alguns, o *opus magnum* dos seus romances russos, e sorte maior por se tratar de uma excelente tradução de Carlos Leite para a Assírio & Alvim, desta feita com o título *O Dom*. Em 2006, o mesmo tradutor volta a surpreender-nos agradavelmente com mais uma excelente tradução, desta vez, da novela *Invitation to a Beheading*, com o título português *Convite para uma Decapitação* (Assírio & Alvim). Para terminar esta, só aparentemente, longa lista, resta referir a primeira tradução de um trabalho não-ficcional de Nabokov⁵, *Aulas de Literatura* (Relógio D'Água Editores), publicado em 2004, com tradução de Salvato Telles de Menezes, seguindo-se, em 2005, *Opiniões Fortes* e, em 2007, *Nikolai Gogol*, ambos com tradução de Carlos Leite para a Assírio & Alvim.

Por que razão pomos tanta ênfase na questão das traduções? Valerá a pena traduzir mais Nabokov? Numa sociedade que tem vindo a ser progressivamente marcada pelo imperativo de se dominar a língua inglesa, a par de uma inépcia generalizada para a leitura, os poucos que ainda o desejarem ler não preferirão fazê-lo no original? Mas temos de nos interrogar sobre qual o nível de inglês que a maioria dos nossos concidadãos domina, mesmo os que possuem uma formação superior — ler um texto literário implica outras competências linguístico-culturais que um texto

⁵ De acordo com a nossa reflexão no primeiro capítulo do presente trabalho, a autobiografia *Speak, Memory* tem de ser entendida como um género híbrido, sendo uma das vertentes a dimensão lírica.

A Biografia de Vladimir Nabokov

científico, pela sua natureza, pode dispensar. Ora, a prosa de Nabokov — não apenas a literária — exige mais do que o conhecimento razoável de uma segunda língua (que a mais das vezes não passa de um “inglês de aeroporto”⁶ com uma ligeira entoação norte-americana): lê-lo em inglês é um trabalho árduo, que implica esforço, devoção, tempo de adaptação à sua gramática, embora, depois, nos sintamos amplamente recompensados. Além disso, a sua obra ficcional (autobiografia incluída) é um notável laboratório para quem se dedique ao estudo da teoria literária e não possua mais do que um conhecimento razoável do inglês — na verdade, nem sequer chega ser-se um falante competente na língua inglesa, ou mesmo nativo desta, é desejável que se seja um leitor compulsivo da cultura produzida nessa... e noutras línguas.

Uma última razão para colocarmos a tónica na tradução reside no facto de, porque vivemos num mundo cada vez mais internacionalizado, as “boas traduções” (que conjuguem fidelidade ao original e recriação na nossa língua) constituírem um enriquecimento não desprezível do nosso património cultural e linguístico. Também assim justificou este investimento na tradução um outro monstro de egocentrismo — Jorge de Sena —, que aliás partilhava com Nabokov a situação de emigrado⁷. Eis por que recentemente, sinalizando o quarto centenário da publicação da I Parte do *Don Quixote*, duas editoras deram à estampa duas novas traduções desta obra maior da literatura ocidental. Será Cervantes mais difícil de ler em castelhano do que Nabokov em inglês? A razão, além do posicionamento no mercado, terá sido outra: a vontade de pôr duas línguas, duas culturas, a dialogar. E qual o resultado desta

⁶ George Steiner utiliza a expressão «international English» (cf. o seu *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford, Oxford Univ. Press, 2.^a ed. 1992 (1.^a ed. 1975), pág. 494).

⁷ E outros pontos em comum, nomeadamente: a opção profissional pelo ensino de literatura em universidades americanas; a ligação às Ciências (um era licenciado em engenharia, o outro sempre se dedicou à entomologia); um fascínio pela erudição, que se desmultiplicava epidemicamente em notas e notas às notas; um conhecimento fâustico da literatura ocidental. Além de partilharem o mesmo mau feitio de “cão briguento” (um com mais azedume, o outro com mais distanciamento irónico), a dependência em relação ao cônjuge, e terem sido levados a visitar o diabo de todos os Faustos quase pela mesma altura (Sena morreu perto de um ano depois, em 5 de Junho de 1978).

A Abordagem Biográfica

saudável competição entre tradutores? Um empate? Não, ganhámos nós, os leitores.

Enfim, lamentamos que se não encontrem ainda no mercado português as traduções — desejavelmente competentes — de criações tão importantes como *The Defense*, romance muito significativo no conjunto do *opus* russo, ou de *Bend Sinister*. Ao leitor português falta também uma biografia — mesmo que modesta — de Nabokov, não propriamente para fazer identificações psicologistas do Autor com as suas personagens, mas, pelo contrário, para não cair na tentação de as fazer. Por exemplo, o leitor espanhol conta há algum tempo, se a memória nos não trai, com a imponente biografia de Brian Boyd, em dois volumes, *Vladimir Nabokov: The Russian Years* e *The American Years*. E, tão importante como tudo isto, ou talvez mais, era necessário que o leitor português tivesse acesso a novas traduções dos dois romances americanos mais significativos, *Lolita* e *Pale Fire*, que fossem não apenas fiéis ao espírito dos originais, como também fizessem justiça ao estilo incomparável de Nabokov⁸.

É certo que, no respeitante a *Lolita* (a personagem), muitos a conhecem, ou pelo menos dela ouviram falar — embora seja de suspeitar que em terceira mão⁹,

⁸ Pelo menos em *Lolita* não se põe em causa a competência da tradutora relativamente à língua de partida. O que há é por vezes perdas de certos recursos estilísticos na língua de chegada, que são afinal o “sumo” da prosa nabokoviana. Por exemplo, num dos capítulos finais de *Lolita* (capítulo 27, II Parte), Humbert refere-se a uma carta que John Farlow lhe escreveu. Narrando-nos o seu conteúdo, diz-nos que Farlow, acabado de enviuvar, se casou entretanto com uma rapariga espanhola muito mais nova e que «They were going to India for their honeymoonsoon» (na tradução, «Iam passar a lua-de-mel à Índia»). Claro que estes jogos paronomásticos, conseguidos através de neologismos criados *ad hoc* — mais rigorosamente, palavras *portmanteau* ou palavras «telescópio», assim lhes chamam em inglês —, como *honeymoonsoon*, não são fáceis de traduzir. Mas, até porque nós, portugueses, temos indirectamente responsabilidades na cunhagem da palavra *monsoon* — importada do holandês *monssoen*, que a importara da *monção* portuguesa, que em inícios do século XVI adaptámos da palavra árabe *mausim* (consulte-se *The American Heritage Dictionary of the English Language*, William Morris (ed.), Boston, Houghton Mifflin, ed. de 1981) —, valia a pena tentar recriar-se esta pequena ironia de Nabokov. Por que não tentar algo como «Partiam em breve para a Índia em lua-de-mel (ou de-monção)», com a correspondente nota de rodapé a dar conta do original?

⁹ Poderia considerar-se o filme de Stanley Kubrick, de 1962, como um conhecimento em

A Biografia de Vladimir Nabokov

normalmente através de “irmãs” mais novas que posaram para as páginas centrais de alguma *Lui* ou de alguma *Face*¹⁰, ou, pior, através desse mais recente exemplo de cabotinismo, que é o filme de Adrian Lyne¹¹. E, como Nabokov afirmou numa entrevista, não é ele que é famoso, mas a criatura por si inventada, o que até se afigura compreensível e talvez desejável, se for pelos melhores motivos, isto é, se se traduzir na apreciação conscienciosa da obra produzida.

A obra de Nabokov, devemos repeti-lo, mesmo quando traduzida (nem sempre bem¹²) em português, pode ser lida e apreciada por si própria, como acontece com a obra de qualquer grande criador — afinal, que importância pode ter determinarem-se, por exemplo, as preferências sexuais de um Shakespeare para nos deleitarmos com os sonetos (como aquele estudioso que, ironicamente, lamentava

segunda mão, já que o realizador utilizou apenas uma porção do argumento que Nabokov tinha escrito a pedido daquele.

¹⁰ A revista *Lui* (Nº 280, Paris, 1986), depois de mostrar uma série de fotografias (págs. 54–62) de uma «ninfita» muitíssimo duvidosa, apresenta um artigo sob o título, de gosto discutível, «Le retour des Lolitas» (págs. 62–63 e 152). *The Face* (No. 95, London, March 1988) apresenta-nos Milla Jovovich, cuja face ocupa toda a capa da revista. A jovem modelo russo-americana contava, então, 12 anos de idade, e as fotografias nas páginas centrais revelam uma «ninfita» bastante mais verosímil do que a apresentada na *Lui*. O texto sobre Milla presta mesmo uma singela homenagem ao criador de Lolita, como se pode ler no primeiro parágrafo: «Ropes of waistlength hair, Nabokovian limbs, a mouth made for Cadbury’s Flake advertisements — so what’s new? If Milla Jovovich was 18 years old she’d be just another piece of cheesecake. But everybody loves a baby and Milla’s mamma knows it. Milla is the most wanted model in America. Milla is 12 years old» (págs. 52–53).

¹¹ Realizado em 1997, com o mesmo título do romance.

¹² Repare-se nos erros que Aníbal Fernandes cometeu na tradução da autobiografia *Na Outra Margem da Memória* e, pior, no pouco respeito que a Editora revelou em relação à edição original, suprimindo as fotografias legendadas pelo próprio Nabokov e o índice onomástico para o qual o Autor chamava a atenção no prefácio da edição de 1966. Repare-se, também, na proliferação de erros de tradução de *Fogo Pálido*. Estas objecções encontram-se desenvolvidas nas nossas recensões publicadas na revista *Arquipélago*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, respectivamente, Vol. X, 1988, págs. 249–260, e Vol. XIV, 1994/96, págs. 391–400.

A Abordagem Biográfica

não conseguir chegar a uma conclusão sobre se Shakespeare era heterossexual, homossexual ou bissexual, e infelizmente os sonetos nada elucidarem sobre tão candente problema)? E, embora Nabokov tenha reiteradamente declarado que as «ninfetas» não o atraíam — como talvez tenham atraído Carroll, mas não, pelo contrário, Poe¹³ —, de facto pouco interessa à literatura que Nabokov nos omitisse essa inclinação, se a tivesse. Como pouco importa determinar se Nabokov escondia no inconsciente algum complexo edipiano mal resolvido, ele que ridicularizou Freud sempre que a oportunidade se lhe apresentou. Mas continuamos a entender que, só quando se conhece um pouco do homem, se pode apreciar devidamente a proliferação de alusões e auto-ironias que alimentam a escrita nabokoviana — como quando Vadim Vadimych N. (Nabokov «do outro lado do espelho»), o narrador de *Look at the Harlequins!*, afirma detestar lepidopterólogos. Quando não identificamos a figura humana que assoma por entre as suas criaturas «de papel», ou não reconhecemos os processos retóricos de ironia dissimulados em pormenores autobiográficos — o reencontro com uma *Mademoiselle* caquética em *Speak, Memory* e em *Sebastian Knight*; a antipatia de Nabokov e de Fyodor (o herói de *The Gift*) pela nação germânica¹⁴ —, não ficará mais pobre o nosso mundo de leitores?

¹³ Poe casa com uma rapariga, por afeição à mãe dela. Page Stegner, responsável pela selecção e introdução crítica de *The Portable Nabokov*, recordando o poema «Annabel Lee», de Poe, que o Humbert de *Lolita* utiliza como motivo literário da sua ninfolepsia, faz uma comparação interessante: «Poe married a girl to acquire a mother. Humbert marries a mother to acquire a girl» (Harmondsworth, Penguin Books, ed. de 1981, pág. xx). Será que Umberto Eco foi inspirado por esta inversão de papéis, quando em 1959 concebeu essa hilariante paródia a *Lolita*, a sua «Nonita», narrada pelo protagonista Umberto Umberto? (Cf. «Vozita», in *Diário Mínimo*, Miguel Serras Pereira (trad.), Lisboa, DIFEL, 2ª ed. de 1984, págs. 13–18 (original: *Diario Minimo*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1963).)

¹⁴ É esclarecedora a carta que Nabokov endereça ao Reverendo Gardiner M. Day, em 21 de Dezembro de 1945: «I regret to inform you that Dmitry cannot comply with your request to take part in a collection of clothing for the German children./ I sincerely endorse the idea of help and forgive — in regard to our enemies. In my opinion, however, this rule can only stand if what we give comes from depriving ourselves, not from depriving our friends./ [...] When I have to choose between giving for a Greek, Czech, French, Belgian, Chinese, Dutch, Norwegian, Russian, Jewish or German child, I shall not choose the latter one.» (*Selected Letters 1940–77*, ed. cit., pág. 63.)

A Biografia de Vladimir Nabokov

Talvez qualquer estudo literário, depois do contacto inicial com a obra, deva passar sempre pela biografia do Autor, mesmo que, em última análise, tal decisão não venha a influenciar nenhuma leitura. Talvez até se possa afirmar, parafraseando o texto de Nuno Júdice citado no capítulo anterior, que todo o estudo de uma obra literária começa pelo nosso sonho do Autor, o modelo de Autor que imaginámos, e só depois se debruça sobre a obra, umas vezes permanecendo ambas — a biografia e a obra — em face uma da outra, outras vezes seguindo cada qual o seu caminho. Talvez se deva, mesmo, fazer justiça a Helen Gardner¹⁵ e admitir que, no princípio, a obra nunca nasce impessoal, a pessoa está nela, quanto mais não seja nos subterfúneos do edifício ficcional. E é porque só a literatura sobrevive ao seu criador que uma biografia literária, afinal, se legitima¹⁶.

¹⁵ Cf. Helen Gardner, *In Defence of the Imagination*, Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1982, pág. 175. Consulte-se o que escrevemos a este respeito no primeiro capítulo do presente estudo, «A Questão da Biografia».

¹⁶ De tal forma a biografia literária se legitima que não param de sair novas biografias de Nabokov, e algumas delas, desde que se deram as mudanças políticas na Rússia, aportando novos elementos retirados de arquivos e de memórias de contemporâneos de Nabokov, principalmente relativos ao período russo. O interesse dos russos por Nabokov cresceu tremendamente nos últimos anos, com um grupo de admiradores fiéis que têm trazido para os estudos nabokovianos perspectivas inovadoras. Não deixa de ser irónico que o romance de referência, *Lolita*, seja hoje reclamado, não apenas pelos americanos como também pelos russos, como seu património literário (*vide* o documentário de Andreas Christoph Schmidt, «Lolita ist berühmt, nicht ich/C'est Lolita qui est célèbre, pas moi: Vladimir Nabokov», adapt. francesa de Christian Bloch, Berlin, SFB/Arte, s.d., data da primeira teledifusão alemã de 1 de Janeiro de 1997). Eis por que aconselhamos vivamente, até pelo seu preço módico, uma resumida, mas criteriosa, biografia (abundantemente documentada com fotografias, algumas inéditas) saída há poucos anos, da autoria de Jane Grayson: *Vladimir Nabokov*, Woodstock, NY, Overlook Press, ed. de 2004 (1ª ed. 2001).

II

Questões de Aculturação

I am convinced now that our life then really was imbued with a magic unknown in other families. From conversations with my father, from daydreams in his absence, from the neighbourhood of thousands of books full of drawings of animals, from the precious shimmer of the collections, from the maps, from all the heraldry of nature and the cabbalism of Latin names, life took on a kind of bewitching lightness that made me feel as if my own travels were about to begin. Thence, I borrow my wings today.

Vladimir Nabokov, *The Gift*

1. O Problema Cultural

UM ESTUDO que procure determinar quanto a América do Norte se repercute na produção romanesca de Vladimir Nabokov em língua inglesa não pode dispensar uma reflexão sobre o problema da aculturação e, necessariamente, sobre as dificuldades que se erguem em face da tentativa de definição de *cultura*.

Importa que se determine, quanto possível, a realidade que se abarca, quando um termo hoje tão rarefeito como *cultura* é tomado em consideração, pois nos confrontamos com uma variedade impressionante de acepções, mesmo que não nos detenhamos na verdadeira inflação de conceitos que dela derivam e parecem opor-se-lhe, como anticultura, não-cultura, contracultura... A propósito, num certo sentido, aquele que é expresso pela *Cultura* com maiúscula, o termo realmente opoente de cultura talvez seja a «*in-cultura*», como bem observou, com algum humor, José Martins Garcia¹. Se se quiser entender a cultura já não como Matthew Arnold a

¹ Cf. José Martins Garcia, *Para Uma Literatura Açoriana*, Ponta Delgada, Univ. dos Açores, 1987. O texto, que trata de forma mais desenvolvida das relações entre a literatura e a cultura, tinha sido lido pelo Autor aquando das comemorações do X Aniversário da Universidade dos Açores, nos primeiros dias de Janeiro de 1986, com o título «Ainda a 'Questão da Literatura Açoriana'». Na página 15, pode ler-se o seguinte: «O objecto [a cultura] contra o qual se ergue a *anticultura*, com a sua máscara demolidora, é afinal um espaço cultural que, longe de sair demolido do confronto, até parece sair reforçado. O contrário da *cultura* não parece ser a *contracultura*, nem a *anticultura*... mas sim a *in-cultura*. E esta, não podendo entender-se senão como alheamento em relação à cultura, pode

Questões de Aculturação

entendia — isto é, como «o que de melhor foi pensado e dito no mundo»² —, mas de uma forma mais abrangente (como hoje se usa dizer), Krøber e Kluckhohn oferecem, logo em 1952, um inventário de 164 definições de cultura, além de milhares de opiniões sobre o mesmo tema, no seu famoso *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*³.

Delimitar a aplicação de *cultura*, com Matthew Arnold, era então mais ou menos pacífico. Arnold entendia a cultura como um fenómeno essencialmente individual: o indivíduo esforçar-se-ia por tentar alcançar o seu próprio aperfeiçoamento pela interiorização do que de melhor o género humano tinha pensado e expresso por palavras. Não espanta que se leia esta concepção como a apologia da «cultura livresca», tanto mais que, seguindo as palavras de Arnold, «a man's life of each day depends for its solidity and value on whether he reads during that day, and, far more still, on *what* he reads during it»⁴. E, no entanto, a aquisição do saber através do livro não constituía, mesmo para Matthew Arnold, a aquisição automática

até constituir um direito inalienável do cidadão pacato». A este texto se voltará, mas vale a pena realçar, desde já, a diversidade de significados destes termos. Se, em Martins Garcia, *contracultura* e *anticultura* são cunhados como manifestações algo semelhantes, por exemplo os semioticistas soviéticos da Escola de Tartu, Iúri Lótman e Borís Uspenskii, tanto quanto julgamos, não utilizam o conceito de *contracultura*, e *anticultura* é uma antítese de *cultura*, mas com outro significado: «a anticultura constrói-se [...] de maneira isomorfa à cultura, à imagem e semelhança desta, [...] uma cultura de signo negativo, quase como se fosse uma imagem especular sua (na qual os vínculos não são transgredidos, mas comutados em vínculos opostos). Correlativamente, toda a cultura diferente — com outra expressão e outros nexos —, em última instância do ponto de vista duma determinada cultura, é concebida como anticultura» (Lótman, Uspenskii, *et alia*, *Ensaaios de Semiótica Soviética*, trad. de Victória Navas e Salvato Teles de Menezes, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, pág. 49. O ensaio, com o título «Sobre o mecanismo semiótico da cultura», data de 1971). Como é evidente, Lótman e Uspenskii tratam, não do conceito de cultura como uma totalidade que compreende as realizações mais “altas” do género humano, mas de *culturas*, no sentido em que a antropologia usa o conceito.

² Cf. Matthew Arnold, *Culture & Anarchy*, J. Dover Wilson (ed.), Cambridge, Cambridge Univ. Press, ed. de 1979, pág. 6.

³ *Apud* Francis E. Merrill, *Society and Culture*, New Jersey, Prentice-Hall, 1957, pág. 120.

⁴ *Op. cit.*, pág. 6. O itálico é nosso e serve para acentuar a importância qualitativa da leitura na formação do indivíduo, no entendimento de Matthew Arnold.

O Problema Cultural

de *cultura*:

If a man without books or reading, or reading nothing but his letters and the newspapers, gets nevertheless a fresh and free play of the best thoughts upon his stock notions and habits, he has got culture.⁵

Não se compreende muito bem como seria possível alguém adquirir genética ou hereditariamente «o que de melhor foi pensado [...] no mundo», sem o concurso de um único livro. É aceitável a hipótese em que se conjugam as circunstâncias particularmente felizes de um meio familiar e social proporcionar essa aquisição de cultura; mas, e seguindo o raciocínio de Arnold, já é pouco verosímil que os livros não façam parte integrante desse ambiente excepcional. Compreende-se, todavia, a natureza desta hipótese de Arnold, pois permite-lhe acentuar o que se enunciou no parágrafo anterior — a «operação de interiorização [que] é a própria vida e essência da cultura»⁶.

Mas o século XIX não contribuiu apenas com a concepção de cultura enunciada por Arnold — a cultura entendida como realidade autónoma, consubstanciada no refinamento e nas qualidades mais nobres do homem culto. Uma outra perspectiva, a da etnografia, e que passou a enformar toda a antropologia, foi enunciada por Tylor e considerava a cultura como «o conjunto complexo que inclui o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, o direito, o costume e toda a demais capacidade ou hábito adquiridos pelo homem enquanto membro de uma sociedade»⁷, tudo aquilo, enfim, que caracteriza o ser humano enquanto tal. E cultura não é só isto, mas também «um corpo de artefactos exterior ao indivíduo, mas característico de um ambiente tribal particular»⁸, por extensão, todos os artefactos que carac-

⁵ *Op. cit.*, págs. 6–7.

⁶ *Idem, ibidem*. No original: «This inward operation is the very life and essence of culture, as we conceive it».

⁷ *Apud* Edmund Leach, «Cultura/Culturas», *Enciclopédia Einaudi*, vol. 5, «Anthropos-Homem», Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, pág. 102.

⁸ *Idem, ibidem*, pág. 103.

Questões de Aculturação

terizam um ambiente *social* particular. A estes objectos se convencionou chamar, com muita propriedade, «cultura material». É esta uma das contribuições mais acarinhadas não apenas pelos etnólogos, mas também pelos membros de um relativamente novo campo de investigação na Universidade norte-americana, os «American Studies»⁹, cuja base de trabalho assenta num esforço interdisciplinar de articulação das várias ciências sociais com a literatura, o cinema, as restantes artes, a geografia...

Entre estes dois pólos se joga a ideia de cultura, mesmo no século que há pouco se fechou, mesmo no recém-chegado século XXI. Com algumas modulações, embora. Se, ao aproximar-se o fim da primeira metade do século XX, a cultura, no sentido *arnoldiano*, era alvo das mais contundentes palavras por parte de um Herbert Read¹⁰, assistimos, na recta final da década de oitenta do século XX, pragmática e mergulhada na auto-satisfação narcisística¹¹, à revalorização da *Cultura* — embora mais “democrática”, mais massificada, por força da evolução dos *media* — sem que a maioria sinta como um escândalo de grande monta a sua apresentação, ou melhor, a apresentação dos produtos que proporcionam *Cultura* como mercadoria praticamente no mesmo plano dos restantes bens de consumo, chegando mesmo a falar-se de uma «indústria cultural». Longe vão, com efeito, os tempos da revolução contracultural. E talvez não seja um mal assim tão grande que esses tempos se encontrem já

⁹ A «American Studies Association» foi fundada em 1951. Cf. Luther S. Luedtke, «The search for American Character», *Making America: The Society and Culture of the United States*, Luther S. Luedtke (ed.), Washington D.C., United States Information Agency, ed. de 1988 (1ª ed. 1987), pág. 16.

¹⁰ Cf. Herbert Read, *To Hell With Culture, and Other Essays on Art and Society*, London, Routledge & Kegan Paul, 1963. O ensaio, que dá o título ao livro e que para este caso interessa, data de 1941.

¹¹ As opiniões dividem-se sobre se isto é uma característica positiva ou negativa dos nossos tempos «pós-modernos». Destacam-se a visão pessimista de um Alain Finkielkraut, no seu *La Défaite de la Pensée*, Paris, Gallimard, 1987 (trad. portuguesa: *A Derrota do Pensamento*, Ana Gama e Teresa Fonseca (trads.), Lisboa, Dom Quixote, 1988), e a visão mais moderada, se não mesmo *enamorada*, de um Gilles Lipovetsky, no seu *L'Ère du Vide*, Paris, Gallimard, 1983 (trad. portuguesa: *A Era do Vazio*, Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria (trads.), Lisboa, Relógio d'Água, 1988).

O Problema Cultural

distantes... pelo menos no que respeita ao reapreço da *Cultura* enquanto tal. Não queremos fazer a defesa de que os produtos da cultura se encontrem, enquanto mercadoria, ao nível de, por exemplo, sabonetes; pelo contrário, parece-nos até que certos produtos culturais, provavelmente mesmo todos eles, quando rompem com o conformismo do gosto, a longo prazo ganham em importância na ordem inversa em que chegaram às massas, tocando a princípio só alguns, como, num “poema-ensaio” sobre poesia, afirma Joaquim Manuel Magalhães:

Quantas vezes [...]
me disse se não era bom a poesia
ter uma tiragem diminuta, chegar a poucos,
como chega um gato quando alguém
o chama.¹²

Mas a verdade é que tudo o que foi entendido como *contracultura*, logo recusando os valores estabelecidos, acabou por ser reaproveitado pelo sistema para, como mercadoria, ser consumido a troco do “vil metal”.

O outro pólo, o da cultura considerada antropologicamente, isto é, como tudo aquilo que é acção intencional humana, não preocupou apenas os antropólogos encartados. Também os homens das *belles-lettres* não ficaram indiferentes a esta tendência, digamos, expansionista do termo. Referimo-nos a poetas e ensaístas, a um em particular, Thomas Stearns Eliot¹³. Mas também Eliot, ao perfilhar esta concepção, a modula com o reconhecimento do lugar de proeminente relevo — perdoe-se o pleonismo — que ocupa a Cultura (maiusculizada) e que, posteriormente, um George Steiner confirmou¹⁴. As *Notas* que T.S. Eliot deu a lume em 1948 constituem

¹² Joaquim Manuel Magalhães, «Um lugar comum», *O Independente* (semanário), Lisboa, 8 de Julho de 1988. Também, *idem*, in *Um Pouco da Morte*, Lisboa, Presença, 1989, págs. 205–213.

¹³ Cf. T.S. Eliot, *Notes towards the Definition of Culture*, London, Faber & Faber, ed. de 1972 (1ª ed. 1948).

¹⁴ Cf. George Steiner, *In Bluebeard's Castle: Some Notes Towards the Re-definition of*

Questões de Aculturação

um ponto de partida interessante para se reflectir sobre a *cultura*. Com efeito, aquele trabalho continua a ser uma referência fundamental para analistas dos factos culturais tão distantes como George Steiner¹⁵ e Raymond Williams¹⁶, os quais, embora divergindo em alguns aspectos, por vezes essenciais, reconhecem a pertinência e até a fecundidade de muitas das suas conclusões, como haverá oportunidade de se verificar adiante.

A estrutura de *Notes towards the Definition of Culture* obedece à explanação de três condições que, para Eliot, são basilares para a existência de cultura: a primeira é o reconhecimento da existência de uma estrutura orgânica que permita a transmissão de cultura dentro de uma dada cultura, de forma hereditária; a segunda prende-se com a necessidade de uma cultura poder ser analisada a partir das suas culturas regionais, as culturas «satélite»; a terceira afirma as correspondências entre cultura e religião e a necessidade de se achar o equilíbrio entre a universalidade de doutrina e as suas manifestações particulares¹⁷.

Culture, London, Faber & Faber, 1971. Utilizamos a edição de 1974.

¹⁵ *Idem, ibidem*.

¹⁶ Cf. Raymond Williams, *Culture and Society 1780-1950*, Harmondsworth, Penguin, ed. de 1975 (1ª ed. 1958).

¹⁷ De forma sintética, Eliot enuncia, assim, as três condições: «The first of these is organic (not merely planned, but growing) structure, such as will foster the hereditary transmission of culture within a culture: and this requires the persistence of social classes. The second is the necessity that a culture should be analysable, geographically, into local cultures: this raises the problem of 'regionalism'. The third is the balance of unity and diversity in religion, that is, universality of doctrine with particularity of cult and devotion» (*op. cit.*, pág. 15). Estas três condições são depois desenvolvidas, respectivamente, nos capítulos II, III e IV daquele livro. Um exemplo de cultura satélite é a do País de Gales em face da cultura inglesa, dominante; um exemplo de subcultura seria qualquer sociedade que em certo momento tivesse cortado os laços religiosos com o catolicismo romano, não significando, assim, que se tratasse de uma cultura situada num nível inferior, como acontece com qualquer cultura satélite.

Julgamos que é possível considerar-se a existência de uma subcultura também em termos regionais. Aliás, assim o entendia o saudoso Professor Fernando de Mello Moser, quando

O Problema Cultural

Não temos a certeza, na primeira condição enunciada por Eliot, de concordar com o uso da expressão «transmissão *hereditária*», pelo que sugere de transmissão ao nível biológico. Claro que é comum referir-se a «herança cultural» de uma sociedade, mas, muitas vezes, uma geração de determinada colectividade pode optar por recusar, por *esquecer*, alguma dessa herança, mesmo que apenas temporariamente. Quando se entende que a transmissão de cultura se faz *hereditariamente*, por influência genética, de geração para geração, tem então de se aceitar que qualquer recusa dessa herança seja impossível. Embora se não adoptem, neste estudo, os métodos de trabalho dos semioticistas soviéticos, não podemos alhear-nos de algumas das suas conclusões, bastante mais elucidativas no que respeita a este ponto. Lótman considera que a cultura consiste na «totalidade de informação *não hereditária* adquirida, preservada e transmitida pelos vários grupos da sociedade humana»¹⁸. Num outro texto, Lótman e Uspenskii acentuam a condição essencial de estruturalidade, não sendo já esta a gerar a cultura, mas o inverso, ordenando o mundo de modo a permitir a vida social do ser humano:

O ‘trabalho’ fundamental da cultura [...] consiste em organizar estruturalmente o mundo que rodeia o homem. A cultura é um gerador de estruturalidade: cria à volta do homem uma sociosfera que, da mesma maneira que a biosfera, torna

proferiu a lição inaugural do Curso de Língua e Cultura Portuguesa para estrangeiros, na Faculdade de Letras de Lisboa, em 1982 (cf. Fernando de Mello Moser, «Para uma perspectiva da Cultura Portuguesa», in *ICALP, Revista*, nº 1, Lisboa, Março/1985, págs. 23–32). Fernando Moser considerava que a designação *subcultura*, contraposta à *supercultura*, dependia, sobretudo, da perspectiva em que nos colocássemos. Assim, a Cultura Portuguesa constituiria «uma *subcultura* da cultura europeia ocidental», mas também deveria ser entendida como «*supercultura* englobante e integrante, projectada [...] para as áreas que Gilberto Freyre designou, em título de livro, como ‘O Mundo que o Português Criou’» (*idem, ibidem*, pág. 26). Atrevemo-nos a pensar que toda a cultura satélite aspira a tornar-se numa subcultura, como parece ser o caso do País de Gales e tem sido, com certeza perante certos condicionalismos históricos, o caso da chamada Cultura Açoriana.

¹⁸ Iúri Lótman, «Problems in the typology of culture», in *Soviet Semiotics: An Anthology*, Daniel P. Lucid (ed.), Baltimore, Johns Hopkins Univ. Press, 1977, pág. 213. Na citação, os itálicos são nossos.

Questões de Aculturação

possível a vida, não orgânica, é óbvio, mas de relação.¹⁹

Compreende-se a diferença que separa estas duas perspectivas e compreende-se, igualmente, onde radica a ideia de transmissão hereditária de Eliot. Para este, a cultura só pode existir e ser transmitida se lhe preexistir uma estrutura orgânica, que se consubstancia, afinal, na existência e persistência de classes sociais. Para Lótman e Uspenskii, a cultura, ao estruturar o mundo que rodeia o ser humano, seria responsável pela possibilidade, entre outras coisas, da existência e persistência de classes sociais, pois a forma como uma sociedade se organiza é já um facto da cultura.

Se a segunda condição enunciada por Eliot se nos afigura indiscutível, a terceira exige um olhar mais demorado. Concordamos que parece existir uma relação íntima entre a religião e a cultura. Acrescentaríamos, até, que a religião é parte tão integrante da cultura que os caminhos desta foram muitas vezes determinados por aquela. No capítulo IV de *Notes towards the Definition of Culture*, as considerações de Eliot sobre esta influência recíproca são bastante convincentes: quem discordará de que a Europa, caso toda ela se tivesse mantido fiel ao catolicismo romano, não teria hoje outra História para contar? Mas talvez não seja sequer necessário falar-se de política. Não parte toda a acção simbólica do homem em sociedade de uma relação primordial com o sagrado, mesmo quando os rituais parece perderem todo o contacto com o que lhes deu razão de ser — a religião? Mircea Eliade²⁰ não deixaria de concordar com Eliot, quando este afirma que «o que faz parte da nossa cultura faz também parte da nossa religião *vivida*»²¹.

Uma brecha parece, no entanto, abrir-se no edifício teórico de Eliot. Se a formação de uma religião é também a formação de uma cultura — ou se a formação de uma cultura é também a formação de uma religião (tudo depende do ponto de

¹⁹ Iúri Lótman e Borís A. Uspenskii, «Sobre o mecanismo semiótico da cultura» (1971), in *Ensaio de Semiótica Soviética*, ed. cit., pág. 39.

²⁰ Cf. Mircea Eliade, *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões*, trad. Rogério Fernandes, Lisboa, Livros do Brasil, s. d., págs. 208–219. Título original: *Das Heilige und das Profane*, Rowohlts Deutsche Enzyklopädie.

²¹ T.S. Eliot, *op. cit.*, pág. 31.

O Problema Cultural

vista em que nos colocarmos) — e se a religião (com a cultura) «protege o conjunto da humanidade do tédio e do desespero», como entender, por exemplo, o sentimento de vacuidade, de «*ennui*», representando a outra face da medalha de uma cultura europeia que, durante todo o século XIX, pareceu caracterizar-se pelo optimismo, como dá conta Steiner²²? E se aceitarmos, com Eliot, que a cultura europeia, porque radica na tradição cristã, na generalidade é superior a todas as outras — «the highest culture that the world has ever known»²³ —, como poderemos compreender a barbárie de que a primeira metade do século passado foi testemunha?

Assiste alguma razão a Steiner, quando este se interroga sobre o facto de Eliot, passados três anos sobre a Segunda Grande Guerra, mal ter aludido a uma das consequências mais sinistras da crise da Cultura Europeia — o genocídio planificado dos judeus. A diferença de perspectivas entre os dois não reside só no período de tempo que separa *Notes towards the Definition of Culture* de *In Bluebeard's Castle*; trata-se também de uma questão de fé²⁴. Eliot tem consciência dos sintomas da crise, mas acredita ainda no êxito de uma acção terapêutica. Num certo sentido, a teoria da cultura de Eliot funciona quase como um conjunto de ideias destinadas a salvar a cultura da sua degenerescência iminente. Por isso, Eliot crê ser ainda possível tentar-se a definição de cultura. Para Steiner, a cultura, tal como o Ocidente a tinha concebido, já não existe — o que lhe sucedeu poderia designar-se por uma «pós-cultura» —, e tentar sequer esboçar algumas notas que contribuam para a sua definição representa uma tarefa igualmente vã.

No capítulo V de *Notes Towards the Definiton of Culture*, sobre a relação entre cultura e política, Eliot reflecte, com efeito, sobre a natureza dos estados totalitários, referindo-se ao caso germânico, e também à Rússia Soviética. Mas o Holocausto não pode apenas explicar-se pela xenofobia de um regime totalitário. Que causas últimas levam toda uma nação a aceitar um projecto de Solução Final para o extermínio de

²² Cf. George Steiner, *op. cit.*, págs. 13–27.

²³ T.S. Eliot, *op. cit.*, pág. 33.

²⁴ Não pretendemos sequer aludir ao propalado anti-semitismo de Eliot, como, entre outros, fez Nabokov em *Ada*, através da voz do narrador Van Veen — «Mr Eliot, a Jewish businessman» (Harmondsworth, Penguin, ed. de 1980, pág. 11).

Questões de Aculturação

outro povo? Para Steiner, a resposta encontra-se no campo da religião, na imposição do totalitarismo monoteísta e anti-iconográfico do Deus Hebraico, e nas complexas relações entre a consciência e o instinto:

The demands made of the mind are, like God's name, unspeakable. Brain and conscience are commanded to vest belief, obedience, love in an abstraction purer, more inaccessible to ordinary sense than is the highest of mathematics. The God of the Torah not only prohibits the making of images to represent Him. He does not allow imagining. [...] No fiercer exigence has ever pressed on the human spirit, with its compulsive, organically determined bias towards figured presence. How many human beings have ever been capable, could be capable of housing in themselves an inconceivable omnipresence? To all but a very few the Mosaic God has been from the outset, even when passionately invoked, an immeasurable Absence [...].²⁵

Ora, esses «poucos» para quem aquela «incomensurável Ausência» nunca tinha sido intolerável não podiam ser senão os que se consideravam a si próprios como o povo eleito por aquele Deus onnipresente, onipotente e inimaginável — os judeus.

Quer se perfilhe esta hipótese polémica, quer se discorde dela, é em qualquer caso perturbante a escassez de respostas satisfatórias a certas características do fenómeno, para as quais nem historiadores, nem sociólogos, nem psicólogos têm conseguido encontrar uma razão conclusiva. Como justificar a indiferença do resto da Europa pelo que se estava a passar na Alemanha nazi a respeito dos judeus? Até hoje, as explicações dadas pelos Aliados não se revelaram totalmente satisfatórias. Como justificar que os nazis, ao invés do extermínio puro e simples, não tivessem optado pela exploração dos judeus para servirem a sua economia de guerra? Tê-lo-ão feito de forma avulsa, mas não sistemática. E como explicar o profundo anti-semitismo revelado pelos países da Europa de Leste, muito depois de a Segunda Grande Guerra ter terminado? Estas são algumas das interrogações de Steiner, para as quais parece haver apenas uma resposta pertinente: «The mystery, in the proper

²⁵ George Steiner, *op. cit.*, págs. 36–37.

O Problema Cultural

theological sense, is one of hatred without present object»²⁶.

Se é possível entender, na Alemanha (e não apenas neste país), a aceitação popular da ordem social nazi pela aplicação perversa (e não será sempre?) de técnicas de psicologia de massas, ou pela instabilidade económica da pequena-burguesia, não parece haver explicação razoável para a histeria colectiva que actualizou tal impulso destrutivo sem objectivo aparente. O pouco à-vontade da *intelligentsia* ocidental perante estes fenómenos é tão evidente que alguns já tentaram justificá-los pela tendência totalitária de a ideologia se ter sobreposto à Cultura²⁷. George Steiner, ao colocar na esfera do religioso as causas essenciais do Holocausto²⁸, põe em evidência quanto o edifício moral em que se alicerçava a ordem social do Ocidente — a tradição cristã — se encontrava numa crise profunda. Ora, é a própria ordem social cristã que subjaz a toda a teoria da cultura de Eliot. Pelo contrário, para Steiner, é porque o homem ocidental acabou por criar as condições para que o «Inferno»²⁹ pudesse emergir à superfície da Europa e porque a transmissão da Cultura já não tem no livro o seu veículo privilegiado³⁰ que é impossível pensar-se a cultura tal como Eliot a pensou. No entanto, deve acrescentar-se que Steiner não recusa a existência de uma relação profunda entre a religião e a

²⁶ *Op. cit.*, pág. 35.

²⁷ Cf. José Augusto Seabra, «A crise das ideologias e a renascença das culturas», *Nova Renascença*, Porto, Abril/Junho, 1987, págs. 101–111.

²⁸ George Steiner, *op. cit.*, pág. 38: «There was an easier vengeance to hand, a simpler way of making good the centuries of *mauvaise foi*, of subconscious but aching resentment against the unattainable ideal of the one God. By killing the Jews, Western culture would eradicate those who had ‘invented’ God, who had, however restively, been the declarers of His unbearable Absence. The holocaust is a reflex, the more complete for being long-inhibited, of natural sensory consciousness, of instinctual polytheistic and animist needs».

²⁹ É seguindo esta perspectiva que Steiner entende situarmo-nos, hoje, não já no modelo cultural que enformou até então a civilização ocidental, mas num novo modelo, ainda difícil de definir, talvez até impossível de alguma vez ser definido, e que designa por «pós-cultura»: «Needing Hell, we have learned how to build and run it on earth. [...] Because we have it and are using it on ourselves, we are now in a *post-culture*. In locating Hell above ground, we have passed out of the major order and symmetries of Western civilization» (*ibidem*, pág. 48).

³⁰ Cf. *idem, ibidem*, capítulo IV, págs. 77–107.

Questões de Aculturação

cultura, mas funda-a num entendimento mais ancestral da religião — o sentimento do transcendente — para acentuar o carácter de perenidade da cultura perante a transitoriedade humana:

What is central to a true culture is a certain view of the relations between time and the individual death.

The thrust of will which engenders art and disinterested thought, the engaged response which alone can ensure its transmission to other human beings, to the future, are rooted in a gamble on transcendence. The writer or thinker means the words of the poem, the sinew of the argument, the personæ of the drama, to outlast his own life, to take on the mystery of autonomous presence and presentness. The sculptor commits to the stone the vitalities against and across time which will soon drain from his own living hand. Art and mind address those who are not yet, even at the risk, deliberately incurred, of being unnoticed by the living.³¹

Mas não só estas questões merecem atenção particular em *Notes towards the Definition of Culture*. Também o que Eliot designa por «The Three Senses of Culture» e dá corpo ao primeiro capítulo do livro exige uma leitura mais demorada e um olhar crítico.

Naquele capítulo, Eliot reflecte sobre os significados de *cultura*, conforme se tem em mente a cultura do indivíduo, a cultura do grupo ou classe, ou a cultura da sociedade no seu todo. Nos dois primeiros casos, não se nos afigura inexequível traçar o que caracteriza a cultura de um indivíduo ou de um grupo. Mas, quando se considera a cultura como algo adquirido, preservado e transmitido por uma sociedade no seu todo, a tarefa parece imensa, e é difícil, se não impossível, entrever-se onde possa terminar a lista de traços distintivos dessa cultura. Repare-se que o que nos deve perturbar é essa ideia de totalidade, não a análise parcelar, não englobante, logo sempre incompleta, precária, da cultura de uma sociedade. Por exemplo, a carac-

³¹ *Op. cit.*, pág. 71. É evidente que Steiner, quando fala de cultura, se refere às suas realizações mais elevadas.

O Problema Cultural

terística de mobilidade na sociedade norte-americana impõe-se-nos como um dado cultural muito relevante, quer do ponto de vista geográfico, quer social, em face das sociedades europeias, geograficamente mais sedentárias e socialmente mais estratificadas.

Quando se pensa numa cultura nacional, é sempre possível nomear um bom número de traços distintivos em face de outras culturas. Mas quantos ficam omissos? E quantos são partilhados por outras sociedades? O próprio Eliot parece ter consciência de que se move em terrenos muito movediços, quando afirma, de forma tão inconclusiva, que a cultura «pode mesmo ser descrita simplesmente como aquilo que faz que a vida valha a pena ser vivida»³². E, mesmo quando se desloca para solo mais firme e descreve a cultura — por analogia com a religião, de que aquela é, no seu entender, *encarnação* — como «*todo o modo de vida* de um povo»³³, continua a confrontar-se com uma definição demasiado genérica, apesar da ilustração que oferece no parágrafo seguinte:

Taking now the point of view of identification, the reader must remind himself as the author has constantly to do, of how much is here *embraced* by the term *culture*³⁴. It includes all the characteristic activities and interests of a people: Derby Day, Henley Regatta, Cowes, the twelfth of August, a cup final, the dog races, the pin table, the dart board, Wensleydale cheese, boiled cabbage cut into sections, beetroot in vinegar, nineteenth-century Gothic churches and the music of Elgar. *The reader can make his own list.*³⁵

Facilmente se depreende destas linhas a concepção antropológica de cultura. Não duvidamos de que seja importante dar conta das manifestações humanas que reflectem o espírito gregário da colectividade, nem nos repugna que se lhes chame

³² T.S. Eliot, *op. cit.*, pág. 27.

³³ *Idem, ibidem*, pág. 31.

³⁴ *Culture*, itálico de Eliot. *Embraced*, itálico nosso: repare-se como Eliot revela ter consciência da enorme extensão do conceito.

³⁵ *Idem, ibidem*. Itálicos nossos.

Questões de Aculturação

manifestações da cultura de um povo, as quais, juntamente com as realizações de alta cultura, contribuem para fortalecer a identidade de uma comunidade e garantir a sua coesão social. O problema levanta-se, já o afirmou José Martins Garcia, quando se tenta definir *cultura* e se desemboca na situação que desconhece as normais exigências limitadoras de qualquer definição: é que, se a cultura abarca toda a actividade humana não especificamente biológica, então tudo é cultura, porque toda a actividade humana é... humana. O campo de aplicação aparece de tal modo vasto que, ao querer dizer tudo o que a cultura é, acaba-se por, na ânsia de absoluto, emudecer perante tão ciclópica empresa! Martins Garcia alertou-nos contra esta ambição desmedida, quando reflectia sobre a literatura e a cultura açorianas, designando o fenómeno por «inoperância do conceito antropológico de cultura»³⁶, pois a compreensão de qualquer conceito, logicamente, se encontra na razão inversa da sua extensão. Mesmo quem pertença ao campo da «antropologia cultural», ou «antropologia social» (chame-se como melhor convier), não pode deixar de reconhecer hoje a inoperacionalidade do conceito, pelo muito que designa³⁷. Por isso se justifica a interrogação sobre a funcionalidade do termo *cultura* quando se aplica à sociedade no seu todo. Por isso tem Eliot consciência de quanto fica de fora na descrição de uma cultura³⁸. Deve, assim, ter-se a consciência de que apenas se

³⁶ José Martins Garcia, *op. cit.*, pág. 15.

³⁷ Cf. Edmund Leach, *op. cit.*, págs. 131–133.

³⁸ Talvez valha a pena assinalar, como curiosidade, além da ambição totalitária da antropologia, outros pecados de que os antropólogos são acusados. Não resistimos a transcrever algumas das sarcásticas considerações do escritor ameríndio Vine Deloria, Jr. («Anthropologists and other friends», in *Clash of Perspectives: Readings in Social Sciences*, Michael and Deena Weinstein (eds.), Hinsdale, Illinois, Dryden Press, 1972, págs. 24–30) sobre as expedições dos antropólogos norte-americanos às reservas índias: «Each summer there is a new battle cry, which inspires new insights into the nature of the 'Indian problem.' One summer Indians will be greeted with the joyful cry of 'Indians are bilingual!' The following summer this great truth will be expanded to 'Indians are not only bilingual, THEY ARE BICULTURAL!' [...] You may be curious as to why the anthropologist never carries a writing instrument. He never makes a mark because he ALREADY KNOWS what he is going to find. He need not record anything except his daily expenses for the audit, for the anthro found his answers in the books he read the winter before. No, the anthropologist is

O Problema Cultural

consegue agarrar fragmentos de uma cultura e, com esse horizonte em vista, reflectir precariamente sobre os dados que não conseguiram escapar à nossa atenção.

Não fica por aqui a discussão que o texto de Eliot suscita. Raymond Williams assevera que — quando Eliot conclui que a cultura do indivíduo não deve ser analisada sem se ter em conta a cultura do grupo e que a cultura do grupo não deve ser, do mesmo modo, observada abstraindo-a da cultura de toda a sociedade e que a ideia de «perfeição» (se se entender a cultura como aperfeiçoamento humano) deve ter em conta os três sentidos de *cultura* no seu conjunto — estas condições geram as seguintes consequências negativas:

They rule out [...] any attempt to make the individual's search for perfection into a plausible social ideal. They rule out also those extreme forms of the idea of a 'minority culture' in which it is supposed that the culture of a group can be maintained on its own terms, and within its own orbit, without reference to the progress of the culture of the whole society of which the group is a part.³⁹

Compreendem-se bem as objecções de Williams. Vem à ideia o caso do indivíduo que decide exilar-se de uma dada comunidade, mesmo permanecendo geograficamente no seu espaço⁴⁰. O exilado, ao possuir um ideal social que afronta a sociedade a que pertencia, pode não encontrar nos valores de qualquer outra sociedade a

only out on the reservations to VERIFY what he has suspected all along — Indians are a very quaint people who bear watching» (pág. 25). Sobre a crise da antropologia, e suas aporias, consulte-se, ainda, o estudo de David Kaplan e Robert A. Manners, *Culture Theory*, Prospect Heights, Illinois, Waveland Press, ed. de 1986 (1ª ed. 1972), págs. 189–208.

³⁹ Raymond Williams, *op. cit.*, pág. 231.

⁴⁰ Os bolchevistas russos inventaram uma expressão muito sugestiva para casos como este: «emigrado interno» — *apud* Raymond Williams, *The Long Revolution*, Harmondsworth, Penguin, ed. de 1980 (1ª ed. 1961), pág. 108; cf., também, Léon Trotsky, *Littérature et Révolution*, trad. francesa Pierre Frank *et alia*, Paris, Col. 10|18, Union Générale d'Éditions, ed. de 1974, pág. 44 (o original russo data de 1924).

Questões de Aculturação

coincidência com os seus. E, mesmo quando adere a outra sociedade que partilhe dos seus valores — aqueles que o fizeram rejeitar a sociedade anterior —, o exilado reforça, na maior parte dos casos, a diferença individual em detrimento da homogeneidade do colectivo. Não admira que assim seja, visto que na maioria dos casos só se decide pelo exílio uma personalidade profundamente individualista — diríamos, pela positiva, uma personalidade profundamente independente —, incapaz de comunitariamente se agregar àqueles que consigo rejeitam os valores da sua sociedade e lutar pela transformação desta. Quanto a nós, tal é o caso de Vladimir Nabokov, como temos procurado demonstrar e continuaremos a fazê-lo ao longo deste trabalho. De qualquer modo, pode concluir-se o seguinte: o autêntico exilado, quer tenha partido da sociedade cujos valores rejeitou, quer continue fisicamente no seu seio, dificilmente regressa enquanto os valores dessa sociedade não coincidirem com os seus. Relembramos Nabokov mais uma vez: embora tivesse, na última fase da sua vida, manifestado o desejo de visitar a Rússia e tivesse mesmo encetado contactos com alguns membros da *intelligentsia* soviética, acabou por nunca regressar, nem como simples visitante.

Quanto à outra objecção de Williams, referente à atenção a prestar às «minorias culturais» com uma cultura própria, logo não incluíveis na análise da cultura de uma sociedade no seu todo, os exemplos são abundantes. Ocorre-nos o caso dos chamados *Native Americans*, na América do Norte, de certa forma ainda não totalmente inseridos na cultura dominante. Concordamos que, nos dias de hoje, este «grupo minoritário» já conquistou o estatuto de alguma cidadania, devido a medidas artificiais de inserção no todo social, como as quotas que têm de ser preenchidas, em certas instituições americanas, por grupos de outras etnias que não a dominante. Mas o próprio caracterizador *minoritário* revela o menor grau de inserção de um grupo no todo social.

O exemplo dos *Native Americans* suscita, ainda, outras reflexões, que se prendem com o conceito de cultura entendida como todo o modo de vida de um povo. Será que um acontecimento cultural, como a celebração de uma data histórica, terá a mesma expressão e o mesmo sentido para o conjunto dos grupos de uma

O Problema Cultural

sociedade? É de duvidar que o 4 de Julho, por exemplo, fosse, durante o século XIX, celebrado pelos *Native Americans* como o era pelos WASPs, a comunidade anglo-saxónica protestante culturalmente dominante. E, mesmo hoje, terá o 4 de Julho maior significado para, por exemplo, os ameríndios dos *Pueblos* do Novo México, do que para qualquer americanófilo em algum outro canto do Mundo?

Embora as distinções de Eliot sobre os conceitos de classe e de elite devam ser consideradas como das mais bem expostas na sua teoria da cultura, o conceito de cultura de classe e a sua relação com a cultura total de uma sociedade exigem algumas palavras, se não de discordância, pelo menos de cautelosa aquiescência. Estas cautelas não são motivadas pelas mesmas razões de Raymond Williams, que exprime uma clara discordância no que respeita à natureza funcional das classes. As objecções de Williams partem do seguinte passo de Eliot:

Among the more primitive societies, the higher types exhibit more marked differentiations of functions among their members than the lower types. At a higher stage still, we find that some functions are more honoured than others, and this division promotes the development of *classes*, in which higher honour and higher privilege are accorded, not merely to the person as functionary but as member of the class. And the class itself possesses a function, that of maintaining that part of the total culture of the society which pertains to that class. We have to try to keep in mind, that in a healthy society this maintenance of a particular level of culture is to the benefit, not merely of the class which maintains it, but of the society as a whole.⁴¹

Segundo Raymond Williams, o problema reside na relação entre a classe e a sua natureza funcional na sociedade moderna, tal como é vista por Eliot. Williams considera que a origem e o desenvolvimento das classes se encontram bem delineados por Eliot, mas ressalva uma falha, para ele essencial, no raciocínio do autor de *Notes towards the Definition of Culture*, ao esquecer o factor económico nas sociedades modernas, em que se verifica a tendência de uma função se transformar

⁴¹ T.S. Eliot, *op. cit.*, pág. 35.

Questões de Aculturação

em propriedade, pois

[...] it is possible, and has indeed widely occurred, that function can become divorced from the property which, at one stage, it created; and, further, that the maintenance of property [...] can become a new ‘function’. When this state of affairs has been complicated over many generations by inheritance and accumulation, and, further, has been radically penetrated and affected by the continual emergence of new economic functions, with their appropriate classes, it becomes misleading to equate class and function, or even to posit any consistent relation between them.⁴²

Parece-nos claro que estas discordâncias provêm mais do diferente enquadramento ideológico dos dois autores do que da falta de perspectiva histórica de Eliot. Pela nossa parte, o facto de se inverterm as causas e os efeitos, isto é, de serem agora as classes a criarem novas funções, não invalida a teoria de Eliot, embora se admita que pode pecar por omissão. Mas, apesar da nossa relativa concordância com o raciocínio de Eliot, consideramos pertinente levantar reservas à forma como este entende a cultura de uma determinada classe, tendo em vista a cultura da totalidade da sociedade. E não é necessário recorrer-se ao exemplo extremo das «culturas minoritárias», como foi feito atrás.

Realizações de alta cultura, produzidas pela elite e assimiladas pela classe dominante numa determinada geração, passam bastas vezes despercebidas dos membros de classes com um, por assim dizer, “nível inferior” de cultura e só posteriormente vêm a enriquecer o património da sociedade no seu todo. Também, costumes de uma cultura de “nível inferior” podem muitas vezes ser vistos como algo de estranho, mesmo exótico, pela maioria dos membros de uma classe dominante, os quais apenas participam — quando participam... — como espectadores. Este sentimento de alteridade não se gera, portanto, apenas em relação aos indivíduos de outras culturas nacionais, antes pode ser muito mais reforçado entre indivíduos de

⁴² Raymond Williams, *Culture and Society...*, ed. cit., pág. 232.

O Problema Cultural

diferentes grupos dentro de uma sociedade, principalmente quando essa sociedade é fortemente estratificada. Vladimir Nabokov, na autobiografia, fornece-nos um exemplo revelador do que acabou de se afirmar:

[...] Aleksey, the butler, with an unhappy expression on his face, would bend over and inform my father in a low voice (especially low if we had company) that a group of villagers wanted to see the *barin* outside. [...] It presumably had to do with a plea for his mediation in some local feud, or with some special subsidy, or with the permission to harvest some bit of our land or cut down a coveted clump of our trees. If, as usually happened, the request was at once granted, there would be again that buzz, and then, in token of gratitude, the good *barin* would be put through the national ordeal of being rocked and tossed up and securely caught by a score or so of strong arms.⁴³

O narrador prossegue, no parágrafo seguinte, com uma das mais belas descrições do livro, sobre o estranho ritual, o qual, enquanto jovem, nunca deixou de o maravilhar, a ponto de o designar, agora, como «a marvelous case of levitation»⁴⁴.

O passo transcrito revela bem o profundo significado do ritual para aqueles aldeões russos e quanto o mesmo ritual significa, para a maioria dos membros da casa de Vladimir Dmitrievich Nabokov e, até, para o pessoal ao seu serviço, de exótico, portanto de estranhamente diverso. Este episódio vem reforçar a nossa ideia de que, em muitos casos, até pelo carácter xenófilo, cosmopolita, de um número dos membros da classe dominante, os traços de identidade se encontram mais em relação com as classes dominantes de outras culturas nacionais do que com o resto da cultura nacional de que fazem parte, cuja identidade se revela essencialmente no sentimento colectivo de pátria. Por isso são reveladoras as palavras de Nabokov em alguns passos da sua autobiografia⁴⁵ e também numa entrevista (aqui, a propósito de Lewis

⁴³ Vladimir Nabokov, *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*, New York, G.P. Putnam's Sons, 1966, págs. 30–31.

⁴⁴ *Idem, ibidem.*

⁴⁵ Cf. *Speak, Memory*, págs. 79–94, a propósito da sua educação inglesa.

Questões de Aculturação

Carroll): «In common with many other English children (I was an English child) I have been always very fond of Carroll.»⁴⁶

Como entender, entre tal emaranhado de relações, a *cultura*? Pela nossa parte, o que importa primeiro é a *Cultura* — maiusculizada —, entendida como memória das «grandes produções espirituais do passado». Assim, sentimo-nos moralmente obrigados a concordar com George Steiner, quando afirma:

A culture ‘lived’ is one that draws for continuous, indispensable sustenance on the great works of the past, on the truths and beauties achieved in the tradition. [...] Where it is absolutely honest, the doctrine of a high culture will hold the burning of a great library, the destruction of Galois at twenty-one or the disappearance of an important score, to be losses paradoxically but none the less decidedly out of proportion with common deaths, even on a large scale.⁴⁷

Mas acreditar na permanência da alta cultura como o principal factor de sobrevivência de uma civilização não impede que outros fenómenos de níveis inferiores de cultura sejam devidamente analisados, desde que não se ambicione compreender uma cultura na sua totalidade. Se bem que a literatura, que é uma realização da cultura no seu sentido superior, não tenha de reflectir mais nenhuma realidade a não ser a da imaginação do seu criador, aspectos de uma cultura contribuem também na criação de mundos ficcionais e permitem ao leitor tornar mais concreta na sua imaginação a imagem de um ambiente, de uma paisagem, de modo a

⁴⁶ Vladimir Nabokov, *Strong Opinions*, New York, McGraw-Hill, ed. de 1981 (1ª ed. 1973), pág. 81.

⁴⁷ George Steiner, *op. cit.*, pág. 70. Mais recentemente, não teremos sentido como uma perda maior para a humanidade a destruição dos Budas pelos sinistros estudantes de teologia do Afeganistão, ou o saque e a destruição da Biblioteca Nacional de Bagdad pelos seus cidadãos em desvario, do que o cortejo de gente sacrificada à tirania do famigerado «processo histórico»? Por muito chocante e desumana que a expressão destes sentimentos nos soe...

O Problema Cultural

alcançar-se a identificação — perdoe-se a heresia — entre aqueles dois actos de imaginação.

Porque o objecto deste trabalho é a obra de um homem em situação de exílio voluntário, mais do que a cultura de uma sociedade, ou de um grupo, importa a cultura de um indivíduo — que é sujeito de cultura —, o qual, mais do que membro de uma determinada classe, pertencia àquela elite que ele próprio designou como «the great classless intelligentsia of Russia»⁴⁸. Em que medida não se encontrava Vladimir Nabokov já preparado para aderir à cultura americana — se é que existe algo de especificamente americano? E que aspectos da cultura americana não se encontrarão reflectidos na sua obra em língua inglesa? Porque se trata de uma personalidade formada numa visão cosmopolita do mundo, ter-se-á de repensar o conceito de desenraizamento e, principalmente, o alcance do conceito de aculturação.

⁴⁸ Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*, ed. cit., pág. 185.

Questões de Aculturação

(ii)

Como entender o termo *aculturação*? Como a adopção de uma cultura supostamente superior por outra menos desenvolvida? Todavia esta concepção está praticamente ultrapassada. E, talvez, com razão: será possível medir a superioridade de uma cultura sobre outra? É certo que o progresso tecnológico de uma sociedade pode ser mensurável; mas o progresso tecnológico faz parte da cultura, enquanto esta não pode ser reduzida apenas àquele, além de que temos a tendência de medir os outros com as bitolas mais convenientes à nossa ideia de superioridade. Será, enfim, nos dias de hoje razoável falar-se de culturas superiores e culturas inferiores? Encontrar-se-ão, com certeza, aspectos de uma cultura superiores aos de outra; só que, em contrapartida, essoutra cultura muito provavelmente se revelará superior em outras dimensões. Do ponto de vista da análise objectiva e, portanto, desapaixonada, não existem culturas nem globalmente, nem eternamente, superiores.

Mas, abrindo as portas da subjectividade e da afectividade, não posso deixar de admitir que a cultura a que pertença é, para mim pelo menos, sempre superior, porque nela me formei e a elegi como a melhor onde viver¹. Bem sei que neste sentimento radica o imperativo altruísta que gerou diversos comportamentos colonialistas e dá justificação moral às tentações de expansionismo cultural: se esta cultura é a melhor para nós, porque não há-de sê-lo para os outros²? Coloco-me,

¹ Como nos versos de Alberto Caeiro: «O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia,/ Mas o Tejo não é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia/ Porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia» (Alberto Caeiro, *O Guardador de Rebanhos*, Ivo Castro (ed.), Lisboa, Dom Quixote, 1986, pág. 135).

² Edmund Leach extrai as seguintes consequências de algumas das confusões veiculadas pela antropologia: «Os que, de um modo ou de outro, amalgamam os dados antropológicos com os históricos consideram-se invariavelmente situados no instante mais avançado do progresso; *nós* somos o culminar do desenvolvimento histórico mundial. Consequentemente, *eles* são, de algum modo, ‘subdesenvolvidos’, e o altruísmo significa assim que *eles* terão

O Problema Cultural

porém, num quadro mais paroquial, que poderia ser sintetizado na afirmação de que da minha aldeia é que vejo o mundo — como terá dito de outra maneira o Poeta³. Não se trata de isolacionismo, nem, muito menos, de tendências perigosamente xenófobas: trata-se de considerar, tão-só, que a forma como me coloco no mundo parte, primeiro, da minha relação com a cultura em que me formei para, depois, me poder cruzar com as outras. E se a cultura em que aceitei viver não é a melhor para mim, então para quem há-de ser? Em face do «malinchismo» cultural⁴, que, por vezes, em vertigem parecemos querer abraçar, talvez não fique igualmente mal que sejamos um pouco orgulhosos do que nos é próprio, de quando em quando.

Estas considerações não resolvem, é certo, o problema do conceito de aculturação neste trabalho e, pior ainda, soam, nestes tempos de arrebatado europeísmo, a grosseira heresia; mas penso que quem aborda questões como a cultura, a aculturação e o cosmopolitismo, é bom que esclareça o quadro emocional em que se move, ainda que neste as hesitações e as contradições ocupem algum lugar⁵. Afigura-se-me, até, que só depois de ter confessado tais pré-conceitos me encontro

vantagem em se converter à ‘nossa’ maneira de vida» (*op. cit.*, pág. 132).

³ Mais uma vez, Caeiro: «Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver do universo.../ [...] Nas cidades a vida é mais pequena/ Que aqui na minha casa a meio deste outeiro» (*op. cit.*, pág. 118).

⁴ Tzvetan Todorov, «Le croisement des cultures», in *Le Croisement des Cultures*, Tzvetan Todorov (ed.), Paris, Seuil, *Communications*, N° 43, 1986, pág. 9: «[...] *malinchismo*, [...] le mot utilisé par les Mexicains pour désigner l’adulation aveugle des valeurs occidentales, naguères espagnoles, aujourd’hui anglo-américaines, mot qui vient du nom de la célèbre Malinche, l’interprète indigène de Cortés». Ainda segundo Todorov, o «malinchismo» manifesta-se não só na adulação baseada num sentimento de inferioridade, mas também no culto do primitivismo e da inferioridade tecnológica manifestado em alguns discursos terceiro-mundistas e ecologistas.

⁵ Não se pense que estas palavras significam uma recusa da identidade europeia. Quando pela primeira vez visitei os E.U.A., durante Julho e Agosto de 1986, fi-lo integrado num grupo de cerca de quarenta estudantes europeus para frequentar um curso de Verão de «American Studies», no coração da América (Minnesota): ali me descobri pela primeira vez europeu, sinceramente europeu, como se sentira anos antes, e noutras circunstâncias, Natália Correia (consulte-se o seu *Descobri que Era Europeia: Impressões duma Viagem à América*, Lisboa, Editorial Notícias, ed. de 2002, 1ª ed. 1951).

Questões de Aculturação

disponível para reflectir com um pouco de objectividade sobre estas questões e, eventualmente, almejar ao cosmopolitismo e reconhecê-lo, pois é este um dado fundamental para se compreender Nabokov.

Uma simples consulta da enciclopédia revela que a aculturação é normalmente pensada em torno de um grupo social e mais raramente em torno de um indivíduo específico. Assim, em termos sociais globais, a aculturação será um «*fenómeno total* resultante de um processo dinâmico de trocas culturais, e de influências recíprocas»⁶. E, mesmo quando se reflecte sob a perspectiva já não holística, mas psicossocial, advertindo-se que «são homens concretos e não culturas abstractas que entram em contacto»⁷, a ideia do colectivo não deixa de encontrar-se continuamente presente.

Ora, esta forma de definir a aculturação sugere-nos algumas objecções. Não pomos em dúvida a necessidade de se definir o conceito em termos globais. E, neste sentido, não é inaceitável que todos nós — ou quase todos nós —, por força de pertencermos à mesma «aldeia global», nos aculturemos *mais ou menos* reciprocamente e que as trocas culturais que realizamos obedeçam a um processo dinâmico. Mas como encarar a aculturação quando reflectimos sobre grupos determinados ou sobre indivíduos singulares? Não nos parece que, nestes casos, se possa invocar a lei da reciprocidade, até porque sobressaem, sim, os problemas reais de adaptação cultural dos grupos minoritários em face da cultura maioritária com que coabitam⁸. As verdadeiras questões de aculturação levantam-se, por exemplo, quando se pretende descrever a adaptação cultural de comunidades de imigrantes que saíram

⁶ Breda Simões, «Aculturação», in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, Vol. 1, Lisboa, Editorial Verbo, 1963, págs. 368–370.

⁷ *Idem, ibidem.*

⁸ Cf. Dominique Schnapper, «Modernité et acculturations», e Richard Rodriguez, «Souvenirs d'une enfance bilingue» (originalmente publicado em inglês na revista *The American Scholar*, trad. francesa Nancy Huston), in *Le Croisement des Cultures*, ed. cit., respectivamente, págs. 141–168 e 225–248.

O Problema Cultural

dos seus lugares de origem por razões económicas, religiosas, ou políticas, ou quando se reflecte sobre a assimilação de populações dominadas administrativa e politicamente por potências colonizadoras. Claro que destes grupos em situação minoritária também saem, no futuro, elites que ou se incorporam nas elites da cultura dominante, ou afirmam orgulhosamente a sua cultura de base, sem no entanto recusarem liminarmente os valores que consideram positivos da cultura maioritária.

Acontece, por vezes, que uma cultura minoritária, pela qualidade e abundância da intervenção dos seus membros, se torna de tal modo notada que os membros da cultura maioritária acabam por adoptar alguns dos seus valores e comportamentos, mesmo os de natureza linguística. É o que está a verificar-se com a cultura hispânica nos E.U.A. A moda de aderir ao que soa a hispânico, desde a arquitectura, à culinária, ao vestuário e, até, a certas expressões do idioma castelhano, entrou de tal forma nos hábitos de uma parte considerável da comunidade norte-americana que a revista *Time* dedicou, há alguns anos, a este fenómeno um dossier consideravelmente longo⁹. Decerto contribuiu para esta atenção o crescimento galopante da etnia hispânica¹⁰ nos E.U.A., com relevo especial para a cidade de Miami, Florida — mas

⁹ Cf. *Time*, No. 28, July 11, 1988, «Time International», págs. 30–58. Curiosamente, a capa reflecte bem o clima de abertura que caracterizou o final da década de oitenta: uma fotografia de Mikhaïl Gorbachev com a legenda «Not Just Talk» e, no topo, uma faixa amarela a toda a largura com a inscrição «¡Magnífico! [repare-se que nem o sinal de exclamação invertido no início foi esquecido] Hispanic culture in the U.S. breaks into the main stream».

¹⁰ Considerar-se um grupo cultural com base num critério étnico, tal como os americanos o fazem, exige uma explicação. O critério que preside à divisão dos grupos considerados minoritários por excelência — negros, asiáticos, hispânicos, ameríndios — é o da etnia; enquanto o critério usado para considerar o grupo maioritário é essencialmente geográfico — todos os que descendem de europeus do Norte. É possível defender-se que este grupo maioritário se encontra unido pela língua, contrariamente aos grupos culturais bilingues como os hispânicos, os ameríndios, ou os asiáticos. Mas não partilhará a larga maioria da população negra dos E.U.A. de uma só língua, exactamente a mesma do grupo maioritário? Também, o recenseamento de 1980 indicava que os E.U.A. contavam, entre 226,5 milhões de cidadãos, com 11,7% de negros, 6,4% de hispânicos, 0,6% de *Native Americans*, 1,5% de asiáticos; entre o grupo da cultura dominante, apenas 15% eram de ascendência britânica, contando-se 13% de ascendência germânica e 8% de ascendência irlandesa, pelo que

Questões de Aculturação

sem que nos esqueçamos dos estados do Novo México, Arizona, Texas e Califórnia, especialmente aqui a megalópole de Los Angeles —, onde o castelhano é hoje quase mais ouvido do que a língua inglesa, levantando problemas difíceis de estranhamento por parte da população pertencente à cultura majoritária¹¹.

Um estudo de Joel Garreau, vindo a lume em 1981, defendia a tese de que a América do Norte (Canadá incluído), para ser devidamente compreendida, deveria ser dividida em nove nações com interesses bem definidos e com as suas próprias esferas de influência, ultrapassando as fronteiras tradicionais entre os Estados. Uma das nove «nações» compreenderia uma fatia do Texas, destacando-se as cidades de Houston, Austin e San Antonio, a maior parte do Novo México e Arizona, destacando-se Santa Fé, Albuquerque, Tucson e Phoenix, toda a Califórnia a sul de Sacramento (pertencendo San Francisco a outra «nação») e, pasme-se, toda a Baixa Califórnia Norte, assim como o restante norte do México. Esta vasta área era designada por Garreau como «MexAmerica», tendo Los Angeles como capital. Curiosamente, os critérios de selecção de Garreau dependeram substancialmente do papel relevante desempenhado pela etnia hispânica¹².

O exemplo da implantação da cultura hispânica na América do Norte tem, ainda, o interesse de permitir a definição das condições ideais para se efectuar uma

difficilmente fará sentido falar-se, em termos quantitativos, de uma etnia claramente majoritária (cf. Luther S. Luedtke, «The search for American Character», *Making America*, ed. cit., págs. 8–9). Feita a advertência, utilizaremos, todavia, as divisões culturais que de certa forma são já canónicas, pois não interferem com a nossa interpretação do fenómeno cultural norte-americano.

¹¹ De tal forma se tornou preocupante a progressiva hegemonia da língua castelhana sobre a inglesa em certas cidades americanas, como Los Angeles ou Miami, que a revista *Time*, passados pouco menos de cinco meses sobre a publicação do dossier supracitado, incluía, no nº 49 de 5 de Dezembro de 1988, um artigo de uma página sobre o conflito que opunha os defensores do inglês como língua oficial e de utilização compulsiva em todos os organismos públicos aos defensores de uma atitude mais permissiva, embora todos concordassem em que a língua inglesa era, numa pátria de imigrantes, o elemento unificador por excelência.

¹² Cf. Joel Garreau, *The Nine Nations of North America*, New York, Avon, ed. de 1982, especialmente, os mapas entre as págs. 204 e 205 e o capítulo «MexAmerica», págs. 207–244.

O Problema Cultural

aculturação. Em países pluriculturais como os E.U.A. — precisamente, a pátria adotiva de Nabokov —, existe uma tendência real, que é a da miscigenação cultural. No dossier da *Time* supracitado, subentende-se a preocupação com este problema. O cruzamento entre culturas, que a aculturação idealmente deve ser, pode dar lugar a uma cultura híbrida levada ao extremo, em que mal se distingam as culturas de base que entraram em contacto, como bem recorda Todorov¹³. Mas o ambiente insulado, de *ghetto*, de algumas comunidades de imigrantes também não é propício a uma sã convivência cultural. Só a aculturação recíproca do que cada comunidade considerar, criticamente, positivo poderá permitir que as diferentes culturas ganhem alguma coisa no comércio que estabelecem entre si e não percam o que as caracteriza como diversas. Mais uma vez as considerações de Todorov nos parecem pertinentes:

La ‘transvaluation’ est, en elle-même, une valeur. Est-ce à dire pour autant que tout contact, toute interaction avec les représentants d’une culture autre sont des faits positifs? Ce serait là retomber dans les apories de la xénophilie: l’autre n’est pas bon simplement parce qu’il est autre; certains contacts ont des effets positifs, d’autres non. Le meilleur résultat d’un croisement des cultures est souvent le regard critique qu’on tourne vers soi; il n’implique nullement la glorification de l’autre.¹⁴

Conseguirá a comunidade hispânica receber as melhores influências da comunidade *anglo* e, por sua vez, influenciar esta, sem se deixar assimilar na massa homogênea e incarácterística em que a América do Norte parece, por vezes, ter-se tornado, lembrando «aqueles pratos de gosto indefinido que se encontram nos restaurantes italo-cubano-chineses»¹⁵, ou aqueles restaurantes chineses — para continuarmos com o mesmo tipo de imagens — que abundam num ou noutro *campus* americano? Neste

¹³ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, pág. 20.

¹⁴ *Idem, ibidem*, pág. 21. O conceito de «transvaloração» toma-o Todorov emprestado de Northrop Frye, do seu *Anatomy of Criticism*, e define-o como «ce retour vers soi d’un regard informé par le contact avec l’autre» (pág. 17).

¹⁵ *Idem, ibidem*, pág. 20.

Questões de Aculturação

último exemplo, chinês talvez já só seja o dono do restaurante (a não ser que seja vietnamita ou coreano...), mas, mais rigorosamente, será decerto sino-americano; e a comida exhibe aquele aspecto híbrido que a classe média americana foi habituada a consumir, ordenando a puritana lei anti-álcool que se faça acompanhar da inevitável *Coca-Cola*. O perigo é grande. Provavelmente, mesmo maior do que o das comunidades organizadas em *Little Italies* e *Chinatowns*, que dão um toque de exotismo às metrópoles americanas.

Uma cultura minoritária como a cultura da comunidade hispânica nos E.U.A., ao tentar difundir-se no interior da cultura maioritária, corre o risco de se descaracterizar, se ceder aos imperativos do mito americano do *melting pot*. Se é verdade que, em toda a chamada *MexAmerica*, a língua castelhana compete com a língua inglesa — e a Constituição Americana não premeia nenhuma língua como oficial¹⁶, pois, se assim fosse, dificilmente Puerto Rico poderia (se o desejasse) vir a caber como estado norte-americano —, não é menos verdade que o inglês já penetrou no castelhano falado na América do Norte. Para essa língua bastarda ainda em embrião, já os americanos encontraram um nome: *Spanglish*. Só o futuro poderá confirmar se o castelhano perderá ou ganhará com esta amálgama que ainda se encontra longe de ser codificada. Mas os investigadores que se dedicam às ciências sociais preferem, hoje, contrapor à metáfora *melting pot* a metáfora *salad bowl*¹⁷ para caracterizarem a realidade cultural norte-americana, pois esta reflecte muito melhor o carácter pluri-cultural que a sociedade norte-americana ainda tem e se espera que continue a ter.

Estes são os riscos inerentes ao cruzamento intercultural, decerto preferíveis à

¹⁶ Ressalve-se que, já em 1988, dezassete estados da América do Norte tinham consignado na lei o inglês como língua oficial (*Time*, December 5, 1988, pág. 30).

¹⁷ Cf. Carl N. Degler, *Out of Our Past: The Forces That Shaped Modern America*, New York, Harper & Row, ed. de 1984 (1ª ed. 1959), págs. 315–322. De facto, já pelo menos em 1915 se havia refutado, no plano intelectual, o mito do *melting pot*, contrapondo-o à verificação, encarada positivamente, de que a cultura americana era vincadamente «trans-nacional» (cf. Horace M. Kallen, «Democracy versus the Melting-Pot: A study of American nationality» (1915), e Randolphe S. Bourne, «Trans-national America» (1916), ambos in *Theories of Ethnicity*, Werner Sollors (ed.), New York, New York Univ. Press, 1996, respectivamente, págs. 67–92 e 93–108).

O Problema Cultural

xenofobia isolacionista que, já Eliot considerava em *Notes towards the Definition of Culture*, origina, em nome das sacrossantas «raízes», o definhamento progressivo de qualquer cultura que perca de vista o horizonte universalista. Regressemos às palavras avisadas de Todorov, ele próprio actor do cruzamento de culturas:

A l'encontre de la métaphore tendancieuse de l'enracinement et du déracinement, on dira que l'homme n'est pas une plante, et que c'est là son privilège; et tout comme le progrès de l'individu (de l'enfant) consiste en une passage de l'état où le monde n'existe que dans et pour le sujet à un autre où le sujet existe dans le monde, le progrès «culturel» consiste en une pratique de la transvaluation.¹⁸

Como pensar, agora, a aculturação, quando se trata de um indivíduo que sobressai pela sua exemplar singularidade? No capítulo anterior já se sublinhou o carácter profundamente individualista de Vladimir Nabokov. Basta recordarmos, como exemplos, a sua incapacidade para se integrar nos objectivos colectivos da Escola Tenishev, o facto de aparentemente nunca (ou, pelo menos, quase nunca) ter aceiteado pertencer a qualquer grupo literário¹⁹ e ter escolhido Berlim como primeira

¹⁸ «Le croisement des cultures», ed. cit., pág. 17.

¹⁹ Utilizando um excerto não publicado das lições de Nabokov sobre Literatura Russa, Brian Boyd afirma ainda mais: «He wrote of literary life among the Russian émigrés: 'Cafés and clubs assembled those who thought solitude and a lamp insufficient for good writing' and he himself always chose to sit by his lamp than with his back to a café mirror reflecting a gaggle of poets» («Nabokov at Cornell», in *The Achievements of Vladimir Nabokov*, George Gibian e Stephen Jan Parker (eds.), Ithaca, New York, Center for International Studies, Cornell Univ. Press, 1984, pág. 119). Mas as informações mais recentes contraditam, de algum modo, esta ideia de auto-imposta reclusão: «The man who would say later in 1969 that he had 'never belonged to any literary, political, or social coterie', did just that: he actively participated in several Russian literary groups and clubs. In 1923 he was a member of the Writers' Club, where — reflecting the temporary blurring of borders between Soviet and émigré Russia — Bely, Pasternak and Erenburg, Khodasevich and Victor Shklovsky all spoke and read their work. In 1926 he was even a member of an anti-Bolshevist secret society in these cloak-and-dagger days of defections and border-crossings, espionage and counter-espionage — the world that found its way into *The Eye* and *Glory*»

Questões de Aculturação

cidade de exílio. E volte a acentuar-se que Nabokov não escolheu Berlim apenas por a partir dali a Rússia ficar mais à mão para um eventual regresso, caso mudasse a situação política, mas também por naquela cidade se sentir mais livre da influência de outras línguas e escrever em russo, já que, como referimos, nunca dominou suficientemente a língua alemã para a adoptar como língua literária, como poderia ter acontecido com as línguas inglesa ou francesa, caso tivesse optado por se instalar em Londres ou Paris. Por isto se impõe, antes de tratar da aculturação de Nabokov, uma reflexão sobre as relações entre o indivíduo e a sociedade, sobre os factores de conformação ou não-conformação aos seus valores dominantes.

O século XX assistiu ao apogeu de uma tendência que se vinha desenvolvendo desde a época que os historiadores ocidentais convencionaram designar como Moderna. Com a alteração progressiva da organização social e urbana do mundo medieval, em que o homem tinha um lugar definido e estático na hierarquia social e confinava a medida do mundo ao burgo de onde raramente lhe era permitido sair, a mobilidade humana em termos sociais e o trânsito de ideias e de homens proporcionaram uma abertura, uma curiosidade em relação ao mundo mais vasto, que nunca mais cessou de crescer. Compreende-se, assim, que esta possibilidade de trânsito humano tivesse originado um tecido de influências múltiplas e recíprocas que acabaram por enriquecer todo o panorama da cultura europeia²⁰. Na literatura, o exemplo de um período tão decisivo para todas as inovações estéticas que lhe sucederam até hoje — o período Romântico — basta para ilustrar a atracção pelo estrangeiro: os alemães recebem a influência dos pré-românticos ingleses e produzem uma literatura romântica, da fase *Sturm und Drang* especificamente sua; poste-

(Jane Grayson, *Vladimir Nabokov*, Woodstock, NY, Overlook Press, ed. de 2004 (1ª ed. 2001), págs. 61–62).

²⁰ Não desenvolvemos, aqui, a ideia da unidade da cultura europeia. Melhor do que nós o fariamos, já Eliot se debruçou sobre este tema. Consulte-se «The Unity of European Culture», in *Notes towards the Definition of Culture*, ed. cit., págs. 110–124.

O Problema Cultural

riormente, é a primeira geração de românticos ingleses que vai buscar inspiração ao Romantismo alemão para produzir um dos momentos mais altos da sua literatura²¹; e o apelo da viagem, isto é, o desejo de conhecer outros lugares, outras culturas, levará os maiores vultos da segunda geração romântica inglesa — Keats, Shelley e Byron — a morrer fora do solo pátrio.

O trânsito humano, de que os últimos sessenta, quase setenta, anos são testemunha privilegiada, multiplicou-se a um tal nível, a ponto de permitir que se desenvolvesse um tipo de indivíduos, decerto já existente em épocas passadas, mas sem a expressão numérica que o progresso na informação e nos meios de locomoção e também os momentos conturbados por que passou toda a Europa da primeira metade do século passado lograram atingir²². A este género de indivíduos convencionou-se chamar «cidadãos do mundo», por não saberem, ou não poderem, ou não desejarem ser cidadãos de um lugar determinado. Estes seres atacados da “doença” do cosmopolitismo, será correcto caracterizá-los como desenraizados? É que, se assim for, como poderão sentir-se à vontade em qualquer lugar?

A metáfora *desenraizamento* talvez não seja muito feliz. Sugere que o indivíduo, fora do espaço em que se formou, fenece por incapacidade para se adaptar a novos espaços. Por outro lado, como pode qualquer indivíduo apagar a memória das suas “raízes”? *Enraizamento* e *desenraizamento* são metáforas que contrariam a primeira qualidade do ser humano²³, pois este se caracteriza, precisamente, pela sua capacidade de mobilidade, de adaptação a novas situações, pela capacidade de sintetizar positivamente as experiências passadas com as presentes. Tem razão

²¹ Cf. Lilian R. Furst, *Romanticism in Perspective*, London, Macmillan, ed. de 1979 (1ª ed. 1969), págs. 27–52.

²² Estima-se que, em 1945, só na Europa, o número de seres humanos obrigados a viver fora dos países onde tinham nascido atingia o impressionante valor de 40,5 milhões (cf. Eric Hobsbawm, *The Age of Extremes, 1914–1991*, New York, Vintage, 1996, 1ª ed. 1994, em particular, págs. 49–53).

²³ Já foi outra a nossa opinião sobre a utilização da metáfora «desenraizamento», pelo que os pontos de vista que agora se expõem constituem uma ultrapassagem das posições anteriormente tomadas. Cf. o nosso «Um caso de desenraizamento e aculturação: Vladimir Nabokov», in *Arquipélago*, Universidade dos Açores, Vol. VIII, 1986, págs. 155–164.

Questões de Aculturação

Todorov quando afirma que «o Homem não é uma planta e [que] este é o seu privilégio».

A autobiografia de Nabokov revela quanto a cultura de base jamais se perdeu, passados os cerca de vinte e oito anos²⁴ sobre a sua partida da Rússia para o exílio. Se, como se viu nas primeiras páginas deste capítulo, a cultura não se transmite apenas como herança, e se o indivíduo se integra na sociedade desde o início através de um processo de tradução cultural, que sentido pode ter falar-se de enraizamento e desenraizamento, quando a História humana é sempre a narrativa da luta pela adaptação a novas condições? Talvez seja mais correcto falar-se da capacidade ou incapacidade que os indivíduos revelam para aceitar o modo de vida de uma sociedade, quer pensemos na sociedade cujos valores intervieram na sua formação inicial, quer pensemos nas sociedades aonde por vezes se vão refugiar em busca da abundância material que não encontraram onde lhes coube a sorte de nascer, ou em busca da liberdade individual que lhes tinha sido negada na sua própria pátria.

A descrição que Raymond Williams propõe²⁵ para caracterizar os diferentes tipos de relações que os indivíduos estabelecem com a sociedade parece-nos bastante relevante para se compreender a situação particular de Nabokov. Ultrapassando a formulação simplista de conformidade ou não-conformidade do indivíduo em face da sociedade, Williams avança com outros quadros que revelam mais profundamente a natureza daquelas relações.

Se, em alguns casos, a conformidade do indivíduo aos valores dominantes da sociedade é real e *de facto*, dela se sentindo *membro* por perfilhar activamente os seus valores, casos há em que a conformidade é só aparente, funcionando antes como estratégia de sobrevivência ou, pior ainda, vivendo o indivíduo na ilusão de partilhar

²⁴ A primeira edição da autobiografia, ainda com o título *Conclusive Evidence*, data de 1951. Mas os seus capítulos vieram primeiro a lume entre 1947 e 1951, com excepção do capítulo V, de 1936.

²⁵ Cf. *The Long Revolution*, ed. cit., págs. 102–111.

O Problema Cultural

dos mesmos valores da sociedade, julgando-se a desempenhar um papel, se bem que periférico, pelo menos necessário para os destinos colectivos da comunidade. Para Raymond Williams, os indivíduos do primeiro grupo desempenham o papel de «subjects» e os do segundo grupo o papel de «servants». Torna-se evidente que aqueles que desempenham o papel de *súbditos* cabem muito melhor na categoria da não-conformidade do que os que desempenham o papel de *servos*. Se os primeiros não têm qualquer dúvida de que a possibilidade de escolha lhes está vedada, os segundos vivem na ilusão de que escolheram o seu próprio destino e que este se identifica com a sociedade em que se inserem:

The subject will have few illusions about the relationship which is determining him; he will know that the way of life is not his but must be obeyed. The servant, on the other hand, may come to identify himself with the way of life that is determining him; he may even, consciously, think of himself as a member (indeed the old sense of ‘member’ allows this, for if the individual is an organ of the organism that is society, particular individuals will be higher or lower organs yet still feel themselves as true parts).²⁶

Tenha-se em atenção que, embora o raciocínio de Williams parta da relação entre as classes sociais, a descrição não se detém naquelas; deriva, principalmente, da relação do indivíduo com os valores que lhe são impostos pela sociedade, independentemente da sua vontade. Deve ficar claro, também, que os papéis de *súbdito* e de *servo*, embora muito diferentes, têm algo em comum: quer os indivíduos que desempenham o primeiro papel, quer os que desempenham o segundo, *sabem* que, caso recusassem o modo de vida da sociedade a que pertencem, essa atitude representaria inevitavelmente a sua própria aniquilação.

Mesmo quem se refugie na literatura e evite os terrenos movediços do mundo empírico encontrará exemplos suficientes destes dois tipos de relacionamento entre o indivíduo e a sociedade. No segundo romance de Nabokov em língua inglesa, *Bend*

²⁶ *Idem, ibidem*, pág. 105.

Questões de Aculturação

Sinister, a acção desenrola-se num espaço concentracionário, em que os comportamentos de algumas personagens revelam de forma clara o modo como os indivíduos, por vezes, só aparentemente se encontram em conformidade com o sistema social. Tratando-se, embora, de uma esfera diferente, podemos considerar que os universos explicitamente políticos funcionam de modo semelhante aos universos sociais. E, na verdade, não serão estes últimos sempre determinados por aqueles? Em *Bend Sinister*, a personagem central, Adam Krug, encontra-se fora desta apreciação, pois é visível a sua não-conformidade; mas duas personagens secundárias deste universo totalitário desempenham cabalmente, a primeira, o papel de «subject» e, a segunda, o papel de «servant», tal como Raymond Williams os descreve. Relembremos que os papéis de «subject» ou de «servant» não são necessariamente homólogos da tradicional distinção entre classes sociais, dependendo antes da atitude de cada indivíduo em face da sociedade.

Assim, a personagem Maximov, amigo íntimo de Adam Krug, é um exemplo eficaz do primeiro caso, como se pode perceber no excerto seguinte, em que Maximov dialoga com a personagem central:

‘I perfectly understand your refusal to deal with those people. [...] They will make another attempt at getting you to sign things and you will refuse again. This point is settled.’

‘Most definitely,’ said Krug.

‘Good. Now, since this point is settled, it follows that something else is settled too. Namely, your position under the new regime. It takes on a peculiar aspect, and what I wish to point out is that you do not seem to realize the danger of this aspect. In other words, as soon as the Ekwilists lose hope of obtaining your co-operation they will arrest you. [...] I or any other plain citizen can and must sit still, but you cannot. You are one of the very few celebrities our country has produced in modern times [...].’²⁷

²⁷ Vladimir Nabokov, *Bend Sinister*, Harmondsworth, Penguin, ed. de 1981 (1ª ed. 1947), págs. 81–82.

O Problema Cultural

Num outro passo, Azureus, Reitor da Universidade de que Krug é professor, é um bom exemplo do segundo caso descrito por Williams. Repare-se no seguinte excerto de um discurso directo da personagem perante o que poderia designar-se como o Conselho Científico da Universidade:

Whatever political opinions we hold — and during my long life I have shared most of them — it cannot be denied that a government is a government and as such cannot be expected to suffer a tactless demonstration of unprovoked dissension or indifference. What seemed to us a mere trifle, the mere snowball of a transient political creed gathering no moss, has assumed enormous proportions, has become a flaming banner while we were blissfully slumbering in the security of our vast libraries and expensive laboratories. Now we are awake. The awakening is rough, I admit, but perhaps this is not solely the fault of the bugler. I trust that the delicate task of wording this... this that has been prepared... this historical paper which we all will promptly sign, has been accomplished with a deep sense of the enormous importance this task presents.²⁸

As duas transcrições têm a ver, no enredo, com a declaração de fidelidade ao novo regime que a Universidade deve subscrever, para que possa sobreviver. Adam Krug é o membro mais prestigiado da academia, além de ter partilhado, na juventude, os bancos de escola com o ditador. Mas o relacionamento entre Krug e Paduk (o ditador), mesmo enquanto jovens, não se pautou propriamente por aquilo a que se costuma chamar «uma saudável amizade», muito pelo contrário: Krug tinha o desagradável hábito de humilhar, sempre que a oportunidade surgia, o futuro ditador. E, agora, Krug não se conforma aos valores da nova ordem social e acabará por recusar qualquer colaboração com o novo regime protagonizado por Paduk. É visível que Azureus cabe perfeitamente na categoria de «servant» descrita por Williams, pois vive na ilusão de que é membro activo da sociedade a que pertence, enquanto Maximov, não se conformando, tem plena consciência de que o seu não-

²⁸ *Idem, ibidem*, pág. 50.

Questões de Aculturação

-conformismo será sempre passivo, pois disso dependem as suas hipóteses de sobrevivência. Em qualquer dos casos, estas figuras não podem ser consideradas como membros activos e plenamente participantes dos destinos da sua sociedade.

No campo do não-conformismo, também os casos não se apresentam tão simples quanto aparentam. Dos três tipos de indivíduos descritos por Raymond Williams — «rebel», «exile» e «vagrant» —, interessa ter em conta, neste trabalho, os dois primeiros. Embora o papel de «subject», com o seu apenas aparente conformismo, seja um papel essencialmente negativo, o papel de «rebel», apesar do seu real não-conformismo, é essencialmente positivo, pois o indivíduo que desempenha este papel visa alterar o modo de vida da sociedade para que dela se sinta membro. Ora, o seu comportamento positivo aproxima-o mais daquele que Williams descreve como «member» do que do outro papel da categoria do não-conformismo, o de «exile», cuja atitude em face da sociedade, devido ao seu carácter individualista, é claramente negativa.

Com efeito, o sentido do social perde-se no exilado, pois este abdica de lutar por qualquer transformação que corresponda ao seu modelo de sociedade, preferindo afastar-se em busca de uma sociedade cujo modelo corresponda ao seu, ou afastar-se simplesmente para uma sociedade que lhe não exija qualquer tipo de participação activa. Este comportamento profundamente individualista e, segundo esta tipologia, negativo é partilhado tanto pelo *exilado*, na categoria do não-conformismo, como pelo *súbdito*, na categoria do conformismo (mesmo que aparente). Não é por acaso que, no segundo romance de Nabokov em inglês, o supracitado *Bend Sinister*, as personagens encaradas sob a luz mais favorável desempenhem estes dois papéis: se Maximov representa o aparente conformismo como instinto de sobrevivência, Adam Krug, o protagonista, constitui o exemplo perfeito do homem que se exila, mesmo permanecendo na sua própria pátria — um verdadeiro «emigrado interno»²⁹.

²⁹ Ver nota 40 da primeira secção deste capítulo. Acrescente-se que o que caracteriza o «emigrado interno» é o facto de este permanecer fisicamente no seu país mas espiritualmente fora dele — é precisamente o caso de Adam Krug e o seu sonho da América. Sobre este estado de espírito, veja-se, em formato DVD, o interessante documentário que acompanha o

O Problema Cultural

Não é difícil chegar-se à conclusão de que o exilado é o indivíduo que mais enfaticamente demarca a sua diferença em relação aos outros. Mas, embora se não conforme com os valores impostos pela maioria, não deixa de obedecer a valores que ele próprio estabeleceu para determinar o seu comportamento perante a sociedade. O exilado apenas responde a uma exigência de fidelidade — a da sua consciência. Mas, apátrida no seu sentido mais extremo, encontra-se na situação mais incómoda com que alguém pode deparar — a de não poder esperar qualquer tipo de solidariedade social.

Vladimir Vladimirovich Nabokov é um caso exemplar do homem em situação de exílio. Recusando associar-se à nova ordem social que a Revolução de 1917 impôs, afasta-se cada vez mais para o Ocidente — queremos dizer, também, geograficamente para Oeste, até atingir, segundo as palavras de uma personagem pelo escritor inventada, «the country whither so many sunsets have led»³⁰ —, levando cerca de vinte anos a evitar integrar-se nas sociedades que o vão acolhendo, parecendo finalmente sentir, apenas nos E.U.A., o apelo da cidadania plena e activa. Dever-se-á aquela atitude a um sentimento hipertrofiado de amor pela sua Rússia, a qual não mais voltaria a existir? De certa forma, o amor que Nabokov afirma nutrir pela língua russa tem o valor emblemático de tudo o que a Rússia representa na sua memória, pois é o único bem que restou como património dos primeiros vinte anos da sua vida — assim o confessa na autobiografia. Poder-se-ia mesmo afirmar que a língua russa e a autobiografia (com excepção dos três últimos capítulos) funcionam metonimicamente por tudo o que a Rússia representa para Nabokov. Mas, estranha contradição (e haverá contradição que o não seja?), a autobiografia é já escrita em inglês e, só mais tarde, vertida para russo.

O comportamento de Nabokov pode, ainda, ser lido de outro modo: a que ponto foi determinante a costela cosmopolita que herdou, com certeza, dos seus dois

conjunto de concertos que Paul McCartney deu na Rússia de Putin, em 2003 e 2004 (*Paul McCartney in Red Square: A Concert Film*, Warner Music Vision, 2005).

³⁰ Vladimir Nabokov, «‘That in Aleppo once...’», *Nabokov’s Dozen*, Harmondsworth, Penguin, ed. de 1980 (1ª ed. 1958), pág. 113.

Questões de Aculturação

tios estrangeirados? A autobiografia admite, igualmente, esta hipótese. Nos doze capítulos dedicados à sua vida na Rússia, os acontecimentos mais marcantes que a memória transporta para o presente do narrador são, essencialmente, ligados às relações familiares, enquanto o país onde cresceu aparece como pano de fundo, por vezes extremamene ténue. Não quer isto dizer que Nabokov se não tenha preocupado com o destino dos seus semelhantes, ou tenha odiado *swiftinamente* a raça humana (embora Swift lhe agradasse como escritor): um conto como «Tyrants Destroyed» ou um romance como *Invitation to a Beheading*, no período em que utilizou a língua russa, e *Bend Sinister*, no período já em língua inglesa, evidenciam preocupações mais gerais do que o aparente narcisismo da sua escrita sugere. Mas Nabokov sabia que só se afirmando primeiro na sua individualidade (a ele que, como todo o exilado, de património apenas lhe restara a língua e o *nome*³¹) poderia depois ouvir a pulsação do mundo e recriá-lo no país privilegiado da imaginação.

Mesmo um analista dos fenómenos culturais de evidente pendor marxista, como Raymond Williams, reconhece a influência da singularidade individual no processo social:

It is right to recognize that we became human individuals in terms of a social process, but still individuals are unique, through a particular heredity expressed in a particular history. And the point about this uniqueness is that it is creative as well as created: new forms can flow from this particular form, and extend in the whole organization, which is in any case being constantly renewed and changed as unique individuals inherit and continue it. [...] The fact remains [...] that all human individuals are unique [...].³²

Deve, no entanto, acrescentar-se à última afirmação de Williams que, se é verdade que todos os indivíduos humanos são singulares, cremos que, parafraseando Orwell e traíndo a intenção das suas palavras, alguns há mais singulares do que outros.

³¹ Cf. E.M. Cioran, *A Tentação de Existir*, Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria (trads.), Lisboa, Relógio d'Água, 1988, pág. 47. (Título original: *La Tentation d'Exister*, Gallimard.)

³² *The Long Revolution*, ed. cit. págs. 117–118.

O Problema Cultural

Como se processa, finalmente, a aculturação de Nabokov ao Novo Mundo? Que esforço de adaptação teve Nabokov de empreender para se sentir membro efectivo da sociedade que decidiu adoptar como sua? Embora nenhum exegeta de Nabokov tenha, ou venha a ter no próximo meio século, acesso ao espólio do escritor³³, que conterà decerto fragmentos da sua autobiografia referente ao período americano, é visível, do que Nabokov deixou em letra de forma — cartas, entrevistas, ficção — e das relações de amizade que estabeleceu na América (às quais nunca se eximiu de dar abundante publicidade), o desejo de conhecer profunda e pormenorizadamente aqueles aspectos de uma cultura de que apenas nos damos conta quando nos embrenhamos quotidianamente nela. Aproveitando a paixão pela entomologia, em expedições de caça a lepidópteros, Nabokov encontrou a oportunidade de conhecer geográfica e socialmente a sua nova pátria. Mas as relações que cultivou com o meio intelectual e académico norte-americano, assim como as investigações de campo que efectuou para o exercício da sua actividade de romancista³⁴ não são menos decisivas.

A aculturação de Nabokov não se fez, todavia, a partir do nada, ou quase nada, como acontece com a maioria dos casos de imigração. A um certo nível, a aculturação tinha começado muito antes de ocorrerem os acontecimentos que o levaram ao exílio. A sua formação compreendeu, desde tenra idade, a maior abertura ao mundo: aquisição de línguas estrangeiras; acesso a outras literaturas, com especial relevo para as literaturas em língua inglesa e francesa; hábitos domésticos impregnados de valores culturais estrangeiros — como se pode ler nos capítulos IV e V de *Speak, Memory*. Há que ter na devida conta o facto de a aculturação de Nabokov, no que toca às manifestações mais altas de cultura, já ter sido feita muito antes de desembarcar em Nova Iorque, em 1940. Quando nos referimos a esta aculturação, não

³³ Com a invejável excepção de Brian Boyd, como é evidente.

³⁴ Durante a redacção de *Lolita*, Nabokov não se ateve apenas ao estudo de casos psiquiátricos de ninfolepsia, mas viajou também em autocarros de estudantes para assimilar a linguagem que viria a emprestar à sua heroína.

Questões de Aculturação

queremos dizer que Nabokov se encontrasse armado com um vasto conhecimento das mais altas produções culturais norte-americanas. É muito provável, até, que existissem lacunas. Mas o que é possível afirmar é que Nabokov se encontrava armado, e bem, dos grandes valores culturais do Ocidente. E estes valores atenuaram, no essencial³⁵, o choque que a necessidade de adaptação a uma nova realidade social inevitavelmente implica.

Claro que faltava a Nabokov o conhecimento íntimo, vivido, dos lugares e das pessoas em interacção no Novo Mundo. E seria a partir desses lugares e dessas pessoas que o romancista viria a compor os seus mundos de ficção. Por isso, só passados sete anos da sua chegada à América, decidiu Nabokov publicar o primeiro romance integralmente escrito (a maior parte entre 1945 e 1946³⁶) no seu país de adopção. Todavia devem considerar-se os dois primeiros romances em língua inglesa — *Bend Sinister* (1947), escrito na América, e o anterior *The Real Life of Sebastian Knight* (1941), escrito ainda em França — separadamente da restante produção americana, pois constituem, a nosso ver, o esforço de adaptação a novas formas de dizer — afinal, tratava-se de criar numa outra língua — e de familiarização com outras gentes e outros ambientes. *Lolita* representará, mais tarde, o passo decisivo na ultrapassagem destas contingências.

³⁵ Afirmar-se que o indivíduo acostumado a relacionar-se com a Cultura (com maiúscula) se encontra em posição de melhor se adaptar a outros modos de vida é quase um lugar-comum. Por isso nos refugiamos nas palavras da poesia, que tem, pela acção mágica da metáfora e do ritmo, o condão de transformar trivialidades em belos pensamentos. Na literatura portuguesa contemporânea, existe um soneto de Ruy Belo cuja primeira quadra com rara felicidade traduz, imagisticamente, esta capacidade para aceitar o diferente pela acção da Cultura: «Na minha juventude, antes de ter saído/ da casa de meus pais disposto a viajar,/ eu conhecia já o rebentar do mar/ das páginas dos livros que já tinha lido» («E tudo era possível», *Homem de Palavra[s]*, Lisboa, Dom Quixote, 1970, pág. 105). Não interessa, agora, se a experiência vivida de Ruy Belo foi análoga à de Nabokov; interessa, sim, que o Poeta soube expressar aquela condição *essencial* que permite a qualquer indivíduo melhor aceitar a alteridade dos *outros*.

³⁶ A informação é colhida da «Introdução» do próprio Nabokov ao romance: «*Bend Sinister* was the first novel I wrote in America, and that was half a dozen years after she and I had adopted each other. The great part of the book was composed in the winter and spring of 1945–1946, at a particularly cloudless and vigorous period of life» (ed. cit., pág. 5).

2. A Transição em Nabokov

NO ANO DE 1938, a família Nabokov vivia em Paris, na Rue de Saïgon, onde alugara um apartamento constituído por uma cozinha, uma casa de banho e uma sala espaçosa. Posso imaginar o quadro, que representa uma cena habitual desse período: enquanto Dmitri, então com quatro anos de idade, dormia na única sala do apartamento, e Véra Evseevna recebia na cozinha um pequeno grupo de amigos — entre os quais se contaria Vladislav Khodasevich —, Vladimir Nabokov abusava do consumo de tabaco — segundo creio — e redigia, sobre uma mala de viagem assente no bidé do quarto de banho, *The Real Life of Sebastian Knight* — o seu primeiro romance originalmente escrito em inglês. Três anos antes, Vladimir Vladimirovich já se ocupara da tradução para inglês de *Otchayanie* (Despair). O resultado deixou-o convencido de que seria capaz de criar numa nova língua, que só poderia ser o inglês, pois no fundo sabia que um dia o destino o levaria até terras americanas, como posteriormente chegou a confessar¹. De qualquer modo, a mudança terá sido dolorosa, e posso imaginá-lo debatendo-se entre dois adjectivos, tentando escolher a preposição adequada para acompanhar um certo verbo, receando escorregar nalgum solecismo, aguardando impacientemente — assim o imagino — a partida das visitas para, enfim, poder sujeitar ao juízo de Véra

¹ Vladimir Nabokov, *Strong Opinions*, New York, McGraw-Hill, ed. de 1981 (1ª ed. 1973), pág. 88: «Oh, I did know I would eventually land in America».

Questões de Aculturação

*Evseevna os últimos parágrafos que acabara de escrever*².

Assim poderia V. — o narrador de *Sebastian Knight* — ter descrito os momentos em que o romance de Nabokov ia tomando forma, se não se encontrasse já ocupado com a tarefa de escrever a biografia literária do escritor recém-falecido e seu meio-irmão, Sebastian Knight (e fosse capaz de se expressar em português). V. tenta escrever uma biografia cujo produto final terá as mesmas virtudes e também os mesmos defeitos do quadro descrito no parágrafo anterior, hesitando entre manter-se fiel à aridez dos poucos factos conhecidos e cair na tentação de os romancear, acrescentando-lhes pormenores cuja veracidade cabe apenas na imaginação do narrador — tudo em favor da veia lírica³. Tome-se, como exemplo, a narração do relacionamento amoroso de Sebastian com Clare Bishop. No início do nono capítulo, o narrador tenta submeter-se à exigência de fidelidade ao mundo empírico:

² Sobre alguns dos elementos biográficos deste parágrafo, consulte-se Vladimir Nabokov, *Strong Opinions*, ed. cit., págs. 82, 88–89 (sobre a tradução de *Despair*, sobre a localização do apartamento e das suas divisões, e sobre Khodasevich), *The Nabokov-Wilson Letters: 1940–1971*, Simon Karlinsky (ed.), New York, Harper & Row, ed. de 1980 (1ª ed. 1979), carta nº 19, a Edmund Wilson, e Andrew Field, *His Life in Part*, New York, Viking, 1977, pág. 224 (sobre as condições em que *Sebastian Knight* foi escrito).

³ Ainda sobre veias líricas, será que Nabokov sabia, no seu íntimo, que acabaria por demandar a América, como admitiu em 1964, ou deveremos antes acreditar no que confessou a Andrew Field e que vem publicado no *Nabokov: His Life in Part*, ed. cit., em 1977 (pág. 207)? Field escreve o seguinte: «The logical choice of country and language, Nabokov told me, was certainly England and English, but he had those not particularly happy years at Cambridge, and comfortable and drowsy England did not seem particularly eager to furnish Nabokov with either an academic position (— *Your application will, however, be filed for future reference*, wrote the Vice-Chancellor, B. Mouat Jones, M.A., with regret, after Sir Bernard Pares had made attempts to obtain an academic appointment for Nabokov at Leeds University) or with any recognition for his art. But France was flirting with him, and Nabokov was for the first time half considering a dalliance». Afinal, e afastando a França devido aos acidentes da História, em demanda da América ou da velha Albion? Provavelmente, ambas...

A Transição em Nabokov

Their relationship lasted six years. [...] Clare was twenty-two when she met Sebastian. [...] She lived alone in London, rather vaguely attending an art school and taking a course in Eastern languages, of all things. People liked her because she was quietly attractive with her charming dim face and soft husky voice, somehow remaining in one's memory as if she were subtly endowed with the gift of being remembered: she came out well in one's mind, she was mnemogenic.⁴

Sabemos que Clare é fielmente descrita, porque V., *acidentalmente*, nos dá indícios disso no penúltimo parágrafo do capítulo anterior. Mas, logo a seguir, o narrador não resiste aos apelos da imaginação:

Already during the first season of their acquaintance they saw a great deal of each other; in the autumn she went to Paris and he visited her more than once, *I suspect*. By then his first book was ready. She had learnt how to type and the summer evenings of 1924 had been to her as many pages slipped into the slit and rolled out again alive with black and violet words. *I should like to imagine* her tapping the glistening keys to the sound of a warm shower rustling in the dark elms beyond the open window, with Sebastian's slow and serious voice (he did not merely dictate, said Miss Pratt — he officiated) coming and going across the room.⁵

Por que razão terá Nabokov decidido inaugurar a sua produção ficcional em língua inglesa com um romance parodiando o género biográfico, quando já tinha dado amplas provas neste género com *Dar (The Gift)*, precisamente o último romance que escreveu em russo? E por que razão sobressai tanto a preocupação de Nabokov em acentuar as enormes limitações com que depara quem decida ser biógrafo de outrem, ao mesmo tempo que faz reflectir tanto de si próprio como

⁴ Vladimir Nabokov, *The Real Life of Sebastian Knight*, Harmondsworth, Penguin, ed. de 1982 (1ª ed. 1941), págs. 68–69. Será esta a edição utilizada ao longo do presente trabalho. Neste capítulo, o romance poderá também ser referido pelas iniciais SK.

⁵ *Idem, ibidem*, págs. 69–70. Itálicos nossos.

Questões de Aculturação

escritor na personagem Sebastian? Suspeitamos que a resposta a estas questões se encontra na análise dos artifícios que Nabokov empregou neste romance e se prende com a necessidade que o escritor terá sentido de se dar a conhecer a um público mais vasto, desconhecedor de praticamente quase toda a sua produção russa. Só passados trinta e três anos depois da publicação de *Sebastian Knight* voltará Nabokov a recorrer com igual abundância à auto-referência, por coincidência, no último romance que conseguiu terminar antes da sua morte em 1977, *Look at the Harlequins!*, que constitui, entre muitas outras coisas, uma paródia ao género autobiográfico.

No entanto, antes de *Sebastian Knight*, Nabokov não era propriamente um desconhecido nos meios literários da Europa, mesmo para quem não dominasse a língua russa, neste caso quer através de traduções de alguma da sua ficção, quer através de críticas a livros seus ou artigos mais gerais sobre a literatura russa do exílio. Com efeito, quase todos os seus romances russos mereceram tradução em mais do que uma língua europeia, ainda antes de 1940⁶: *Mary* (1926) foi traduzido para alemão e publicado em 1928; *King, Queen, Knave* (1928), para alemão, em 1930, e para checo, em 1934; *The Defense* (1930), para francês, em 1934; *The Eye* (1930), para francês, em 1935, e para alemão, em 1936; *Laughter in the Dark* (1932), para francês, em 1934, para checo e sueco, em 1935, e para inglês, em 1936; *Despair* (1936), para inglês, pelo próprio Nabokov, em 1937, e para francês, em 1939. Também, pelo menos cinco dos seus contos russos foram traduzidos, três para inglês — «The Potato Elf» (1924, traduzido em 1939 e publicado em Nova Iorque); «The Return of Chorb» (1925, traduzido em 1932 e publicado em Paris); «The Passenger» (1927, traduzido em 1934 e publicado em Londres) — e dois para alemão

⁶ Para as informações seguintes, consulte-se Andrew Field, *Nabokov. A Bibliography*, New York, McGraw-Hill, 1973; sobre «Mademoiselle O», consulte-se Vladimir Nabokov, *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*, New York, G.P. Putnam's Sons, 1966, pág. 9 do prefácio, pois a data apontada por Field (1939) não coincide com a do Autor.

A Transição em Nabokov

— «Terror» (1927, traduzido em 1928 e publicado em Berlim); «Music» (1932, traduzido em 1933 e publicado em Colônia) —, sem esquecer «Mademoiselle O», escrito originalmente em francês e publicado em Paris, em 1936. Assim, o público de língua inglesa apenas teve acesso a dois dos seus romances e três contos, até 1940, o que, comparativamente ao público de língua alemã e francesa, é pouco, tanto mais se nos recordarmos de que apenas um conto foi publicado nos E.U.A.

Fora dos círculos russos, foi igualmente em alemão e francês que apareceram as primeiras recensões a livros de Nabokov⁷: em alemão, a *Mary e King, Queen, Knave*, em 1929, e a *The Defense*, em 1930; em francês, a *King, Queen, Knave e The Defense*, também em 1930, assim como a *Despair*, em 1939, em que Sartre condena o «desenraizamento» de Nabokov. O público de língua francesa contou, ainda, com três artigos dedicados a Vladimir Sirin (como já mencionámos antes, pseudónimo russo de Nabokov), respectivamente em 1931, 1932 e 1934. Só em 1933 o público americano teve conhecimento de Nabokov, que aparece citado por Albert Parry num artigo dedicado às letras russas do exílio, «Belles Lettres among the Russian Émigrés» (*American Mercury*, 29 de Julho), onde este chama a atenção para os romances *King, Queen, Knave e Laughter in the Dark*, e para o conto «The Potato Elf», que, como se viu no parágrafo anterior, seria traduzido na América seis anos depois. O seu amigo Gleb Struve, que já em 1931 contribuía com um artigo em francês sobre a arte de Nabokov, publicava, em 1934, um importante artigo sobre a sua obra ficcional até essa data, no *Slavonic and East European Review*⁸.

⁷ Para as informações seguintes, consulte-se: Andrew Field, *ibidem*; Norman Page (ed.), *Nabokov: The Critical Heritage*, London, Routledge & Kegan Paul, 1982; Samuel Schuman, *Vladimir Nabokov. A Reference Guide*, Boston, G. K. Hall, 1979; *Magazine Littéraire*, N.º 233, Setembro 1986.

⁸ Norman Page (*op. cit.*, págs. 47–56) reproduz, tanto quanto nos parece, o artigo na sua forma integral, mas, infelizmente, não faz qualquer referência à nacionalidade da publicação. No entanto, como Gleb Struve leccionava na Universidade de Londres, concretamente em «the School of Slavonic and East European Studies», facilmente se deduz a origem nacional e institucional da revista (cf. Jane Grayson, *Vladimir Nabokov*, Woodstock, NY, Overlook Press, ed. de 2004 (1ª ed. 2001), pág. 79).

Questões de Aculturação

A história de *Sebastian Knight* relata-se em poucas palavras. V., meio-irmão do escritor anglo-russo⁹ Sebastian Knight, decide escrever a biografia deste, dois meses depois da sua morte. Conhecendo muito pouco da vida de Sebastian, V. procura encontrar-se com as pessoas que com aquele se relacionaram ao longo da sua vida adulta. Com esse fim, viaja entre a Inglaterra, França e Alemanha, por forma a compor a imagem *real* do seu modelo. Os problemas vão-se acumulando conforme V. vai entrevistando gente que num momento ou noutro conviveu com Sebastian, pois este prova ter sido tão elusivo que os seus amigos e colaboradores apenas podem revelar aspectos superficiais da sua personalidade; e, quando têm algo mais a revelar, V. verifica que se trata de uma imagem extremamente deformada de seu meio-irmão. É o caso de uma outra biografia de Sebastian Knight, publicada cerca de um mês depois da sua morte, *The Tragedy of Sebastian Knight*, da autoria de um certo sr. Goodman¹⁰, o qual fora uma espécie de procurador de Sebastian depois de este se ter separado de Clare Bishop. Mas, chegado a este ponto, o leitor atento não pode deixar de se interrogar: se V. conhece tão incompletamente a história de Knight enquanto adulto e se as pessoas por si entrevistadas tão-pouco lhe deram informações de vulto, como pode ele pôr em causa os pontos de vista de Goodman? Para esse fim, V. apoia-se na sua interpretação da obra literária de Sebastian Knight:

It is enough to turn to the first thirty pages or so of *Lost Property* to see how blandly Mr Goodman (who incidentally never quotes anything that may clash with the main idea of his fallacious work) misunderstands Sebastian's inner

⁹ Sebastian Knight era filho de pai russo e mãe inglesa. Na idade adulta privilegiou sempre a sua costela inglesa, ao ponto de nunca ter escrito uma linha da sua ficção em russo e nunca utilizar no dia-a-dia a língua russa. Contudo, a última missiva que V. recebe de seu meio-irmão, já às portas da morte, vem escrita em russo, podendo significar, entre outras coisas, a reassunção da sua vertente russa. Daí a nossa opção por a sua dupla nacionalidade ser nomeada naquela ordem.

¹⁰ Sebastian morre em meados de Janeiro de 1936 (cf. *SK*, págs. 156–160), e V. visita Goodman em 1 de Março do mesmo ano (cf. *ibidem*, pág. 45).

A Transição em Nabokov

attitude in regard to the outer world. Time for Sebastian was never 1914 or 1920 or 1936 — it was always year 1. Newspaper headlines, political theories, fashionable ideas meant to him no more than the loquacious printed notice (in three languages, with mistakes in at least two) on the wrapper of some soap or toothpaste. [...] Time and space were to him measures of the same eternity, so that the very idea of his reacting in any special ‘modern’ way to what Mr Goodman calls ‘the atmosphere of post-war Europe’ is utterly preposterous. (SK, págs. 55–56)

E V. conta, igualmente, com a ingenuidade de Goodman que, ao crer-se confidente dilecto de Sebastian, narra, no seu livro, meia dúzia de anedotas que o escritor lhe terá contado como se delas tivesse sido actor. Como esta evidente paródia do assunto de *Hamlet*:

Sebastian speaking of his very first novel (unpublished and destroyed) explained that it was about a fat young student who travels home to find his mother married to his uncle; this uncle, an ear-specialist, had murdered the student’s father.

Mr Goodman misses the joke. (SK, pág. 55)

Temos, portanto, um narrador que, no que respeita ao apetrechamento cultural, se encontra praticamente ao nível do escritor Sebastian Knight e que se assume como seu leitor privilegiado, pois dispõe do conhecimento de uma parte da vida civil do escritor, por via da relação familiar, além do conhecimento da obra. Eis por que só ele, V., se considera autorizado a estabelecer relações entre o mundo ficcional criado por Knight e o mundo civil deste. E, de facto, durante mais de metade da biografia — os doze primeiros capítulos dos vinte que constituem a obra — V. consegue manter o controlo sobre o seu objecto: estabelecimento da genealogia de Sebastian, que aliás ele próprio partilha um pouco; narração da infância; considerações sobre o período de Sebastian em Cambridge, onde este fez a sua formação universitária; impressões sobre o seu próprio encontro com Sebastian e Clare em Paris, em

Questões de Aculturação

Novembro ou Dezembro de 1924¹¹; considerações discretas sobre a relação amorosa de Sebastian com Clare; crítica da biografia de Goodman, *The Tragedy of Sebastian Knight*, publicada no início de 1936; e narração ou reprodução dos testemunhos de pessoas que se relacionaram com Sebastian.

É pena que estes testemunhos apenas logrem revelar aspectos de superfície, mantendo-se a *verdadeira* imagem de Sebastian arredia do seu biógrafo. Só a matéria literária de Sebastian fornece a V. a verdadeira imagem do escritor desaparecido, e o leitor informado (não-ingénuo) sabe que essa imagem, viciada pelo exercício da ficção, pode ser enganadora, pois o indivíduo ficcional, mesmo que a sua existência se assemelhe a um indivíduo do mundo exterior à ficção, habita um outro mundo criado pelo escritor, com uma lógica e um sistema próprios de relações. Claro que, no caso concreto do livro *The Real Life of Sebastian Knight*, o leitor informado — aquele tipo de leitor que Nabokov designaria por «good reader» — também sabe que Sebastian Knight é, afinal, um ser igualmente ficcional, tal como seu meio-irmão, V., e sabe que a biografia que se oferece à sua leitura existe num mundo de ficção, enquanto género *biografia*. Temos, assim, um mundo ficcional em que uma personagem, evidentemente também ficcional, tenta escrever uma biografia sobre outra personagem coexistente nesse mundo, procurando manter-se fiel ao seu modelo, em considerável parte através da referência a um mundo ficcional de segundo nível (os livros de Sebastian Knight) — um verdadeiro jogo de caixas chinesas... ou, mais apropriadamente, de *matrioshki*¹².

Parecerá irrelevante chamar-se a atenção para a natureza ficcional dos dois mundos, tanto mais que o nome que figura na capa do livro é, não o de V., mas o de

¹¹ Cf. *SK*, pág. 60.

¹² A palavra é russa, sendo o singular *matrioshka*. Em inglês, *little mothers* (de acordo com informação pessoal da Prof.^a Nancy Traill, da Universidade de Toronto). Julgamos não haver possibilidade de designar satisfatoriamente em português estas bonecas que se encaixam umas dentro das outras, como acontece com as caixas chinesas. Supomos que, na nossa língua, são conhecidas por «bonecas russas», embora mais rigorosamente lhes pudéssemos chamar de «pequenas mães» ou «mães em miniatura». A propósito, estas bonecas seriam muito apreciadas por Nabokov, como nos conta Brian Boyd (cf. *Vladimir Nabokov: the Russian Years*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1990, pág. 50).

A Transição em Nabokov

Vladimir Nabokov, o que claramente coloca aquela biografia num mundo de ficção. Mas, se contrapusermos *Sebastian Knight* a *The Gift*, parece-nos que se tornará visível a pertinência destas observações. Justifica-se, de facto, que se faça referência a estes dois romances, não só pelo que têm de análogo, como também pelo que têm de substancialmente diferente. Acresce, ainda, que *The Gift* foi o último romance que Nabokov escreveu em russo, se não nos detivermos em *The Enchanter*, que, de qualquer modo, parece incontestável não caber naquele género.

O que alguns estudiosos de Nabokov têm acentuado como semelhante entre os dois romances tem sido a exploração que neles o Autor faz do género *biografia*¹³. Mas as diferenças também são de monta, até pela importância relativa de cada romance na totalidade da obra de Nabokov em russo e em inglês. *The Gift* representa o epílogo da voz russa do escritor, dirigido a um público mais restrito, a diáspora russa na Europa; *Sebastian Knight* representa, como já se afirmou, a primeira tentativa de o Autor escrever para um público mais vasto, mas representa sobretudo o abandono da esperança que Nabokov alimentara de regressar à sua Rússia. Embora a paródia do género biográfico seja uma das estratégias de *The Gift*, aquela só ocupa duas das quatro partes que constituem o desenvolvimento do romance, sendo a quinta parte o nó que une todos os andamentos, como afirma Nabokov, no prefácio à tradução em língua inglesa:

The plot of Chapter One centres in Fyodor's poems. Chapter Two is a surge toward Pushkin in Fyodor's literary progress and contains his attempt to describe his father's zoological explorations. Chapter Three shifts to Gogol, but its real hub is the love poem dedicated to Zina. Fyodor's book on

¹³ Cf. Andrew Field, *Nabokov: His Life in Art*, Boston e Toronto, Little, Brown, 1967, pág. 15 e *passim*, Susan Fromberg, «The unwritten chapters in *The Real Life of Sebastian Knight*», in *Modern Fiction Studies*, Vol. 13, Nº 4, Winter 1967-68, págs. 427-442, e Michael Long, *Marvell, Nabokov: Childhood and Arcadia*, Oxford, Clarendon Press, 1984, pág. 120.

Questões de Aculturação

Chernyshevski, a spiral within a sonnet, takes care of Chapter Four. The last chapter combines all the preceding themes and adumbrates the book Fyodor dreams of writing some day: *The Gift*.¹⁴

Por seu lado, *Sebastian Knight* tem um único grande tema, a biografia. Ainda, *The Gift* deve ser considerado como o *opus magnum* de Nabokov em russo, enquanto *Sebastian Knight*, por muito interesse que suscite, se revela de uma importância comparativamente menor na obra em língua inglesa, se o colocarmos em face de *Lolita*, *Pale Fire*, ou mesmo *Ada*.

Começemos por considerar a questão da biografia em *The Gift*, que contém, aliás, duas — o protagonista, Fyodor Godunov-Cherdyntsev, escreve a biografia de seu pai e, posteriormente, a do escritor e crítico russo oitocentista Nikolay Grigolovich Chernyshevski. A primeira biografia decorre totalmente no mundo ficcional, já que nem Fyodor nem o modelo sobre o qual aquele escreve se referem a qualquer protótipo individual do mundo empírico. A este nível, as relações com *Sebastian Knight* são evidentes. Como também ressaltam os defeitos que ambas as biografias (do pai de Fyodor e de Sebastian) partilham: excessiva aproximação afectiva do biógrafo ao seu modelo e indefinição da fronteira que separa o acontecido na suposta vida não-ficcional daquilo que é adicionado pela imaginação do narrador.

Outras consequências se podem retirar da segunda biografia. Por um lado, não nos podemos esquecer de que tudo se passa num mundo ficcional, logo sem necessidade de ser validado pelo mundo empírico; por outro lado, Chernyshevski, além de

¹⁴ Vladimir Nabokov, *The Gift*, Harmondsworth, Penguin, ed. de 1980 (1ª ed. em inglês, 1963), pág. 8. O jovem poeta Fyodor é o protagonista, e o grande tema do romance é, para o Autor, a Literatura Russa, como adverte no mesmo parágrafo: «Its heroine is not Zina, but Russian Literature». (O romance também poderá ser referido pela inicial *G*, e seguir-se-á sempre esta edição.)

A Transição em Nabokov

existir no mundo ficcional de *The Gift*, existiu no mundo empírico com uma actividade semelhante à narrada no mundo ficcional. Bem sabemos que a qualidade literária do Capítulo IV do romance não advém da fidelidade do Chernyshevski do mundo ficcional ao Chernyshevski do mundo empírico, com um lugar bem definido na História russa. Quando se trata de ficção, não se pode fazer nenhuma prova de verdade, pois as personagens, o espaço e o tempo, como actos de pura (ou mesmo impura) imaginação, não são nem verdadeiros nem falsos por referência ao mundo empírico. Logo, para o valor intrínseco do romance, não interessa que Nabokov tenha inventado, ou não, um novo Chernyshevski sem ter nada a ver com o seu eventual protótipo do mundo empírico, importando, sim, o modo como este capítulo se enquadra no restante edifício romanesco. Mas o próprio género escolhido por Nabokov, a biografia, e o facto de o modelo desta biografia ter um lugar na História, dificilmente não cria no leitor expectativas quanto à possível referencialidade do mundo narrado ao mundo vivido, ou, melhor, à imagem do mundo vivido que a História lhe legou. E convém recordar que o primeiro público ao qual se destinava *The Gift* pertencia à diáspora russa, logo familiarizado com a imagem mitificada de Chernyshevski.

Na verdade, o próprio Nabokov parece ter pressentido que os leitores estabeleceriam aquelas relações, quando empreendeu a demolição do mito Chernyshevski. *The Gift* apareceu pela primeira vez publicado em russo, na publicação, pertencente a emigrados russos, *Sovremennye Zapiski (Anais Contemporâneos)*, nºs 63–67, em Paris, entre 1937–38. Apesar de o corpo editorial se pautar pela independência e pela abertura a todas as opiniões, recusou a publicação do Capítulo IV, que só viu a luz no ano de 1952, quando o romance foi publicado em russo na sua forma integral, pela firma Chekhov Publishing House (Izdatel'stvo imeni Chekhova), sediada em Nova Iorque¹⁵: mais uma vez, como Nabokov reconhece no prefácio à edição em língua inglesa, «a pretty example of life finding itself obliged to imitate the very art it condemns». No mundo ficcional, a biografia «Life of Chernyshevski», de Fyodor

¹⁵ Cf. Vladimir Nabokov, «Foreword», *The Gift*, pág. 7, e Andrew Field, *Nabokov: A Bibliography*, ed. cit., pág. 80.

Questões de Aculturação

Godunov-Cherdyntsev, fora igualmente recusada pelo editor Vasiliev, e as objecções que os editores dos *Anais Contemporâneos* (antigos membros do Partido Socialista Revolucionário) terão encontrado para recusar a publicação daquele capítulo não seriam muito diferentes das levantadas pelo editor fictício no romance:

‘[...] I assumed that this was a serious work, and it turns out to be a reckless, antisocial, mischievous improvisation. I am amazed at you.’

‘Well, that’s nonsense, you know,’ said Fyodor.

‘No, my dear sir, it’s not nonsense,’ roared Vasiliev, irately fingering the objects on his desk, rolling a rubber stamp, changing the positions of meek books ‘for review’, conjoined accidentally, with no hopes for permanent happiness. ‘No, my dear sir! There are certain traditions of Russian public life which the honourable writer does not dare to subject to ridicule. I am absolutely indifferent to whether you have talent or not, I only know that to lampoon a man whose works and suffering have given sustenance to millions of Russian intellectuals is unworthy of any talent. I know that you won’t listen to me, but nevertheless [and Vasiliev, grimacing with pain, clutched at his heart] I beg you as a friend not to try to publish this thing, you will wreck your literary career, mark my words, everyone will turn away from you.’

‘I prefer the backs of their heads,’ said Fyodor. (*G*, pág. 191)

Apesar de Nabokov recusar qualquer identificação entre ele próprio e Fyodor¹⁶, dificilmente não ecoa no leitor, perante estas linhas, a atitude de independência que o próprio Nabokov revelou demonstrar sempre que lhe foi pedida a opinião sobre escritores e obras canonizados pelo *establishment* literário. E, se se considerar que não é impertinente estabelecer este tipo de relação entre o Autor e a personagem por si criada, pela mesma ordem de ideias se não poderá relegar para plano secundário

¹⁶ «I am not, and never was, Fyodor Godunov-Cherdyntsev; my father is not the explorer of Central Asia that I still may become someday; I never wooed Zina Mertz, and never worried about the poet Koncheyev or any other writer. In fact, it is rather in Koncheyev, as well as in another incidental character, the novelist Vladimirov [mais uma intrusão, entre muitas, à Hitchcock], that I distinguish odds and ends of myself as I was circa 1925» (*idem*, *ibidem*, pág. 7).

A Transição em Nabokov

dados que nos informem sobre quais os critérios a que Nabokov obedeceu para escrever a biografia de Chernyshevski: inobservância dos documentos que a História lhe legara, ou o seu estudo cuidadoso para a partir deles formar uma opinião sobre o modelo, o homem de quem pretendia escrever a biografia?

O leitor russo que se encontrasse no exílio, em França, e que possuísse um bom conhecimento da cultura russa do século XIX, poderia ter ajuizado do rigor crítico com que Nabokov — ou dever-se-á dizer Fyodor? — tratou a matéria histórica. E nós, hoje, temos conhecimento de como Nabokov se preparou escrupulosamente para escrever a biografia de Chernyshevski, como nos informa Brian Boyd, quando tece considerações sobre as qualidades de investigador que Nabokov demonstrou possuir, não só no campo da entomologia como também no da literatura. Cremos que vale a pena reproduzir integralmente as palavras de Boyd sobre este assunto:

That scholarly love of Russian literature found a very different kind of outlet in the intense research Nabokov carried out in the Berlin Public Library for the biography of Nicolay Chernyshevsky¹⁷ he wrote on behalf of his hero as the fourth chapter of *The Gift*. That chapter's informed criticism of the materialistic and utilitarian esthetic of Chernyshevsky and other Russian radical critics was to become a keynote of all Nabokov's lectures on Russian literature. In fact in one letter he wrote to the U.S. before leaving Europe he offered to teach a course "on Russian literature and *especially* on the origin and evolution of Russian marxism".¹⁸

Even more striking in the biography of Chernyshevsky than its impeccable research is the lucidly and fierily critical cast of Nabokov's mind, which he wields as a scalpel to dissect and discard the tissues of Chernyshevsky's dead thought — at the same time as he analyses ruthlessly and parodies gleefully the generic weaknesses of *biographies romancées*.¹⁹

¹⁷ Nem sempre as opiniões coincidem quanto à transliteração de nomes russos. No nosso texto utilizamos as transliterações de Nabokov, sempre que as conheçamos, exceptuando-se o caso em que estejamos a citar autores que adoptem outra transliteração.

¹⁸ De acordo com a nota de rodapé ao texto de Boyd, a citação é retirada de uma carta não publicada de Nabokov a S. Bertenson, no início de Dezembro de 1938.

¹⁹ Brian Boyd, «Nabokov at Cornell», in *The Achievements of Vladimir Nabokov*, ed. cit.,

Questões de Aculturação

Que fique claro que não se trata de tentar homologar os indivíduos do mundo ficcional pelos do mundo empírico. A este respeito, as propostas teóricas que defendem a impraticabilidade de valorar obras literárias pelo estabelecimento de elos significativos entre o «mundo real» e os «mundos possíveis»²⁰, que são todos os mundos da ficção, não nos parece oferecerem contestação. O indivíduo que dá pelo nome de Fyodor, em *The Gift*, só tem existência real na ficção, e o seu relacionamento só pode fazer-se com outros seres da ficção. E uma parte do que respeita a Chernyshevski pertence, inegavelmente, também à ficção, como os seus descendentes que habitam o mundo de *The Gift*. Mas a biografia de Chernyshevski, se bem que aparentemente escrita por um ser ficcional, reporta-se a um indivíduo concreto, ou melhor, a um indivíduo com um lugar bem definido no mundo empírico, e neste caso o esforço de investigação desenvolvido pelo Autor do romance também não pode ser desprezado. É certo que nem todos concordam em que as opiniões sobre Chernyshevski apresentadas em *The Gift* se pautem pela imparcialidade, ou que Nabokov não tenha omitido dados de modo a pintar o seu modelo — ou, se se preferir, o modelo de Fyodor — com cores menos favoráveis²¹. Esta pouca objetividade demonstrada por Nabokov tem obrigado alguns dos seus exegetas a realizar verdadeiros golpes de rins interpretativos, a fim de conseguirem provar que Nabokov, apesar de se situar no campo estético oposto ao da tradição protagonizada por Chernyshevski, em última análise revela nutrir uma disfarçada, mas inegável,

págs. 122–123.

²⁰ Cf. Lubomír Doležal: «Mimesis and possible worlds», *Poetics Today*, 9:3, 1988, págs. 475–496; e «Truth and authenticity in narrative», *Poetics Today*, 1:3, 1980, págs. 7–25. Quando nos referimos a «elos significativos» estamos, aqui, a pensar em termos de semântica literária, tal como Doležal a pensa. «Mundo real» equivale-se ao inglês «actual world». Consulte-se, também, Umberto Eco, *Os Limites da Interpretação*, José Colaço Barreiros (trad.), Lisboa, DIFEL, 1992, págs. 217–239 (título original: *I Limiti dell'Interpretazione*, 1990).

²¹ Consulte-se, a este propósito, a análise bem fundamentada de David Rampton, *Vladimir Nabokov: A Critical Study of the Novels*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1984, págs. 64–100.

A Transição em Nabokov

simpatia pela figura humana daquele crítico oitocentista²². O que, em abono da verdade, não deixa de revelar-se tenuemente em alguns passos da biografia, como pode ler-se, a propósito do carácter da sra. Chernyshevski, mais especificamente, a partir das suas infidelidades conjugais:

In her old age, she loved to recall [...] how she had deceived her husband [...]: ‘Raffy [Kanashka, a vulgar nickname] knew about it... Ivan Fyodorovich and I would be in the alcove, while he went on writing at his desk by the window.’ One feels very sorry for Raffy;²³ he must have been sorely tormented by the young men who surrounded his wife and were in different stages of amorous intimacy with her.

No entanto, no parágrafo seguinte, o narrador apressa-se a anular este tom patético:

Yes, one pities him — and nevertheless... Well, he could have given her a good thrashing with a strap, sent her to the devil; or even portrayed her with all her sins, wails, wanderings and innumerable betrayals in one of those novels with which he occupied his prison leisure. But no! In *The Prologue* (and partly in *What to Do?*²⁴) we are touched by his attempts to rehabilitate his wife. There are no lovers around, only reverential admirers; nor is there that cheap coquetry which led men whom she called *mushchinki* (an awful diminutive) to think her even more accessible than she really was, and all one finds is the vitality of a

²² Repare-se nas considerações feitas por Maurice Couturier (*Nabokov*, Lausanne, l’Age d’Homme, 1979, pág. 26), citado por Rampton (*ibidem*, pág. 65): «Nabokov brings the character to life again, all the while stripping him of the political and literary dimension which tradition had willingly attributed to him: the man revives, the myth dies».

²³ Diminutivo com que a sra. Chernyshevshki tratava o marido.

²⁴ Interrogamo-nos sobre se Vladimir Ilitch Ulianov (Lenin), conhecendo-se a sua admiração por Chernyshevski e as suas limitações quanto ao gosto estético (se acreditarmos nas palavras de Solzhenitsyn sobre o período de Lenin em Zurique, de cujo livro não podemos infelizmente fornecer a referência adequada por lhe termos perdido o rasto), não terá sido inspirado por este título e o terá tomado de empréstimo para a sua célebre obra sobre a organização do partido, *Que Fazer?*, onde disserta sobre o famoso, e paradoxal, conceito de «centralismo democrático».

Questões de Aculturação

witty, beautiful woman. (G, pág. 216)

E, já no capítulo anterior, o narrador nos avisara desta atitude de relativa admiração de Fyodor por Chernyshevski:

Fyodor [...] began to comprehend by degrees that such uncompromising radicals as Chernyshevski, with all their ludicrous and ghastly blunders, were, no matter how you looked at it, real heroes in their struggle with the governmental order of things (which was even more noxious and more vulgar than was their own fatuity in the realm of literary criticism) and that other oppositionists, the liberals or the Slavophiles, who risked less, were by the same token less than these iron squabblers. (G, pág. 187)

Independentemente da pouca objectividade com que Nabokov terá tratado Chernyshevski, a verdade é que no essencial estão apontadas as raízes que influíram nas opções estéticas oficiais depois da Revolução de Outubro de 1917. É esta a opinião de Simon Karlinsky, aparentemente bem documentado sobre aquele período da literatura russa²⁵:

There was a definite dogmatic, authoritarian component within the Russian pre-revolutionary civic protest movement. It is very much there in the radical-utilitarian literary criticism of the Belinsky-Chernyshevsky school which dominated the Russian literary scene during the nineteenth century. Chekhov was aware of it [...]. Tolstoy went right to the heart of the matter in his portrayal of the “famous Marxist” Novodvorov (in his novel *Ressurrection*) [...]. Andrey Bely’s *Petersburg*, a novel without which Nabokov’s literary origins would be hard to imagine, deals with the interchangeable nature of revolutionary discipline and reactionary repression and with their ultimate convergence.

[...] *The Gift* dealt with the roots of totalitarianism in the ostensibly

²⁵ Simon Karlinsky, «Introduction», *The Nabokov-Wilson Letters: 1940-1971*, ed. cit., págs. 7 e 22.

A Transição em Nabokov

libertarian but actually dogmatic and fanatical ideologies of an earlier generation [...].

Talvez não fosse necessário, no entanto, ter ido tão longe na defesa deste capítulo de *The Gift*. Primeiro, estamos perante uma biografia integrada num romance, o que jamais deve ser esquecido; segundo, Nabokov anula toda a sua responsabilidade na biografia, ao outorgar a sua autoria à personagem Fyodor; terceiro, e talvez mais determinante, o narrador, ao reproduzir um diálogo entre Fyodor e Zina Mertz, mostra-nos com toda a clareza quais as intenções de Fyodor no que respeita aos critérios que este seguirá para escrever a biografia:

‘You see,’ he explained to Zina, ‘I want to keep everything as it were on the very brink of parody. You know those idiotic “*biographies romancées*” where Byron is coolly slipped a dream extracted from one of his poems? And there must be on the other hand an abyss of seriousness, and I must make my way along this narrow ridge between my own truth and a caricature of it [...].’ (G, pág. 184)

Deparamos, portanto, com um texto portador de um forte índice de referencialidade ao mundo empírico, mas, ao mesmo tempo, claramente marcado pela ficcionalidade. E é precisamente esta ambivalência que o torna tão interessante para a discussão que tem sido aqui tentada — a de que os mundos de ficção nem sempre podem ser entendidos como desvinculados do mundo empírico.

Vai já longa esta incursão pelo último romance russo de Nabokov, mas talvez valha a pena acrescentar ainda que *The Gift* constitui o primeiro romance em que o Autor parodia o género *biografia*. É certo que *Mary*, o seu primeiro romance, acabou por ser considerado por ele próprio como o mais autobiográfico²⁶, mas aqui esta

²⁶ Na carta nº 98 de *The Nabokov-Wilson Letters*, ed. cit. (págs. 147–148), de 20 de Janeiro de 1945, Nabokov confidenciava a Edmund Wilson: «Remember, while enjoying my *Mashenka*, that I wrote the book 21 years ago, — it was my first experience in prose. The

Questões de Aculturação

afirmação deve ser entendida como o conjunto de referências ao mundo empírico do Autor, não a utilização parodística do género. E valerá igualmente a pena realçar que o romance que Nabokov pretendia dar a ler, na sua integridade, ao público russo revela ser, afinal, de uma complexidade muito considerável no que respeita à relação entre os mundos ficcionais e o mundo empírico. Não é impensável que Nabokov esperasse que o seu público de então, habituado à natureza muitas vezes explicitamente artificial dos mundos por ele criados, não deixasse de reparar no *trompe l'oeil* acima citado, explorado no final do capítulo III e ao longo de todo o capítulo IV de *The Gift*. Mas o público avisado — «the good reader[s]» — ou pelo menos uma parte dele, acabou por provar o contrário quando, distraidamente, tropeçou na armadilha.

Regressemos, finalmente, a *Sebastian Knight*. Agora este, em face de *The Gift*, se é verdade que apresenta algumas dificuldades, encontra-se bem aquém dos problemas que aquele romance russo levantava: primeiro, o mundo ficcional não se cruza com o mundo empírico, pelo menos ao nível operado em *The Gift*; segundo, o seu tema é essencialmente um — a biografia de Sebastian Knight; terceiro, os problemas quanto à voz narradora são comparativamente menos intrincados em *Sebastian Knight* do que em *The Gift*²⁷. Mas é neste último ponto que *Sebastian*

girl really existed.»

²⁷ Em *Sebastian Knight* poderemos interrogar-nos sobre quem é o narrador — V., ou o próprio Sebastian? —, mas parece-nos que não há qualquer dúvida de que nos encontramos perante um só narrador. Em *The Gift* parece existirem dois narradores — um narrador autoral heterodiegético, e onisciente, e o próprio Fyodor, narrador homodiegético, com todas as consequências naturais quanto ao ponto de vista. Contudo, no último parágrafo deste romance acabamos por concluir que *The Gift* é o livro que Fyodor escreveu, pelo que o narrador deve ser considerado como homodiegético (no que respeita à narrativa de primeiro grau, claro), narrando quer na primeira pessoa quer na terceira. Igualmente, encontramos dois tipos de leitor modelo: um, mais abstracto, que poderá designar-se por leitor virtual — «Have you ever happened, reader, to feel that subtle sorrow of parting with an unloved abode?» (pág. 135) — e outro, bem concreto, Zina Mertz, a propósito de um antigo caso de amor do narrador — «She was not intelligent, she was poorly educated and banal, that is, your exact opposite... no, no, I do not mean that I loved her more than you, or that those

A Transição em Nabokov

Knight tem oferecido uma discussão mais interessante por parte dos estudiosos que sobre ele se têm debruçado e a partir da qual têm irradiado considerações sobre outros aspectos do romance.

Se é verdade que o romance não oferece dúvidas quanto ao facto de ser uma, e apenas uma, única voz que se responsabiliza pelo acto de narração, não é menos certo que, conforme o leitor avança na narrativa, mais cresce a suspeita quanto à verdadeira identidade do narrador. E, à primeira vista, as suspeitas não se afiguram infundadas. Embora, no início da narrativa, pareça bem claro que estamos perante um narrador, V., impossível de ser confundido com o modelo sobre o qual narra, Sebastian Knight, Nabokov vai subrepticamente preparando o terreno ao longo do romance para que V. se identifique, no final, com Sebastian Knight²⁸ e nós não fiquemos excessivamente surpreendidos com tal facto.

Quem retome a leitura deste romance não deixará de reparar em alguns aspectos curiosos. Primeiro, a total concordância de pontos de vista sobre literatura entre biógrafo e biografado. Mas, por enquanto, isto não se afigura tão estranho assim, se nos recordarmos das declarações de Bakhtine²⁹, citadas na primeira parte deste trabalho, sobre o facto de na biografia termos «duas consciências, sem ter duas posições de valores» e em que «o mundo dos seus valores respectivos coincide em

assignments were happier than my evening meetings with you...» (pág. 140). Quanto ao destinatário, recorde-se que, tal como em *The Gift*, a autobiografia de Nabokov se dirige ao leitor virtual, mas também, principalmente nos momentos de maior intensidade afectiva, como acontece de forma muito evidente com o último capítulo e esporadicamente com outros, a sua mulher Véra, a quem, aliás, todos os seus livros são dedicados. Estes artifícios, que Nabokov volta a utilizar em *Ada*, têm consequências interpretativas importantes, mas não cabe, neste trabalho, proceder-se ao seu estudo.

²⁸ Quase nenhum estudioso do romance tem resistido à tentação de citar o passo em que V. confessa identificar-se com o seu modelo. Embora com o decoro próprio a uma nota de rodapé, também nós não resistimos a citá-lo: «They all go back to their everyday life [...] — but the hero remains, for, try as I may, I cannot get out of my part: Sebastian's mask clings to my face, the likeness will not be washed off. I am Sebastian, or Sebastian is I, or perhaps we both are someone whom neither of us knows» (*SK*, pág. 173). E, precisamente aqui, acaba o romance.

²⁹ *Esthétique de la Création Verbale*, Paris, Gallimard, 1984, pág. 170.

Questões de Aculturação

quase tudo». Mas já é, por exemplo, bem estranho que o biógrafo, quando em busca da verdade sobre o segundo e fatal caso amoroso de Sebastian, no breve convívio que manteve com Madame Lecerf, a tivesse desejado subitamente, embora por um fugaz momento, mesmo que na diegese V. ainda não soubesse que aquela era afinal Nina Rechnoy, a antiga amante de seu meio-irmão³⁰. Ainda mais estranhas são as coincidências que existem entre o mundo diegético dos romances de Sebastian Knight e o mundo diegético a que V. pertence, não só no que respeita a episódios³¹ como também a personagens³².

As coincidências acima referidas valem apenas por aquilo que são, quando encaradas separadamente: exercícios avulsos de ironia autoral, pouco significativos para, por si sós, nos levarem a pôr em causa a identidade do narrador. Mas tudo parece mudar de figura quando, ao relermos o romance, nos detemos nos últimos oito pequenos parágrafos do capítulo IV e recordamos que Sebastian tinha o objetivo de escrever um outro livro, pouco antes de morrer, precisamente uma «biografia fictícia», cujo identidade do narrador, tudo leva a crer, só seria revelada por uma

³⁰ Cf. *SK*, pág. 140.

³¹ Por exemplo, num romance de Knight, *Lost Property*, curiosamente considerado por V. como o mais autobiográfico, o narrador conta como, vindo de Cambridge e passando uma quinzena em Monte Carlo, decidiu visitar a pensão onde sua mãe morrera, num lugar que dava pelo nome de Roquebrune. Nos jardins se deteve a imaginar a mãe naquele lugar — «Gradually I worked myself into such a state that for a moment the pink and green seemed to shimmer and float as if seen through a veil of mist. My mother, a dim slight figure in a large hat, went slowly up the steps which seemed to dissolve into water» (*SK*, pág. 17) —, para, posteriormente, vir a ser informado de que não fora ali que a mãe morrera, mas noutro lugar com o mesmo nome: «Some months later in London I happened to meet a cousin of hers. A turn of the conversation led me to mention that I had visited the place where she had died. ‘Oh,’ he said, ‘but it was the other Roquebrune, the one in the Var’» (*ibidem*). V. passa por uma experiência semelhante quando julga acompanhar os últimos momentos de Sebastian, moribundo num leito de hospital, para logo a seguir vir a saber que o irmão morrera na véspera, num outro quarto do mesmo hospital (cf. *ibidem*, págs. 168–172).

³² Por exemplo, a personagem Siller, do conto de Knight «The Back of the Moon», é extremamente parecido com um certo sr. Silbermann, que ajuda V. a descobrir o paradeiro da mulher (Nina Rechnoy) de quem Sebastian foi amante.

A Transição em Nabokov

inicial, neste caso a letra «H»³³. As suspeitas aumentam quando, num diálogo entre V. e Madame Lecerf, aliás Nina, esta lhe faz o seguinte reparo: «You *look* English, you know»³⁴. Ora, nós sabemos que quem cultivava a pose de um inglês era Sebastian e não V., pois este fez a parte mais importante da sua formação na Rússia e depois em França. E que pode concluir o estudioso de Nabokov quando lê, no final do penúltimo capítulo, a transcrição de uma carta do dr. Starov dirigida a V. sobre o estado de saúde de seu irmão — «‘Sevastian’s state hopeless, come immediately Starov’» — e que lhe merecem o comentário de que «the ‘v’ in Sebastian’s name was a transcription of its Russian spelling»³⁵? Alguns especialistas de Nabokov, ao recordarem o último parágrafo do romance, em que V. torna explícita a confusão de identidades — «I am Sebastian, or Sebastian is I» — concatenam estes dados com os que salientámos no parágrafo anterior e não resistem à tentação de concluir, com maior³⁶ ou menor³⁷ convicção, que *Sebastian Knight* é uma *autobiografia* fictícia do próprio Sebastian. Mas a solução mais elegante dos que defendem uma única identidade nas figuras de V. e Sebastian parece-nos ter sido achada por Charles Nicol, quando interpreta o passo em que V. declara fundir-se com Sebastian («the soul is but a manner of being — not a constant state — that any soul may be yours, if

³³ Cf. *SK*, pág. 34.

³⁴ *Ibidem*, pág. 129.

³⁵ Cf. *ibidem*, pág. 160.

³⁶ Andrew Field, com o seu habitual entusiasmo (e, por vezes, pouca fundamentação), escreve: «Is it possible that *The Real Life of Sebastian Knight* is not a biography at all, but a fictional autobiography, another of Knight’s own novels? It is more than possible» (*Nabokov: His Life in Art*, Boston & Toronto, Little, Brown, 1967, pág. 27).

³⁷ Cf. Page Stegner, *Escape into Aesthetics: The Art of Vladimir Nabokov*, London, Eyre & Spottiswoode, 1967 (edição americana de 1966), pág. 72: «V. and Sebastian are simply divided halves of a single identity». Esta posição mais cautelosa é igualmente partilhada, com uma ou outra modulação, por Julia Bader (*Crystal Land: Artifice in Nabokov’s English Novels*, Berkeley, Univ. of California Press, 1972, págs. 13–30), Susan Fromberg (art. cit.) e, com menos cautela, por Asher Z. Milbauer (*Transcending Exile: Conrad, Nabokov, I. B. Singer*, Miami, Florida International Univ. Press, 1985, pág. 45), que afirma: «The crucial point to recognize is that it is not just a biography that V. is writing but rather the autobiography that his half brother Sebastian would have written, as he had planned, had he not died prematurely. [...] V. and Sebastian are one and the same person». *Spooky, isn’t it...*

Questões de Aculturação

you find and follow its undulations. [...] Sebastian's mask clings to my face, the likeness will not be washed off.»³⁸):

Here is a final, astonishing level of biography, for V. has, through his affinity for, sympathy with, and rereading of [Sebastian's] *Doubtful Asphodel*, literally relived its central situation in his own life. Through his total immersion in the novel, he has become its author. [...] It is then, through his attention to Knight's novels, rather than to his autobiography, that V. *becomes* Sebastian Knight.³⁹

A solução de Nicol inspira-se na hipótese levantada por Jorge Luis Borges num ensaio em que este coloca a seguinte questão: «Do not the fervent readers who surrender themselves to Shakespeare become, literally, Shakespeare?»⁴⁰ Porém Nicol, ao aplicar e explorar a metáfora dos espelhos labirínticos para revelar toda a dimensão de *Sebastian Knight*, vai mais longe⁴¹:

Sebastian Knight is not a biography but a presentation of methods by which to write that biography; each of the methods used is mirrored by one of Sebastian's novels; and each of these mirrors comes closer to providing a perfect reflection of the finished book. A final mirror is yet to come, for *Sebastian Knight* is the fictional biography which Sebastian was planning in the last

³⁸ SK, págs. 172–173.

³⁹ Charles Nicol, «The mirrors of Sebastian Knight», in *Nabokov: The Man and His Work*, L.S. Dembo (ed.), Madison, Univ. of Wisconsin Press, 1967, pág. 93.

⁴⁰ Cit. por Nicol, *ibidem* («Jorge Luis Borges, 'A New Refutation of Time', *Labyrinths*, Norfolk, Conn., 1964, pág. 224». Trad. portuguesa: «Nova refutação do tempo», José Colaço Barreiros (trad.), in «Outras Inquirições» (1952), *Obras Completas 1952–1972*, Vol. II, Lisboa, Teorema, 1998, pág. 137). Julgamos que, para enriquecer a hipótese colocada por Nicol, talvez fossem mais sugestivas as palavras de uma personagem de Borges, Daniel Thorpe, quando afirma: «Tenho até duas memórias. A minha pessoal, e a daquele Shakespeare que parcialmente sou. Melhor dito, duas memórias têm-me. Há uma zona em que se confundem.» (Jorge Luis Borges, «A memória de Shakespeare» (1980), Luís Manuel Bernardo e Luís Aves da Costa (trads.), *Obras Completas 1975–1985*, Lisboa, Teorema, 1998, pág. 417.)

⁴¹ *Ibidem*, pág. 94.

A Transição em Nabokov

year of his life. This last mirror is a flawless and endless double reflection.

Apesar da solução inegavelmente elegante de Nicol, a verdade é que nem V. e Sebastian deverão ser confundidos, nem a narrativa de V. é outra coisa senão uma biografia.

V. não pode ser Sebastian por um considerável número de razões. Primeiro, o percurso familiar dos dois é muito diferente: não sendo filhos da mesma mãe, cada um reclama a sua própria tradição — V. ostenta a sua genealogia russa, enquanto Sebastian quase desprezava a sua costela russa por via do pai e se orgulhava da sua anglofilia herdada do sangue inglês da mãe, Virginia Knight. Segundo, é evidente o sentimento de antipatia de V. por Virginia K., mas Sebastian guardava na memória o encanto da sua imagem⁴². Terceiro, V. faz os seus estudos superiores em França, na Sorbonne, enquanto Sebastian os fizera em Inglaterra, mais especificamente em Cambridge. Ao nível da diegese, mais algumas razões se poderiam aduzir⁴³, mas concluiremos com a seguinte, que nos parece definitiva: Sebastian, apesar de nascido na Rússia, é um romancista inglês, com um notável controlo da língua; por seu lado, V. confessa mais do que uma vez que, embora domine razoavelmente a língua inglesa, se sente relativamente pouco à vontade para usá-la como língua literária, agora que se vê obrigado a escrever, precisamente em inglês, a biografia literária do seu meio-irmão, como se pode verificar nos passos seguintes:

We had had English lessons at home not long before my father's death, and although I never could learn to speak the language fluently, I read and wrote it

⁴² V. escreve: «Sebastian could never forget his mother, nor could he forget that his father had died for her. That her name was never mentioned in our home added morbid glamour to the remembered charm which suffused his impressionable soul» (SK, págs. 15–16).

⁴³ Anthony Olcott («The author's special intention: A study of *The Real Life of Sebastian Knight*», in *A Book of Things about Vladimir Nabokov*, Carl R. Proffer (ed.), Ann Arbor, Michigan, Ardis, 1974, págs. 104–121) defende a mesma leitura, reflectindo sobre as tensões que se estabelecem entre as várias cronologias na diegese e, mais especificamente, sobre a utilização ambígua do presente do indicativo em determinados segmentos da narrativa.

Questões de Aculturação

with comparative ease. (Pág. 15)

I would never let [Sebastian] see the least sentence of this book lest he should wince at the way I manage my miserable English. And wince he would. Nor do I dare imagine his reactions had he learnt that before starting on his biography, his half-brother (whose literary experience had amounted till then to one or two chance English translations required by a motor-firm) had decided to take up a 'be-an-author' course buoyantly advertised in an English magazine. (Pág. 29)

The dreary tussle with a foreign idiom and a complete lack of literary experience do not predispose one to feeling over-confident. But badly as I may have blundered over my task in the course of the preceding chapters I am determined to persevere and in this I am sustained by the secret knowledge that in some unobtrusive way Sebastian's shade is trying to be helpful. (Pág. 84)

Se há uma vertente autobiográfica em *Sebastian Knight*, pode com toda a certeza afirmar-se que ela se concretiza nas dúvidas expressas por V. quanto à excelência da sua utilização da língua inglesa, dúvidas que Nabokov partilhou, quando se atreveu a escrever o seu primeiro romance em inglês, como por duas vezes confessou a Edmund Wilson⁴⁴, uma delas mesmo depois de este ter elogiado o romance. Aliás, esta terá sido uma das poucas vezes em que Wilson aplaudiu tão entusiasticamente um romance de Nabokov, como pode ler-se na carta que aquele lhe enviou:

⁴⁴ Cf. *The Nabokov-Wilson Letters*, ed. cit., carta a Wilson de 29 de Abril de 1941, pág. 44 («The only thing that really bothers me is that apart from a few sneaking visits I have had no regular intercourse with my Russian muse and I am too old to change Conradically [...]»), e, principalmente, a carta a Wilson de 21 de Outubro do mesmo ano, que inclusivamente apoia a nossa leitura quanto à impossibilidade de se considerar V. e Sebastian como um único indivíduo: «There are many clumsy expressions and foreignish mannerisms that I noticed myself when reading the book [SK] again [...]. My suggestion (which I know is not quite fair) is that the assumed author of the *Life* writes English with difficulty. [...] What tortures me when I try to write 'imaginative' prose in English is that I may be unconsciously copying the style of some second-rate English writer although I know, theoretically, that 'form' and 'content' are one» (pág. 51).

A Transição em Nabokov

Dear Vladimir:

I've just read *Sebastian Knight*, [...] and it's absolutely enchanting. It's amazing that you should write such fine English prose and not sound like any other English writer, but be able to do your own kind of thing so subtly and completely. [...] It is all on a high *poetic* level, and you have succeeded in being a first-rate poet in English. It has delighted and stimulated me more than any new book I have read since I don't know what.⁴⁵

Só por volta de 1943, com três anos vividos em solo americano, Nabokov admitia a Edmund Wilson que já se sentia seguro da sua fluência na língua de adoção⁴⁶.

Passemos à questão da biografia. Parece-nos indiscutível que uma boa parte do texto de V. obedece às normais exigências que o leitor coloca quando lhe é proposta uma biografia literária para leitura. Recordemos: apresentação da árvore genealógica de Sebastian; narração da infância e juventude de Sebastian, onde se incluem o seu relacionamento com a família e o percurso da sua educação formal; descrição bem sucedida de uma parte da sua vida enquanto adulto; e um bom acompanhamento da obra literária de Sebastian, com interessantes conclusões sobre os seus gostos literários e suas opções estéticas enquanto criador. Mas V. começa, realmente, a perder o controlo sobre a biografia, quando sente necessidade de tratar da vida amorosa de Sebastian. Uma coisa, porém, é nós admitirmos o relativo fracasso de V. como biógrafo de Sebastian, outra é afirmarmos com toda a segurança que V. não escreve uma biografia, juízo a que, como já se aludiu, alguns críticos não foram imunes⁴⁷. *Sebastian Knight* não é constituído por meros apontamentos

⁴⁵ *Ibidem*, carta de 20 de Outubro de 1941, págs. 49–50.

⁴⁶ Cf. *ibidem*, carta a Wilson de 7 de Março de 1943, pág. 96: «My pigeon-English is developing feathered feet and a primadonna's bosom».

⁴⁷ Com menor elegância do que Nicol (art. cit.), mas com as deste aparentadas, sobressaem

Questões de Aculturação

reunidos por V. para escrever um livro que tratará da biografia de Sebastian, é antes já o produto acabado da busca de V., ou pelo menos assim o entende este, como se pode depreender das suas palavras:

I am fast approaching the crucial point of Sebastian's sentimental life and as I consider the work already done in the pale light of the task still before me I feel singularly ill at ease. Have I given as fair an idea of Sebastian's life up to now as I had hoped, and as I now hope to do, in regard to its final period? (SK, cap. 11, pág. 84)

A ironia está em que Nabokov começará, precisamente a partir daqui, a colocar sérios obstáculos à investigação de V., e este, no final, revela ter consciência de que as dificuldades encontradas poderão ter posto em causa a qualidade do livro:

I am trying, as I have often tried in the course of this book, to express an idea that might have appealed to him... If here and there I have not captured at least the shadow of his thought, or if now and then unconscious cerebration has not led me to take the right turn in his private labyrinth, then my book is a clumsy failure. (SK, cap. 19, pág. 154)

Portanto, o texto que V. escreveu *é um livro*, um livro que constitui a biografia literária do escritor Sebastian Knight. O seu fracasso no tratamento da vida amorosa de Sebastian talvez não seja assim tão grave para, por si só, desqualificar o resto da

as soluções de Julia Bader (*op. cit.*, pág. 13) — «The product of V.'s search is not the biography but the quest for it; not Sebastian's 'real life', but Sebastian's fictional existence» — e, menos feliz, de Page Stegner (*op. cit.*, pág. 64) — «It soon becomes obvious that this is *not* a book about the 'real life' of Sebastian Knight, but rather a book about the search for events and associations that will reveal his life so that a biography *can be written* — a book, in short, about the process of preparing to write a book». Que coisa estranha, escrever-se e publicar-se um livro constituído por apontamentos que servirão para se escrever *o livro* definitivo! Mas, apesar das nossas discordâncias quanto a este ponto, temos de admitir que o estudo de Stegner, pela sua qualidade, nos elucidou sobre muitos outros aspectos do romance.

A Transição em Nabokov

biografia. Porque o que V. essencialmente faz é tentar descobrir o autor Sebastian Knight, e este vive sobretudo através dos seus livros, que são, enfim, o principal suporte de *Sebastian Knight*. Tem razão Julia Bader quando afirma que a «vida real» de Sebastian era constituída, mais do que por circunstâncias externas, principalmente pelos seus escritos⁴⁸, que são, afinal, o que mais importa da «vida real» de qualquer escritor. Temos a convicção de que, no mundo ficcional que V. habita, fosse Sebastian Knight ainda vivo, não teria hesitado em concordar com este critério. Até porque o escritor do nosso mundo “real”, Vladimir Nabokov, criador daqueloutro mundo ficcional, teria exigido os mesmos padrões de qualquer biografia literária, como aliás chegou a declarar: «The best part of a writer’s biography is not the record of his adventures but the story of his style»⁴⁹. É precisamente neste ponto que reside a grande lição que os leitores de língua inglesa deveriam extrair do seu primeiro contacto (pelo menos para a maioria deles) com a obra literária de Vladimir Nabokov, tão avesso a que a privacidade da sua vida civil fosse devassada.

Apesar da, muitas vezes, confessada aversão de Nabokov pelo estabelecimento de nexos entre os seus mundos ficcionais e o seu mundo empírico, o leitor informado não consegue esquecer a vida civil do escritor quando depara com certos passos de *Sebastian Knight*. E isto é tanto mais evidente para quem tenha lido a autobiografia *Speak, Memory*, as entrevistas reunidas na colecção *Strong Opinions*, as biografias (embora com cautela) de Field, *Nabokov: His Life in Part* e *VN: The Life and Art of Vladimir Nabokov*, ou a biografia (tacitamente) autorizada de Brian Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years* e *Vladimir Nabokov: The American*

⁴⁸ Cf. Julia Bader, *op. cit.*, págs. 13–14: «It becomes increasingly clear that the ‘real life’ of Sebastian was contained not in external circumstances but in his writings [...]. Thus ‘real’ is gradually defined as the living, growing shadow of a life in prose, a shadow which engulfs the factual biography.»

⁴⁹ Cf. Vladimir Nabokov, *Strong Opinions*, ed. cit., págs. 154–155, entrevista conduzida por Allene Talmey, em 26 de Junho de 1969, e posteriormente publicada na revista *Vogue*, de Nova Iorque.

Questões de Aculturação

Years, onde encontra muitas características do escritor fictício Sebastian Knight que são partilhadas pelo seu criador, o escritor “real” Vladimir Nabokov. Knight, tal como Nabokov, nasceu em São Petersburgo em 1899, embora cerca de oito meses mais tarde do que o seu criador. Ambos foram criados num ambiente intelectual excepcional, tal como o descrito por V⁵⁰. Ambos fizeram a sua formação universitária em Cambridge e ali não foram particularmente felizes⁵¹. Na infância, ambos não tinham sido excepcionalmente populares nas suas escolas⁵²; e ambos não só cultivavam uma aparência inglesa como também tinham hábitos de higiene semelhantes. Ambos possuíam ideias muito próprias sobre o tempo (cronológico)⁵³. E, para concluir uma lista que poderia espalhar-se por mais algumas linhas, ambos preferiram o exílio a sentirem-se agridoados na sua própria pátria⁵⁴.

Talvez os nexos que acabámos de estabelecer não sejam suficientemente pertinentes para se apreciar o mérito do primeiro romance de Nabokov em língua inglesa. Mas ajudam-nos a compreender de que modo Nabokov se imiscuía nos seus

⁵⁰ Cf. *SK*, pág. 13: «Sebastian was brought up in an atmosphere of intellectual refinement, blending the spiritual grace of a Russian household with the very best treasures of European culture». Por seu lado, Nabokov, além de ter tido o privilégio de receber lições de professores particulares e de dispor de uma vasta e valiosa biblioteca, beneficiou do convívio assíduo com uma parte da *intelligentsia* russa e dos elevados padrões morais que as tendências liberais do pai lhe proporcionaram.

⁵¹ Cf. *SK*, pág. 36, e *Speak, Memory*, capítulo XIII.

⁵² Uma personagem de *SK*, em conversa com V., afirma: «your brother was not very popular at school...» (pág. 116). Consultem-se as secções 2 e 4 do nono capítulo de *Speak, Memory*, ed. cit., sobre as impressões de Nabokov a respeito da Escola Tenishev, que frequentou a partir dos onze anos de idade.

⁵³ Cf. *Speak, Memory*, ed. cit., pág. 139 — «I confess I do not believe in time» —, e *SK*, pág. 55 — «Time for Sebastian [...] was always year 1». Em *Ada, or Ardor*, Van Veen escreve «The Texture of Time», onde o conceito é desenvolvido, e Nabokov acabou por confessar que compartilhava as opiniões da sua personagem: «My conception of the texture of time somewhat resembles its image in Part Four of *Ada*.» (*Strong Opinions*, ed. cit., pág. 184.)

⁵⁴ Cf. *SK*, pág. 23 — «I shall never exchange the liberty of my exile for the vile parody of home» —, e *Strong Opinions*, ed. cit., págs. 6–10 — «I will never go back, for the simple reason that all the Russia I need is always with me: literature, language, and my own Russian childhood. I will never return. I will never surrender».

A Transição em Nabokov

mundos de ficção. Por exemplo, sabemos hoje que alguns dos livros que se encontravam no apartamento de Sebastian (*Hamlet*, *King Lear*, *Doctor Jekyll and Mr. Hyde*, *Madame Bovary*, *The Invisible Man*, de H. G. Wells, *Le Temps Retrouvé*, *Alice in Wonderland* e *Ulysses*) eram velhos preferidos de Nabokov. Também, tal como Nabokov e Fyodor, de *The Gift*, Sebastian nem sempre mostrava reverência por escritores com créditos confirmados pela crítica⁵⁵, como pode ler-se numa carta encontrada por V., dirigida a um editor:

You tell me he is widely esteemed; that his sales in Germany are almost as tremendous as his sales here; that an old story of his has just been selected for *Modern Masterpieces*; that together with Y and Z he is considered one of the leading writers of the “post-war” generation; and that, last but not least, he is dangerous as a critic. [...] And then you go and tell me that my “literary career” will be hopelessly handicapped from the start by my attacking an influential and esteemed writer. But even if there were such a thing as a “literary career” and I were disqualified merely for riding my own horse, still I would refuse to change one single word in what I have written.⁵⁶

⁵⁵ Além do conhecido pouco apreço de Nabokov por «*women writers*», com excepção de Jane Austen, que, de acordo com Edmund Wilson, escrevia como um homem, é notável a galeria de escritores sobre quem Nabokov revelou a sua indiferença: Cervantes, Mann, Brecht, Camus, Sartre, Faulkner, Lawrence, Pound, Eliot...

Impõe-se aqui uma correcção. Perdoe-se-nos o erro de termos incluído Cervantes: quanto a este, não se trata tanto de indiferença, é mais um desgosto. Nabokov reconhece a genialidade de Cervantes, mas incomoda-o a crueldade do *Don Quixote*, a ponto de declarar, a certa altura: «One suspects that now and then the author himself does not quite realize how disgustingly cruel the priests, barbers, innkeepers, etc. were in relation to Don Quixote» (*Lectures on Don Quixote*, Orlando, Florida, Harcourt Brace Jovanovich, 1983, pág.157). Vindas de quem vêm, são, no mínimo, palavras curiosas, se pensarmos na crueldade que Nabokov inflige a algumas das suas personagens: por exemplo, a pobre Lucette às mãos de Ada e de Veen!

⁵⁶ SK, pág. 46. Sobre carreiras literárias, Nabokov tem a mesma opinião: «Frankly, I never thought of letters as a career» (*Strong Opinions*, ed. cit., pág. 46). Claro que no contexto da entrevista a frase é ambígua, porque logo a seguir Nabokov afirma que poderia ter seguido uma «carreira», caso tivesse permanecido na Rússia, como curador de um museu.

Questões de Aculturação

E, do mesmo modo que nós hoje não temos acesso a nenhum trabalho incompleto de Nabokov, o qual achava que o que valia a pena considerar de um escritor era o que este deixara acabado em livro, também os hipotéticos leitores de *Sebastian Knight* apenas poderiam conhecê-lo através do que aparecera impresso, «for he belonged to that rare type of writer who knows that nothing ought to remain except the perfect achievement: the printed book»⁵⁷.

Parecem-nos de interesse incontestável as considerações de V. sobre os critérios que Knight seguia para criar os seus mundos de ficção, pois constituem indicações preciosas para quem se inicie na narrativa nabokoviana. Assim, quando V. salienta que em *The Prismatic Bezel*, de Knight, «the heroes of the book are what can be loosely called ‘methods of composition’»⁵⁸, o leitor acaba por se aperceber de que aquele é o método usado por Nabokov em *Sebastian Knight*. É compreensível que alguns críticos, por causa disso, tenham considerado que um dos pontos fracos de Nabokov talvez seja a pouca profundidade psicológica das suas personagens⁵⁹, o que até nem sempre se verifica, se pensarmos, por exemplo, em Krug, de *Bend Sinister*, e até em Fyodor, de *The Gift*, para não referirmos esses seres tão complexos que são Dolores e Humbert, em *Lolita*.

O recurso à paródia — utilização parodística de convenções literárias (da novela policial, em *Sebastian Knight*, às convenções românticas consubstanciadas no subgénero “confissões”, em *Lolita*), de géneros literários (a biografia); exercícios intertextuais (Shakespeare e Wordsworth em *Pale Fire*, Tolstoy em *Ada*) e mesmo autotextuais (*Pnin* e *Pale Fire*; *Lolita* e *Ada*; *Look at the Harlequins!* e toda a restante ficção) — constitui talvez o aspecto mais marcante da ficção de Nabokov e,

⁵⁷ SK, pág. 30.

⁵⁸ Cf. SK, pág. 79: «It is as if a painter said: look, here I’m going to show you not the painting of a landscape, but the painting of different ways of painting a certain landscape, and I trust their harmonious fusion will disclose the landscape as I intend you to see it». Numa entrevista para a BBC, Nabokov confessou: «I just like composing riddles with elegant solutions» (*Strong Opinions*, ed. cit., pág. 16).

⁵⁹ Uma das refutações cabais desta aparente fragilidade da ficção nabokoviana foi feita por Ellen Pifer, no seu *Nabokov and the Novel* (Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1980), principalmente no seu primeiro capítulo, «The question of character».

A Transição em Nabokov

também, de Knight, como confirmam as palavras de V.: «he used parody as a kind of springboard for leaping into the highest region of serious emotion»⁶⁰. Embora Nabokov tenha afirmado que a paródia — contrariamente à sátira, que tem uma função didáctica — possui um carácter essencialmente lúdico⁶¹, a verdade é que os leitores atentos de Nabokov souberam encontrar «emoções sérias» sob aquela cortina de fumo e, heresia das heresias, ideias⁶².

Não se pense, apesar do que ficou escrito nos parágrafos precedentes, que Nabokov é o protótipo extratextual da criatura ficcional que dá pelo nome de Sebastian Knight. É certo que existem muitos pontos em comum entre ambos, mas também se conseguem descortinar alguns entre Nabokov e o narrador V., como os juízos deste em face de uma certa crítica literária («All [reviewers] praised Sebastian Knight's 'sincerity' — whatever that was»⁶³). Portanto, Nabokov empresta um pouco da sua vida e das suas ideias a Sebastian e a V., mas estes não são um retrato do seu criador — até porque em Arte os retratos saem sempre deformados por acção da imaginação. O episódio de *Sebastian Knight* em que V. visita a velha *Mademoiselle*⁶⁴ ilustra bem estas complexas relações entre o “real” e a ficção, pois o leitor não pode deixar de evocar o capítulo V, «Mademoiselle O», de *Speak, Memory*, e estabelecer relações de semelhança, demasiado evidentes para serem mera coincidência. No entanto, logo no primeiro parágrafo daquele capítulo da autobiografia, Nabokov soluciona magistralmente o problema:

⁶⁰ SK, pág. 76.

⁶¹ Cf. *Strong Opinions*, ed. cit., pág. 75: «Satire is a lesson, parody is a game».

⁶² Veja-se o superior estudo de Brian Boyd, *Nabokov's «Ada»: The Place of Consciousness* (Ann Arbor, Michigan, Ardis, 1985), e as palavras do próprio Nabokov (*Strong Opinions*, ed. cit., pág. 193): «I believe that one day a reappraiser will come and declare that, far from having been a frivolous firebird, I was a rigid moralist kicking sin, cuffing stupidity, ridiculing the vulgar and cruel — and assigning sovereign power to tenderness, talent, and pride.»

⁶³ Cf. SK, pág. 153. Também, *Strong Opinions*, ed. cit., págs. 32–33: «I automatically gave low marks when a student used the dreadful phrase 'sincere and simple' [...]. Because, of course, art at its greatest is fantastically deceitful and complex».

⁶⁴ Cf. SK, págs. 18–20.

Questões de Aculturação

I have often noticed that after I had bestowed on the characters of my novels some treasured item of my past, it would pine away in the artificial world where I had so abruptly placed it. Although it lingered on in my mind, its personal warmth, its retrospective appeal had gone and, presently, it became more closely identified with my novel than with my former self, where it had seemed so safe from the intrusion of the artist. Houses have crumbled in my memory as soundlessly as they did in the mute films of yore, and the portrait of my old French governess, whom I once lent to a boy in one of my books, is fading fast, now that it is engulfed in the description of a childhood entirely unrelated to my own. The man in me revolts against the fictionist, and here is my desperate attempt to save what is left of poor Mademoiselle.⁶⁵

E, pensando bem, se déssemos mais uma volta por *Sebastian Knight*, acabaríamos por deparar com um passo em que V., comentando uma carta fictícia transcrita pelo narrador de *Lost Property*, afirma, não tão elegantemente, mais ou menos o mesmo sobre os actos de imaginação de Sebastian:

He had a queer habit of endowing even his most grotesque characters with this or that idea, or impression, or desire which he himself might have toyed with. [...] I fail to name any other author who made use of his art in such a baffling manner — baffling to me who might desire to see the real man behind the author. The light of personal truth is hard to perceive in the shimmer of an imaginary nature, but what is still harder to understand is the amazing fact that a man writing of things which he really felt at the time of writing, could have had the power to create simultaneously — and out of the very things which distressed his mind — a fictitious and faintly absurd character. (SK, pág. 95)

O leitor interroga-se: tratar-se-á de *leg pulling*, como diria V.? Não o cremos.

⁶⁵ *Speak, Memory*, ed. cit., pág. 95. Outra *coincidência* feliz: «Mademoiselle O», originalmente composta em francês, é quase contemporânea de *Sebastian Knight* — aquela foi publicada em 1936, e Nabokov começou a composição de SK cerca de dois anos mais tarde.

A Transição em Nabokov

Nabokov, com infinito tacto, talvez quisesse dizer, tão-só, ao seu novo e mais numeroso público que não estranhasse nem tirasse conclusões apressadas sempre que o encontrasse em ocasionais e discretas visitas pelos seus mundos ficcionais. Mas, conforme a sua obra em língua inglesa foi crescendo e a sua estatura de escritor se foi impondo⁶⁶, mais conspícuas se revelaram aquelas visitas ocasionais, e mais difícil se tornou para alguns leitores resistirem a reconhecê-lo em qualquer dos mundos.

⁶⁶ Aliás, também a sua estatura física se foi impondo, prejudicando cada vez mais os seus intentos de passar despercebido: «I became as stout as Cortez — mainly because I quit smoking and started to munch molasses candy instead, with the result that my weight went up from my usual 140 to a monumental and cheerful 200. In consequence, I am one-third American — good American flesh keeping me warm and safe» (*Strong Opinions*, ed. cit., pág. 27).

(ii)

Depois de *Sebastian Knight*, a produção romanesca de Nabokov passa pelo seu talvez mais longo intervalo até então. Só em 1947, seis anos mais tarde — recorde-mo-nos de que *Sebastian Knight* foi publicado nos E.U.A. em 1941 —, os seus leitores devotos serão premiados com a publicação do segundo romance em língua inglesa, *Bend Sinister*. É sabido que as datas de publicação não significam muito em relação à criação de um texto, mas mesmo aqui o intervalo é igualmente longo: *Sebastian Knight* foi escrito entre 1938 e 1939; e *Bend Sinister* entre 1945 e 1946, como nos revela o Autor no prefácio¹. Este hiato é, no entanto, apenas aparente na produção nabokoviana, pois o escritor continuou a escrever em inglês, não só ficções (*short stories*)² e poesia³, como também estudos críticos — onde sobressai o estudo dedicado a Nicolai Gogol, publicado em 1944⁴.

É compreensível um tão longo intervalo, no que respeita à produção romanesca. Não se tratava apenas de criar numa nova língua — o que já de si constitui

¹ Cf. Vladimir Nabokov, *Bend Sinister*, Harmondsworth, Penguin, ed. de 1981, pág. 5. É esta a edição seguida ao longo deste trabalho, e o romance poderá passar a ser referido também pelas iniciais *BS*.

² Dos treze contos incluídos em *Nabokov's Dozen* (Harmondsworth, Penguin, ed. de 1980), apenas três tinham sido originalmente escritos em russo — «The Aurelian», «Cloud, Castle, Lake», e «Spring in Fialta» — e cinco dos restantes foram escritos entre 1943 e 1945 — «The Assistant Producer» (1943), «That in Aleppo once...» (1943), «A Forgotten Poet» (1944), «Conversation Piece, 1945» (1945), e «Time and Ebb» (1945) —, correspondentes ao período em que o Autor viveu na Nova Inglaterra.

³ Cf. Vladimir Nabokov, *Poems and Problems*, New York, McGraw-Hill, 1970. São os seguintes, os poemas escritos durante os seus primeiros cinco anos de América: «A Literary Dinner» (1942), «The Refrigerator Awakes» (1942), «A Discovery» (1943), «The Poem» (1944), e «An Evening of Russian Poetry» (1945), sendo este último talvez o mais importante do quinteto. Decerto estes cinco e os restantes nove poemas originalmente escritos em inglês, incluídos na colectânea citada, constituíram um exercício importante para a criação posterior dos 999 versos do poema «Pale Fire», do romance homónimo, e que é, dos trabalhos em verso, um dos seus mais significativos em língua inglesa.

⁴ Cf. Vladimir Nabokov, *Nicolai Gogol*, New York, New Directions, 1944 (ed. corrigida de 1961).

A Transição em Nabokov

uma proeza digna de nota —, como também de o escritor se ambientar a novos espaços, de modo a conseguir aplicar, nos romances, aquilo que mais tarde poderia ter designado por «cor local», mas a que preferiu chamar «ingredientes locais», preocupação que é tão evidente em *Lolita*⁵. É que, se virmos melhor, na esmagadora maioria dos seus romances os heróis movem-se em espaços geográficos e sociais com referência aos espaços extratextuais que o escritor, ele mesmo, bem conhecia, porque neles habitou (ressalve-se, no *opus* russo, *Invitation to a Beheading*, que se passa no espaço fechado de uma prisão, puramente imaginária). Nos romances em língua inglesa, exceptua-se precisamente *Bend Sinister*, que se desenrola num país sem referência imediata ao mundo extratextual.

As acções de três dos contos em inglês que Nabokov escreveu até 1947 desenrolam-se nos E.U.A., mas suspeitamos que o escritor se não terá sentido ainda suficientemente seguro para, em 1945, «inventar a América», como viria a fazer, ininterruptamente, em *Lolita*, *Pnin* e *Pale Fire. Sebastian Knight*, já afirmámos atrás, passa-se quase todo entre a Inglaterra — que Nabokov conhecia bem dos seus tempos de estudante — e a França — onde viveu quando redigia o romance. Em *Bend Sinister*, Nabokov inventa um país concentracionário que representa um pouco da Rússia estalinista (e também leninista, acrescente-se) e da Alemanha nazi. Não queremos dizer que, na maioria dos seus romances até 1945, Berlim, Paris, Nice, Londres e Cambridge, embora toponimicamente referentes ao mundo “real”, não sejam menos inventados do que viria a ser a América. Mas, no país imaginário de *Bend Sinister*, Padukgrad, Omigod, o vale de Kur, as montanhas de Sakra e o Lago

⁵ Cf. Vladimir Nabokov, «On a Book Entitled *Lolita*». in *The Annotated Lolita*, Alfred Appel, Jr. (ed.), London, Penguin, ed. de 2000, págs. 312 e 315: «[...] now I was faced by the task of inventing America. The obtaining of such local ingredients as would allow me to inject a modicum of average ‘reality’ (one of the few words which mean nothing without quotes) into the brew of my individual fancy, proved at fifty a much more difficult process than it had been in the Europe of my youth when receptiveness and retention were at their automatic best. [...] I chose American motels instead of Swiss hotels or English inns only because I am trying to be an American writer and claim only the same rights that other American writers enjoy». Mas, sem as entradas e saídas discretas que os motéis proporcionam, Humbert teria muito mais dificuldades em usufruir impunemente de *Lolita*.

Questões de Aculturação

Malheur não se referem directamente, nem na toponímia, a nenhum lugar do mundo “real”, embora o leitor atento não deixe de, por exemplo, estabelecer analogias entre a cidade fictícia Padukgrad e a cidade “real” Leningrad.

Bend Sinister destaca-se, ainda, pelo seu tom manifestamente político (aspecto que é mais sensível até do que em *Invitation to a Beheading*), e nós sabemos quanto Nabokov era refractário aos manifestos políticos em literatura, como a crítica a Chernyshevski em *The Gift* o comprova. Todavia, se olharmos para alguma da sua produção artística contemporânea de *Bend Sinister*, verificamos que este não aparece como bizarra excrescência por entre a aparentemente soberana indiferença de Nabokov pelos grandes temas de «interesse humano». O conto «Conversation Piece, 1945» investe com ferocidade sobre uma certa corrente de opinião (de alguns “eslavófilos”) que punha em dúvida a responsabilidade moral da Alemanha na Segunda Grande Guerra — tema ainda hoje perfeitamente actual, quando pensamos nas teses revisionistas que põem em causa o genocídio planificado pela ordem nazi. Também, na poesia russa escrita na América — e na poesia a voz autobiográfica de Nabokov parece mais evidente —, sobressaem dois poemas, ambos de 1944, que não podem ler-se senão como manifestos políticos. Em «No Matter How», o poeta afirma o seu anti-sovietismo e o seu indómito amor pela liberdade —

No matter how the Soviet tinsel glitters
upon the canvas of a battle piece;
no matter how the soul dissolves in pity,
I will not bend, I will not cease
loathing the filth, brutality, and boredom
of silent servitude. No, no, I shout,
my spirit is still quick, still exile-hungry,
I'm still a poet, count me out!⁶

— e, em «On Rulers», o poeta manifesta o seu desprezo por toda a espécie de dita-

⁶ Cf. Vladimir Nabokov, *Poems and Problems*, ed. cit., pág. 127.

A Transição em Nabokov

dores, embora sejam os que lhe estão mais próximos (Lenin, Stalin e Hitler), como as notas de Nabokov ao poema elucidam, que desencadeiam os versos de que o seguinte excerto é revelador:

Since when the concept
of authority has been equated
with the seminal notion of patria?
All sorts of Romans and butchers;
Charles the Handsome and Charles the Hideous;
utterly rotten princelings; fat-breasted
German ladies; and various
cannibals, loverboys, lumbermen,
Johns, Lewises, Lenins,
emitting stool grunts of strain and release,
propping elbows on knees,
sat on their massive old thrones.⁷

Não serão aqui indiferentes pormenores de ordem autobiográfica que, cremos, em parte explicam a recorrência de temas políticos na sua produção literária desta época. Nabokov e a família tinham abandonado Berlim, com a chegada ao poder do partido nazi; depois de residirem três anos em França, viram-se obrigados a abandoná-la apressadamente para não se encontrarem com o exército alemão, prestes a ocupar todo o território francês; e, perto do final da Grande Guerra, Nabokov toma conhecimento de que o seu irmão Sergey pereceu num campo de concentração alemão. Isto, no que respeita à germanofobia de Nabokov. Quanto à sua sovietofobia e ao manifesto desprezo pelo sector reaccionário dos russos «brancos» no exílio⁸,

⁷ Cf. *idem, ibidem*, págs. 129–132. Este e o poema anterior são traduzidos pelo próprio Nabokov.

⁸ No conto «Conversation Piece», um russo «branco», o Coronel Melnikov, confessa a sua admiração pela obra de Stalin: «‘The great Russian people has waked up and my country is again a great country. We had three great leaders. We had Ivan, whom his enemies called Terrible, then we had Peter the Great, and now we have Joseph Stalin. I am a White Russian

Questões de Aculturação

terão sido factores determinantes, respectivamente, o exílio forçado em 1919 e o assassinato de seu pai, em Berlim, por uma facção czarista dos russos no exílio. A opinião favorável que a *intelligentsia* americana, na época, tinha sobre a Rússia de Staline não o terá deixado indiferente, e é de suspeitar que este facto também terá pesado na criação de *Bend Sinister*.

Alguns dos episódios que formam a trama de *Bend Sinister* já foram relatados no capítulo anterior, quando tratámos das relações entre o indivíduo e a sociedade. Deve, agora, acrescentar-se que o partido chefiado por Paduk tenta por todos os meios, até chegar aos mais violentos, persuadir Krug, o herói do romance, a demonstrar a sua fidelidade ao novo regime — todos os amigos de Krug vão sendo presos, e, finalmente, é reservada a mesma sorte ao próprio filho, David. São precisamente estes os pormenores que importam para aquilatarmos da verdadeira dimensão política do romance. Também no capítulo anterior abordámos parcialmente este aspecto: já então se tornou evidente a atitude de descompromisso político por parte de Krug, que, embora não hostilizando o novo regime, também o não apoia. O que Krug revela é uma soberana indiferença pelo poder, qualquer poder, desejando apenas ser deixado em paz para trabalhar tranquilamente na Universidade, desejo, aliás, partilhado pelos outros professores do romance.

Alguns considerarão que Nabokov se revela demasiado complacente em relação aos intelectuais, principalmente quando nestes sobressai a sua falta de empenhamento em se oporem decididamente ao novo regime. Por comparação com a benevolência com que os intelectuais são tratados, outros leitores sentir-se-ão talvez chocados com o sentimento de desprezo que o narrador autoral («an anthropo-

and have served in the Imperial Guards, but also I am a Russian patriot and a Russian Christian. Today, in every word that comes out of Russia, I feel the power, I feel the splendour of old Mother Russia. She is again a country of soldiers, religion, and true Slavs'» (*Nabokov's Dozen*, ed. cit., pág. 106). Nabokov não encontrava diferenças de vulto entre o nazismo germânico, o comunismo soviético e o fascismo russo de alguns eslavófilos.

A Transição em Nabokov

morphic deity impersonated by [the author]»⁹) demonstra pelos valores de classe média com que o povo daquele mundo de ficção se identifica —

[...] a visit to the movies, a raise in one's salary, a yum-yum something for dinner — life was positively crammed with these and similar delights, whereas the worst that might befall one was hitting a traditional thumb with a traditional hammer or mistaking the date of the boss's birthday. (*BS*, pág. 73)

Segundo David Rampton¹⁰, se se pode apontar alguma fragilidade a *Bend Sinister*, ela reside precisamente nestas questões. Mas será esta uma leitura correcta deste aspecto do romance?

Comecemos por este último ponto. Tudo leva a crer que Nabokov aproveita o romance para manifestar o seu desprezo pela classe média, tanto mais que o partido de Paduk se denomina «The Party of the Average Man». Por esta razão não faltam aqueles que criticam Nabokov pelo seu sentimento visceralmente aristocrático, incapaz de compreender que o homem comum e os seus valores também fazem parte da nossa comum humanidade. Rampton vai mais longe, no que respeita a *Bend Sinister*, e conclui, algo precipitadamente, que Nabokov ataca aqui a classe média americana¹¹, como se a classe média não partilhasse dos mesmos valores em todo o hemisfério ocidental! Avance-se, porém, mais umas linhas do romance a partir do passo que acabou de ser citado acima:

⁹ Cf. Prefácio do Autor a *BS*, pág. 11.

¹⁰ Cf. David Rampton, *Vladimir Nabokov: A Critical Study of the Novels*, ed. cit., págs. 31–63, onde este se debruça sobre *Invitation to a Beheading* e *Bend Sinister*.

¹¹ Cf. *idem, ibidem*, pág. 42: «[...] Mr Etermon [...] seems suspiciously like a vehicle for Nabokov's attack on the American middle class, casually imported into Paduk's distinctly European country». O leitor, atónito, interroga-se: será que a classe média europeia tem valores muito diferentes da americana? Rampton decerto se esqueceu das palavras que Nabokov proferiu numa entrevista concedida a Alvin Toffler, em 1964: «[...] in regard to Philistine vulgarity — which I do feel most exhilarating — no difference exists between American and European manners. I go on to say that a proletarian from Chicago can be just as Philistine as an English duke» (*Strong Opinions*, ed. cit., pág. 23).

Questões de Aculturação

Actually, with a little perspicacity, one might learn many curious things about Etermos [Everyman], things that made them so different from one another that Etermon, except as a cartoonist's transient character, could not be said to exist. All of a sudden transfigured, his eyes narrowly glowing, Mr Etermon (whom we have just seen mildly pottering about the house) locks himself up in the bathroom with his prize — a prize we prefer not to name; another Etermon, straight from his shabby office, slips into the silence of a great library to gloat over certain old maps of which he will not speak at home; a third Etermon with a fourth Etermon's wife anxiously discusses the future of a child she has managed to bear him in secret during the time her husband (now back in his armchair at home) was fighting in a remote jungle land where, in his turn, he has seen moths the size of a spread fan, and trees at night pulsating rhythmically with countless fireflies. No, the average vessels are not as simple as they appear: it is a conjuror's set and nobody, not even the enchanter himself, really knows what and how much they hold.¹²

O passo transcrito é longo, mas cremos que só respeitando a sua integridade ele se revela verdadeiramente esclarecedor. Se há uma ideia nuclear a retirar de *Bend Sinister*, ela reside neste passo e, mais especificamente, no seu último período. Nabokov ridiculariza, é certo, os valores da classe média, mas não podemos afirmar que o homem comum de qualquer sociedade seja o alvo do escritor, porque o que ali está em causa é a massificação dos indivíduos, a formação de uma sociedade em que o poder ou os poderes constituídos tentam obrigar os seus membros a se comportarem como uma massa homegeneizada. Nabokov tem consciência de que a “realidade” nunca é tão simples quanto aparenta e que o conjunto de elementos reunidos pelo escritor — «the enchanter» — é de facto artificial, sem cabal tradução prática no mundo “real”.

Nabokov, sabemos-lo hoje através de muitas suas declarações avulsas, descon-

¹² *BS*, págs. 73–74. Neste passo, «the enchanter» é evidentemente o autor do romance. Rampton (*op. cit.*) também se refere ao mesmo passo, mas não lhe dá o relevo que, em nosso entender, ele merece, nem tira dele as mesmas consequências que a seguir desenvolvemos.

A Transição em Nabokov

fiou sempre do olhar sincrético, generalizante, e prezou, antes, o espírito analítico, o que é patente nos diversos campos de actividade em que se empenhou, como a entomologia e o ensino da literatura. Não encontramos razões para que este amor pelos mais ínfimos pormenores não fosse desenvolvido também na sua produção ficcional. Aliás, Nabokov, por experiência própria, sabia que os indivíduos aparentemente mais convencionais, num momento inesperado, podem desvelar toda a sua peculiaridade, como é visível numa carta, já antes por nós apresentada, que Nabokov escreveu a Edmund Wilson (*vide* pág. 70 do presente trabalho)¹³. A carta data de 24 de Novembro de 1942, precedendo em três anos a redacção de *Bend Sinister*, e patenteia quanto as viagens que o escritor fez ao longo de toda a América lhe permitiram adquirir uma ideia razoável da diversidade que se escondia por detrás dos estereótipos da classe média americana. Em última análise, o que Nabokov defende em *Bend Sinister* — e em todos os outros romances — é o sagrado direito de o indivíduo, independentemente da sua extracção de classe, se afirmar na sua singularidade; o que não é necessariamente sinónimo de uma atitude marcada pelo individualismo exacerbado, incapaz de se preocupar com os destinos dos seus semelhantes.

Regressemos à questão da condescendência de Nabokov em relação aos intelectuais que habitam o mundo de *Bend Sinister*. Será que o Autor, que tão prontamente ridiculariza o povo e os soldados da Revolução, hesita agora perante os seus pares do mundo ficcional? Cremos que não. Mas, uma vez mais, a nossa leitura não se sintoniza com a de Rampton, o qual, afirme-se por amor da justiça, apesar destas discordâncias, escreve um dos mais interessantes estudos sobre o romance. Segundo Rampton,

Krug is the honest searcher after truth here, although, rather disappointingly in view of the fact that he is a famous philosopher, he does not turn up much of interest. Then we have Krug's colleagues, aptly characterized by him as

¹³ Cf. *The Nabokov-Wilson Letters...*, ed. cit., págs. 87–89. Nabokov dá mais alguns exemplos de gente surpreendente com que deparou ao longo de uma viagem pelo sul dos E.U.A., para cumprir um calendário de conferências. Esta viagem tinha sido anunciada a Wilson numa carta de 3 de Novembro do mesmo ano (*idem, ibidem*, págs. 85–86).

Questões de Aculturação

estimable ‘because they are able to find perfect felicity in specialized knowledge and because they are not apt to commit physical murder’ [p. 57]. True, they go along with Paduk, but only because they are above politics. If the University stays open their research can continue. One signs the statement supporting the Toad [Paduk’s nickname] because he wants to get his book published, with ‘the footnote on page 306 that would explode a rival theory concerning the exact age of a ruined wall’ [p. 54]. The zoologist on the faculty, a natural scientist like Nabokov, signs his unread copy of the same statement while speculating about the possibility of collecting animals in Egypt. [...] In this way Nabokov manages to convey the idea that the tyrant, the lackeys who carry out his commands and the people who enthusiastically sing his praises inhabit a world from which the intellectual, with a smile or a slight shudder, utterly absents himself.¹⁴

Portanto, Nabokov, tal como parece não compreender as aspirações do homem comum, também não compreende as complexas relações entre o intelectual e a sociedade e os imperativos morais a que este deve responder.

Os argumentos de Rampton parecem convincentes, e, em certa medida, assiste-lhe alguma razão. Só que não é Nabokov, mas Krug, quem revela um sentimento de condescendência pelos seus pares. Nabokov, pelo seu lado, ridiculariza-os com a mesma eloquência com que ridicularizara o homem comum, o qual, se nos detivermos mais demoradamente nalguns passos do romance, parece louvar o ditador mais por medo do que por admiração¹⁵. Krug não nutre qualquer sentimento de

¹⁴ David Rampton, *op. cit.*, pág. 56. As páginas indicadas dentro da citação referem-se ao romance, na edição de Weidenfeld & Nicolson (1960), as quais são, por coincidência, as mesmas da nossa edição da Penguin.

¹⁵ Cf. *BS*, págs. 26–29. Eis um pequeno exemplo em que um merceeiro monologa em frente de Krug: «‘Nice boys [the soldiers], I admit, hearts of gold, but uncivilized — their only defect really. Otherwise, I agree with you, they are grand. [...] Of course our Ruler is a great man, a genius, a one-man-in-a-century-man. The kind of boss people like you and me have been always wanting. But he is bitter. [...] We are quiet people, we want a quiet life, we want our business to go on smoothly. We want the quiet pleasures of life. [...] But nowadays you continuously hear silly people say that for the likes of you and me that kind of

A Transição em Nabokov

amizade pelos outros professores, estima-os apenas, e é o único que se recusa a assinar o documento em que os membros da Universidade são compelidos a afirmar o seu apoio ao regime de Paduk, salientando-se, neste aspecto, sobre os seus pares. É certo que neste momento não se empenha para derrubar Paduk, mas Krug é caracterizado pelo narrador como um individualista convicto desde os bancos de escola¹⁶. Os seus pares, com excepção de Ember, amigo e confidente de Krug, acabam por ser suficientemente maltratados pelo Autor, quando, perto do final do romance, imploram a Krug que se submeta para que as suas vidas sejam poupadas:

‘My friend,’ said Rufel, ‘time is short. Please, let me continue. We are no heroes. Death is hideous. There are two women among us sharing our fate. Our miserable flesh would throb with exquisite joy, if you consented to save our lives by selling your soul. But we do not ask you to sell your soul. We merely —’

Krug, interrupting him with a gesture, made a dreadful grimace. The crowd waited in breathless suspense. Krug rent the silence with a tremendous sneeze.

‘You silly people,’ he said, wiping his nose with his hand, ‘what on earth are you afraid of? What does it all matter? Ridiculous! [...] What on earth does it matter?’

‘Well, if it does not matter,’ said Rufel, breathing hard, ‘then, damn it, tell them you are ready to do your best, and stick to it, and we shall not be shot.’¹⁷

life has gone. Do not believe them — it has not [...]’». Não nos parece que existam grandes diferenças entre o comportamento deste assustado merceeiro e o comportamento dos colegas de Krug.

¹⁶ Cf. *BS*, pág. 68: «[...] here was this headmaster, a liberal with robust leanings towards the left, an eloquent advocate of Uprightness and Impartiality, ingeniously blackmailing the brightest boy in his school and acting thus not because he wished him to join a certain definite group (say a Leftist one), but because the boy would not join any group whatsoever». É claro que o leitor imediatamente sente a sombra tutelar de Nabokov, com a sua própria experiência na época em que frequentou a Escola Tenishev.

¹⁷ *BS*, pág. 196. Compare-se este diálogo com as palavras que Ember dirige a Krug, na mesma cena: «My dear Adam, [...] let us not go into such details as fear. I am ready to die... But there is one thing that I refuse to endure any longer, *c’est la tragédie des cabinets*, it is killing me. As you know, I have a most queasy stomach, and they lead me into an unseamed

Questões de Aculturação

É verdade que Krug já não é o mesmo do princípio do romance. Ao desinteresse manifestado pelos destinos da Revolução sucede-se um empenhamento que culmina no confronto físico e final com Paduk. Mas, mesmo agora, a atitude de Krug é puramente individualista. Porque tudo o que no mundo realmente lhe importava se desmoronou — a mulher tinha morrido num hospital, e por fim toma conhecimento de que o filho, David, pereceu nas mãos da polícia de Estado —, Krug não recupera dessa perda e enlouquece. O modo como a sua loucura se manifesta recorda-nos por vezes o caso do Rei Lear, comparação que é reforçada pela semelhança dos motivos que levam ao estado de loucura: em *King Lear* quebra-se, num certo sentido, o elo filial; em *Bend Sinister*, o elo vital de Krug quebra-se quando este depara com o filho morto. Mas também nunca possuímos a certeza de que Krug enlouqueceu de facto, e esta fronteira ambígua entre a lucidez e a loucura evoca, igualmente, a discutível loucura no *Hamlet* shakespeariano, que mantém, aliás, relações intertextuais muito intensas com *Bend Sinister*.

Não devemos, também, esquecer que Krug estava pronto a assinar o documento para salvar o filho e, caso não tivesse ocorrido o engano que causou a morte de David, Krug teria entregado a alma ao regime. É por isso que o heroísmo de Krug se revela tão humano: quando Krug investe sobre Paduk, não é o cidadão consciente dos seus deveres cívicos, mas o pai irremediavelmente destruído pela perda do filho, que se arremessa sobre o ditador. Tem razão Michael Long¹⁸ quando, prestando atenção às palavras de Nabokov no prefácio ao romance¹⁹, considera que a imagem central de onde tudo irradia no romance se prende com as relações entre pai e filho, pois o que é insuportável para o protagonista de *Bend Sinister* prende-se com o facto de o Estado perpetrar a mais odiosa das violações — o rapto e subsequente assas-

draught, an inferno of filth, once a day for a minute. *C'est atroce*. I prefer to be shot straightaway'» (pág. 198).

¹⁸ Cf. Michael Long, *Marvell, Nabokov: Childhood and Arcadia*, ed. cit., págs. 11–15.

¹⁹ Cf. *BS*, pág. 7: «The main theme of *Bend Sinister*, then, is the beating of Krug's loving heart, the torture an intense tenderness is subjected to — and it is for the sake of the pages about David and his father that the book was written and should be read.»

A Transição em Nabokov

sinato de uma criança, para alcançar os seus objectivos políticos. E é, afinal, este o tema fundamental do romance, como considera acertadamente Long:

The world that is celebrated and whose loss is lamented always has a child at its centre, immovably implanted at the centre of his father's mind and love. The father's mind is always fixed upon the life of his child where all value seems to lie and the book in its turn fixes upon that life with rapt attention.²⁰

Também lá está, é certo, o universo político, com mais importância no desenvolvimento do romance do que Nabokov terá querido reconhecer. Mas o que importa é o modo como — quer por causas naturais (a morte de Olga, mulher de Krug), quer por acção de um regime político brutal — o «paraíso doméstico»²¹ se estilhaça, e os indivíduos se vêem privados da felicidade arcádica em que viviam, experiência que Nabokov, afinal, de certa forma partilhou no já então longínquo ano de 1917 e nos que imediatamente se seguiram (o assassinato do pai, por exemplo).

Como compreender, agora, *Bend Sinister* em relação com *Sebastian Knight*, o romance que o precedeu? Este caracterizava-se pelo prazer no exercício parodístico, pelos jogos de espelhos entre as personagens e o próprio Autor, pelo não-comprometimento quase absoluto entre a “vida” e a literatura. *Bend Sinister* parece significar quase o oposto: o gosto pela paródia literária não se apresenta tão evidente; cada entidade na narrativa cumpre sem ambiguidades o seu papel; e o Autor toma claramente partido contra todas as tiranias que, de quando em vez, tomam de assalto o mundo dos vivos. Mas existe uma linha de continuidade entre os dois romances e, até, com o que se seguiu, que dá pelo título de *Lolita*. Para se

²⁰ Michael Long, *op. cit.*, pág. 12.

²¹ A expressão *Domestick Heaven* pedimo-la emprestada a Michael Long (*ibidem*), que, por sua vez, a tinha extraído de Andrew Marvell — mais um estranho caso de pilhagem, ou, se se preferir, de saudável comércio intertextual, tão do agrado de Nabokov.

Questões de Aculturação

perceber em que consiste essa relação, ter-se-ão de destacar dois ou três pontos: a presença demiúrgica do Autor²² ao longo de *Bend Sinister*, a referência insistente a Shakespeare e, de certa forma ligada, a preocupação com a linguagem humana.

No primeiro capítulo do romance, não nos apercebemos, sequer, da presença do narrador, porque todo o capítulo representa o primeiro solilóquio²³ de Krug. Este, sabemos-lo algumas linhas à frente, encontra-se no hospital onde Olga jaz moribunda. Krug demora-se em frente de uma das janelas do hospital e vai passando o tempo, quer congeminando sobre o que o seu campo de visão lhe permite observar, quer evocando Olga:

The operation has not been successful and my wife will die.

[...] The other house (to the right, beyond a jutting garage) is quite golden now. The many-limbed poplars cast their alembic ascending shadow bands upon it, in between their own burnished black-shaded spreading and curving limbs. But it all fades, it fades, she used to sit in a field, painting a sunset that would never stay, and a peasant child, very small and quiet and bashful in spite of its mousy persistence would stand at her elbow, and look at the easel, at the paints, at her wet aquarelle brush poised like the tongue of a snake — but the sunset had gone, leaving only a clutter of the purplish remnants of the day, piled up anyhow — ruins, junk. (*BS*, pág. 14)

No segundo capítulo, apercebemo-nos da onisciência do narrador heterodiegético, que, como tal, se confunde com o Autor; mas este último ainda não reve-

²² Julia Bader sugere que «Krug is not only the main character of the novel but also its author». E justifica da seguinte forma: «For similar elements in the Nabokov canon we can turn to Sebastian Knight, John Shade, and the undisguised example of Humbert Humbert» (cf. *op. cit.*, pág. 101). Apesar da sua excelente análise de *Bend Sinister*, neste ponto Julia Bader não tem razão, como o prefácio de Nabokov comprova. Assim como é igualmente duvidoso que Sebastian Knight seja o autor do romance (como já se discutiu) ou que John Shade seja o responsável pelo comentário ao seu poema em *Pale Fire*.

²³ Não cremos que se trate de um monólogo interior. Basta pensarmos quanto *Bend Sinister* tem a ver com as convenções do drama, como afirma Lucy Maddox (consultar, mais à frente, nossa nota 30 desta secção).

A Transição em Nabokov

lou explicitamente a sua presença. Isso só ocorrerá no início do quinto capítulo:

[...] Krug reasons in his dream worse than a drunken fool; but a closer inspection [...] reveals the presence of someone in the know. Some *intruder* has been there, tiptoed upstairs, has opened closets and very slightly disarranged the order of things.²⁴

Tudo leva a crer que Nabokov conhecia os riscos que o tema político acarretava — o inevitável desencadeamento de leituras com referência ao mundo “real”. Eis por que o Autor revela explicitamente que se intromete nos destinos das suas personagens: para acentuar a encenação da ficcionalidade, para tornar claro que o que é narrado se trata, apenas, de uma invenção. O carácter motivado dos nomes próprios constitui uma manifestação deste artifício, como nos comprova o exemplo óbvio de Paduk, com a alcunha «the Toad». Paduk é homófono de *paddock*, e este é um sinónimo arcaico de *toad*. Shakespeare utiliza estes dois termos, não só para caracterizar negativamente uma personagem — Claudius, em *Hamlet*²⁵ —, como também para nomear o bestiário dos espíritos malignos — nas bruxas de *Macbeth*²⁶. E, provavelmente, Nabokov terá tido em mente a utilização shakespeariana daqueles termos para inventar o nome do ditador. Agora, não deverá espantar tanto que o Autor, para nos poupar à imagem da morte iminente de Krug quando este carrega sobre Paduk, tome a licença (poética) de o fazer desaparecer de cena quatro parágrafos antes do fim e se desvie da ficção para observar uma mariposa que acaba de esbarrar na janela de rede do seu escritório:

[...] Krug ran towards him, and just a fraction of an instant before another and

²⁴ *BS*, pág. 61. Itálico nosso.

²⁵ Cf. William Shakespeare, *Hamlet*, Harold Jenkins (ed.), London, Methuen, ed. de 1982, III, iv, vv. 191–193: «[...] For who that's but a queen, fair, sober, wise,/ Would from a paddock, from a bat, a gib,/ Such dear concernings hide?» Julia Bader (*op. cit.*, pág. 118) chama-nos a atenção para o vocábulo em apreço.

²⁶ *Idem*, *Macbeth*, Kenneth Muir (ed.), London, Methuen, ed. de 1982, I, ii, v. 9.

Questões de Aculturação

better bullet hit him, he shouted again: You, you — and the wall vanished, like a rapidly withdrawn slide, and I stretched myself and got up from among the chaos of written and rewritten pages, to investigate the sudden twang that something had made in striking the wire netting of my window.

As I had thought, a big moth was clinging with furry feet to the netting, on the night's side; its marbled wings kept vibrating, its eyes glowed like two miniature coals. [...]

Twang. A good night for mothing. (BS, págs. 200–201)

Tal como o que afinal importa para o Autor de *Bend Sinister* são os momentos de indescritível prazer, quer entre os papéis de um novo romance, quer entre lepidópteros (quando o Autor afirma que está «uma noite boa para caçar mariposas»), também Krug encontra um refúgio privilegiado no «paraíso doméstico» a que acima nos referimos e no prazer de discutir com o seu amigo Ember um pormenor da encenação de *Hamlet*, a escolha dos actores, a tentativa de encontrar para uma frase de Shakespeare a tradução adequada na sua língua. Talvez, até, toda a questão do universo de *Bend Sinister* se resuma a um problema de linguagem. Krug sofre a violência do Estado totalitário por se recusar a apor a sua assinatura às palavras que aprovariam o regime de Paduk. Krug vê-se exilado na sua própria pátria também por um problema de comunicação — ele não fala a linguagem do homem comum, e este não o entende²⁷. Krug é socialmente suspeito, porque para ele as palavras significam sempre mais do que aquilo que denotam²⁸.

Que *Sebastian Knight*, tal como *Bend Sinister*, trata essencialmente de palavras não suscitará qualquer discordância. Mas esta linha continuará em *Lolita*, pois as palavras são o último refúgio de Humbert Humbert, que com elas escreve o relato

²⁷ Cf. BS, pág. 177. Um guarda dirige-se a Krug: «Dr Alexander, a colleague of yours, agreed to translate into everyday language your cryptic utterances».

²⁸ Cf. BS, pág. 79: «No subtlety of thought tainted his honesty, he was as reliable as iron and oak, and when Krug mentioned once that the word 'loyalty' phonetically and visually reminded him of a golden fork lying in the sun on a smooth spread of pale yellow silk, Maximov replied somewhat stiffly that to *him* loyalty was limited to its dictionary denotation.»

A Transição em Nabokov

das suas relações com Lolita. Aliás, desde as primeiras palavras da sua «Confissão», o prazer que Humbert encontra na linguagem parece quase tão intenso quanto a memória dos dias passados com Lolita — «Lo-lee-ta: the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta.»²⁹ E, mais adiante, será o próprio Humbert a confessar: «Oh, my Lolita, I have only words to play with!»³⁰

Não admira que Nabokov manifeste, nesta fase, uma tão aguda consciência do valor da linguagem verbal. De seu apenas trouxera da pátria a língua, que durante vinte anos foi o instrumento dilecto da sua comunicação literária. Agora via-se compelido a abandoná-la e a ajustar-se a uma outra língua de adopção. Foi uma transição penosa, que durou praticamente uma década. Com a composição de *Lolita*, Nabokov atingiu finalmente as formas certas de dizer nessa nova língua, apurou por fim uma nova voz que, ele queria, tivesse os sons da América do Norte.

²⁹ Cf. Vladimir Nabokov, *The Annotated Lolita*, ed. cit., pág. 9. Repare-se no prazer que Humbert retira da natureza aliterativa das palavras. E, já agora, atenda-se à leitura que fazemos do mesmo passo, na secção «ii» do capítulo que se vai seguir.

³⁰ Cf. *idem, ibidem*, pág. 32. Consulte-se, também, Lucy Maddox (*Nabokov's Novels in English*, London, Croom Helm, 1983, págs. 63-65). Segundo esta, «the questions that *Sebastian Knight* raises about language in art are referred to the conventions of the novel; in *Bend Sinister* they are referred to the conventions of the drama, and in *Lolita* to those of poetry».

III

Os Romances Americanos

In the world of athletic games there has never been, I think, a World Champion of Lawn Tennis *and* Ski; yet in two Literatures as dissimilar as grass and snow, I have been the first to achieve that kind of feat. I do not know (being a complete non-athlete, whom the sports pages of a newspaper bore almost as much as does its kitchen section) what physical stress may be involved in serving one day a sequence of thirty-six aces at sea level and on the next soaring from a ski jump 136 meters through bright mountain air. Colossal, no doubt, and, perhaps, inconceivable. But *I* have managed to transcend the rack and the wrench of literary metamorphosis.

Vladimir Nabokov, *Look at the Harlequins!*

1. Vivendo a Experiência Americana

V LADIMIR NABOKOV, durante os cerca de vinte anos que viveu nos E.U.A., escreveu, além de milhares das mais variadas páginas — contos, aulas de literatura, traduções e comentários monumentais a uma tradução em particular (*Eugene Onegin*), uma biografia literária (de Gogol), uma autobiografia, poemas, cartas... —, *integralmente* escreveu, desde as primeiras linhas até ao produto acabado, três romances: *Bend Sinister*, *Lolita* e *Pnin*. Quanto a *Bend Sinister*, já vimos no capítulo precedente que tanto poderia ter sido escrito na América como em qualquer outra parte do mundo: Nabokov procurava ainda uma forma de inventar a geografia humana da América do Norte. Os dois outros romances, *Lolita* muito em especial, são o culminar dessa aprendizagem.

Entretanto, devido à extensão do presente capítulo e à aparência labiríntica da sua estrutura, fazemos aqui uma pausa para abrir parênteses e (talvez inspirados pelas Viagens de Garrett) orientar o leitor no itinerário que vamos seguir.

(Quase todos os caminhos e veredas que vamos calcorrear nos conduzem a esse diamante multifacetado que Lolita é: nove das dez secções que compõem o presente capítulo são-lhe inteiramente dedicadas, embora, como é natural, se façam breves incursões por outros mundos ficcionais, principalmente os construídos por

Os Romances Americanos

Nabokov, mas não só; e, mesmo quando na secção conclusiva nos debruçamos sobre Pnin, é em Lolita que continuamos a pensar.

Na secção «i», aquela em que nos encontramos e a mais curta, fazemos uma pequena história das origens e atribulações de Lolita. De seguida, e com brevidade, comparamos o romance com a novela The Enchanter, a fim de, em traços gerais, identificar a “espinha dorsal” de Lolita e salientar a sua superior qualidade relativamente à novela que o antecede no tratamento do tema (o da pedofilia).

A secção «ii» é dedicada à linguagem de Lolita. Tentamos perceber o que motiva o narrador a optar, com inusitada frequência, por um registo do discurso próprio do modo lírico, não sem antes avaliarmos os pontos fortes e fracos da sua concretização. Depois, fazemos uma reflexão sobre alguns aspectos sociolectais evidenciados nas falas das personagens (a geografia humana do romance) e noutras manifestações linguísticas disseminadas na paisagem.

Na secção «iii» fazemos, do ponto de vista da sua recepção, uma primeira incursão sobre uma das questões morais de Lolita, a que se prende com o problema mais geral da pedofilia (de ontem e de hoje) e o da pornografia. Ainda sob a mesma luz, mas também considerando as questões da fidelidade na tradução entre dois sistemas semióticos, confrontamos o romance com as suas duas adaptações ao cinema, a de Kubrick e a de Lyne.

A secção «iv» dá conta do quadro moral em que Humbert se movimenta e faz uma primeira avaliação das suas contradições. A matéria desta secção funciona também como a força motriz das duas secções que lhe sucedem: partimos da análise de um trecho da narrativa (respeitante a um episódio que decorre no hospital de Elphinstone); desta primeira análise irradiam outras, dedicadas a vários episódios correlacionados no romance, com vista à identificação, nas secções seguintes, dos núcleos temáticos que consideramos mais significativos.

Na secção «v» atacamos, de forma mais decidida, o cerne da questão moral em Lolita e discorremos sobre a linha temática da família.

A secção «vi» está intimamente ligada à precedente, pois se inicia com o segundo andamento da mesma linha temática, no qual avaliamos o confronto latente

Vivendo a Experiência Americana

entre a concepção europeia de família e a americana. O tema da família conduz-nos a uma variante da questão crucial, que se manifesta no tema da liberdade individual (e da sua extorsão). Inspirados nas considerações sobre este tema, terminamos desenvolvendo algumas ideias sobre a possível dimensão política do romance.

Na secção «vii» (tal como nas duas que lhe hão-de suceder) discorremos sobre outros factores que contribuem para alimentar a ambiguidade moral, predominante ao longo de toda a narrativa de Humbert. Primeiro, confrontamos o romance com os valores e as expectativas da sociedade do seu tempo, tentando perceber de que forma o mundo empírico se repercute no mundo ficcional. Depois, fazemos o percurso inverso, conjecturando sobre o impacto de Lolita na sociedade norte-americana de finais da década de cinquenta. Partindo desta inquirição, identificamos alguns dos estratagemas a que o narrador recorre para se insinuar junto do leitor (o de ontem e o de hoje) e o convencer da razoabilidade dos seus argumentos, focalizando a nossa atenção no conceito de «nymphet», tal como se encontra definido por Humbert. Finalmente, introduzimos o tema da inocência, que merecerá um desenvolvimento mais completo na secção seguinte.

Na secção «viii» exploramos, com vista à dilucidação dos problemas atinentes ao tema da inocência, alguns dos nexos intertextuais existentes no romance, e também outros não explicitamente presentes mas passíveis de serem introduzidos pelo leitor. Além disso, aproveitamos a reflexão sobre o diálogo intertextual para apresentar algumas evidências de como o Autor se imiscui no discurso do seu narrador.

A secção «ix» concentra-se no domínio textual propriamente dito, pondo face a face as intenções do narrador e as do autor textual (mas também as muito prováveis intenções do autor empírico). Examinamos a forma como cada uma destas entidades procura, de acordo com as respectivas estratégias, fazer-nos imaginar as personagens envolvidas na acção; da análise que resulta desta tensão procuramos chegar a uma conclusão sobre como classificamos as personagens centrais (Lolita e Humbert) quanto à sua configuração. Rematamos o estudo de Lolita propondo uma resposta para o problema que elegemos desde o início como central, o qual nunca

Os Romances Americanos

deixou de se encontrar — ou de forma explícita, ou latente — nas indagações que fizemos nas secções anteriores, o da sua ambiguidade moral.

Na secção «x» ocupamo-nos do mais modesto Pnin, e, dada a extensão do capítulo, também as nossas considerações sobre o romance serão modestas. Assim, vamos apreciá-lo naquilo que ele representa como contraponto de Lolita: fazemos uma reflexão sobre a oportunidade de o Autor ter apresentado ao público americano a personagem Pnin antes de lhe dar a conhecer o mundo habitado por Lolita; examinamos o modo como Nabokov configura o protagonista do romance, bem como o seu narrador autoral; confrontamos as personalidades de Pnin e Humbert e avaliamos a forma como cada um deles olha para ao seu passado europeu, a fim de determinarmos quanto deste olhar é capaz de influenciar a leitura que fazemos dos seus respectivos comportamentos no país de acolhimento.)

Agora, que temos o itinerário definido e se encontram fechados os parênteses, podemos (esperando que o leitor ainda queira acompanhar-nos) retomar a viagem.

No dia 6 de Dezembro de 1953, Vladimir Nabokov podia enfim respirar de alívio: o projecto, que (o) perseguia desde 1946, encontrava-se concluído¹.

¹ Brian Boyd faculta-nos as palavras com que Nabokov assinala no seu diário a árdua conclusão do romance: «Finished *Lolita* which was begun exactly five years ago» (*Vladimir Nabokov: The American Years*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1991, pág. 226). Comparando esta informação com o que Boyd escreve páginas antes — «in 1946 his mind had begun to transform the novella [*The Enchanter*] into a novel» (*ibidem*, pág. 169) —, é fácil verificar-se a aparente contradição quanto ao ano que marca o início da escrita do romance. Veja-se, ainda, uma carta a Allen Tate, de 13 de Outubro de 1946 (Vladimir Nabokov, *Selected Letters 1940–1977*, Dmitri Nabokov e Matthew J. Bruccoli (eds.), London, Vintage, ed. de 1991 (1ª ed. 1989), págs. 70–71), onde Nabokov lhe confia que a editora Doubleday está interessada no novo romance que então o ocupa, precisamente aquele a que o escritor virá a dar o título de *Lolita*. Será que Nabokov está a considerar apenas o ano em que *Lolita* começou a ganhar a forma que hoje conhecemos, já que até o nome da heroína ele alterou, de Juanita Dark, ou «Joaneta Darc, as he insisted her name should be spelled — with a Spanish lilt» (Brian Boyd, *op. cit.*, pág. 169), para Dolores Haze? Mas a verdade é que a

Vivendo a Experiência Americana

Tratava-se da transformação de uma novela relativamente incipiente, escrita em russo, em 1939, naquele que viria a ser o seu mais significativo e famoso romance. Lolita, talvez a criatura ficcional mais estimada por Vladimir Nabokov, teve uma gestação difícil, como o atestam os anos que o romance homónimo demorou a ser escrito, e isto sem contarmos aqueles que decorreram desde o nascimento da chamada proto-Lolita², até à criação destoutra bem conhecida «ninfita».

Mas por outras vicissitudes passariam ainda o romance e o seu criador. As preocupações reveladas por Nabokov a respeito da sua publicação e das hipotéticas consequências para a vida académica do escritor em Cornell, acrescidas das reticências que as editoras norte-americanas manifestaram, durante três anos, quanto a colocarem-no na lista das suas publicações, constituiriam o prolongamento natural das atribulações de *Lolita*³. E não nos esqueçamos das dificuldades encontradas em

alteração do nome pouco adianta para a dilucidação desta matéria, pois, como testemunha o filho Dmitri, «‘Lolita Haze’ was ‘Juanita Dark’ in Father’s drafts of the novel until very late in the game» (cf. Dmitri Nabokov, «On a Book Entitled *The Enchanter*», in Vladimir Nabokov, *The Enchanter*, New York, G.P. Putnam’s Sons, 1986, pág. 108).

² Referimo-nos a «Volshebnik», mais tarde traduzido por Dmitri Nabokov e publicado como novela com o título *The Enchanter* (ed. cit.). Não nos esqueçamos, porém, de que já num parágrafo de *The Gift* (págs. 172–173, da edição da Penguin de 1980) Nabokov havia emprestado a ideia daquele tema a uma das suas personagens, o assaz obnoxio Boris Ivanovich Shchyogolev: «‘Imagine this kind of thing: an old dog — but still in his prime, fiery, thirsting for happiness — gets to know a widow, and she has a daughter, still quite a little girl — you know what I mean — when nothing is formed yet, but already she has a way of walking that drives you out of your mind — A slip of a girl, very fair, pale, with blue under the eyes — and of course she doesn’t even look at the old goat. What to do? Well, not long thinking, he ups and marries the widow. Okay. They settle down the three of them. Here you can go on indefinitely — the temptation, the eternal torment, the itch, the mad hopes. And the upshot — a miscalculation. Time flies, he gets older, she blossoms out — and not a sausage. Just walks by and scorches you with a look of contempt. Eh? D’you feel here a kind of Dostoevskian tragedy? That story, you see, happened to a great friend of mine, once upon a time in fairyland when old King Cole was a merry soul,’ and Boris Ivanovich, turning his dark eyes away, pursed his lips and emitted a melancholy, bursting sound.» Acontece que a história, naquele mundo de ficção, é verdadeira — é a história do próprio Shchyogolev.

³ Cf. Andrew Field, *VN: The Life and Art of Vladimir Nabokov*, New York, Crown, 1977, págs. 304-308.

Os Romances Americanos

França, onde o romance viu pela primeira vez a luz do dia, quando as autoridades o proibiram no ano seguinte ao da sua publicação, proibição que duraria três anos, aparentemente por pressão da Embaixada Britânica em Paris, preocupada com o êxito do romance junto dos turistas britânicos que o introduziam clandestinamente no regresso ao seu país⁴. Por último, as apreciações negativas que o romance sofreu, mesmo de leitores que Nabokov privilegiava, desde a comunidade russa⁵ até a alguns amigos dilectos, como Edmund Wilson e Mary McCarthy⁶, seriam, vemo-lo hoje com ironia, o epílogo natural dos primeiros momentos da vida de um romance, que viria mais tarde a ganhar, agora pelos melhores motivos, a notoriedade que os anos subsequentes testemunham.

Hoje, à distância de meio século e depois de termos assistido à carreira de *Lolita*, dificilmente deixaremos de esboçar um sorriso perante a estupefacção que Wilson manifestava quanto ao calor com que Nabokov defendia a sua então mais recente criatura, como podemos ler numa carta daquele a Gleb Struve, em 2 de Junho de 1957 — «I have just been visiting the Nabokovs at Ithaca and was somewhat surprised to find that Vladimir regarded *Lolita* as his most important effort in either Russian or English»⁷ —, e ainda mais nos surpreende que o mesmo Wilson defendesse, em 1954, em carta a Nabokov⁸ (que, aliás, reproduzimos também na primeira parte deste trabalho), a qualidade superior de «Volshebnik» sobre *Lolita*:

⁴ Cf. Brian Boyd, *op. cit.*, pág. 301; também Michael Wood, «Revisiting *Lolita*», in *Vladimir Nabokov's "Lolita": A Casebook*, Ellen Pifer (ed.), New York, Oxford Univ. Press, págs. 181–182. Chegou-se, até, a uma cómica situação em França: a de o romance estar proibido em inglês na edição da Olympia Press (de Maurice Girodias) e de circular legalmente na tradução francesa feita pelo irmão mais novo de Girodias, Eric Kahane, para a Gallimard; mas esta tinha a respeitabilidade de ser a editora do General de Gaulle...

⁵ Cf. Andrew Field, *op. cit.*, pág. 307.

⁶ Cf. Vladimir Nabokov e Edmund Wilson, *The Nabokov-Wilson Letters*, Simon Karlinsky (ed.), New York, Harper & Row, 1979, págs. 288-289.

⁷ Edmund Wilson, *Letters on Literature and Politics, 1912-1972*, Elena Wilson (ed.), New York, Farrar, Straus and Giroux, 1977, pág. 577.

⁸ Cf. Vladimir Nabokov e Edmund Wilson, *The Nabokov-Wilson Letters*, ed. cit., págs. 287–288.

Vivendo a Experiência Americana

I like it less than anything else of yours that I have read. The short story that it grew out of was interesting, but I don't think the subject can stand this very extended treatment. Nasty subjects may make fine books; but I don't feel you have got away with it. It isn't merely that the characters and the situations are repulsive in themselves, but that, presented on this scale, they seem quite unreal.

Ora, «Volshebnik», ou *The Enchanter* (opte o leitor pelo título que mais lhe aprouver), não se compara, nem pela técnica narrativa e pela profundidade de tratamento das personagens, nem pela ambiguidade moral, com *Lolita*.

Em *The Enchanter*, toda a acção é narrada por um narrador em situação heterodiegética, cujo campo de consciência é primordialmente o do pedófilo, que é a personagem central — no mundo solipsista criado pela imaginação fantasista do pedófilo, este vê-se como um mago, «the enchanter», como por duas vezes o designa o narrador⁹. Qualquer intervenção da jovem serve apenas para acentuar a inocência infantil de quem mal entrou na puberdade. Daqui resulta que a novela não suscita nenhum tipo de questionamento moral como o levantado por *Lolita*, e que desencadeou tantas discussões sobre se era Humbert quem violava Lolita ou se era Lolita quem seduzia Humbert¹⁰. Em *The Enchanter*, só o fim trágico do protagonista o resgata de ser entendido pelo leitor como um vilão quase absoluto — e só isto torna a novela diferente de, por exemplo, um conto, «A Dashing Fellow»¹¹, que trata a questão do elemento feminino como puro objecto sexual.

⁹ Cf. *The Enchanter*, ed. cit., págs. 74 e 92. Vale também a pena consultar o posfácio de Dmitri Nabokov.

¹⁰ Por ironia, nem nós resistimos a reflectir o espírito dominante na escolha dos verbos, significativos dos dois ângulos extremos sob que o romance foi visto.

¹¹ Vladimir Nabokov, *A Russian Beauty and Other Stories*, New York, McGraw-Hill, 1974, págs. 129-143. Este conto, que data dos primeiros anos da década de trinta e tinha como título russo original «Khvat», também encontrou algumas dificuldades para ser publicado na época, como testemunha o próprio Nabokov: «The two leading émigré papers, *Rul* (Berlin) and *Posledniya novosti* (Paris), rejected it as improper and brutal. It appeared in *Segodnya* (Riga), exact date to be settled, and in 1938 was included in my collection of short stories *Soglyadatay* (*Russkie Zapiski*, Paris)» (*idem, ibidem*, pág. 130).

Os Romances Americanos

Em suma, *The Enchanter* é uma novela cujo assunto é dominado, e só, pelo tema do desejo sexual, o desejo incontrollável de um adulto por uma menina. Claro que contamos com o brilhantismo do estilo inconfundível do escritor, mas pouco mais — fica-nos sempre a sensação de que as personagens se não conseguiram libertar da sua modesta condição de “seres de papel”. Quanto a *Lolita*, é aqui que a prosa ficcional de Nabokov atinge provavelmente o seu ápice, e isso reflecte-se no tratamento multidimensional da intriga — as personagens estão carregadas de ambiguidade e por isso ganham vida, uma vida que temos a ilusão de a partilharem com a nossa. Por esta razão, o romance tem de suscitar, também no respeitante à sua dimensão moral¹², interrogações mais fundas — deparamos tão-só com a realização de um desejo sexual proibido, ou aquilo que se manifesta, no início, como mera concupiscência evolui, no final do romance, para um sentimento de amor de Humbert em relação a Dolores Haze, aliás, agora, «Mrs. Richard F. Schiller»¹³? É isto o que vamos tentar compreender.

¹² A propósito da relação íntima entre as dimensões estética e ética em Nabokov, consulte-se, além da obra crítica de Ellen Pifer, o penetrante estudo de Leland de la Durantaye, *Style Is Matter: The Moral Art of Vladimir Nabokov*, Ithaca & London, Cornell Univ. Press, 2007.

¹³ Assim a designa o urbano, e algo pomposo, editor ficcional no seu Prefácio à narrativa de Humbert, aquele que se assina como «John Ray, Jr., Ph.D.». No capítulo 29, II Parte, dá-se o último encontro entre Humbert e Lolita. Esta encontra-se casada com um tal Richard Schiller e já deixou de ser uma ninfita (para continuarmos a utilizar o vocabulário de Humbert) — conta, então, dezassete anos de idade.

(ii)

Embora a ambiguidade moral seja um dos aspectos que faz de *Lolita* um romance tão perene, o que nele desde logo surpreende é a linguagem, e esta vista sob duas perspectivas — a sua dimensão poética e o que poderíamos designar, mais ou menos livremente, de sociolectos. Quanto a esta última vertente da linguagem, a nossa admiração por um tal feito é tanto maior quanto não podemos deixar de pensar que Nabokov havia chegado aos E.U.A. seis ou sete anos antes de iniciar a escrita de *Lolita* (consulte-se a primeira nota da secção anterior). E, sobre a intromissão do modo lírico, basta-nos abrir a primeira página da «Confissão» de Humbert para nela surpreendermos, mesmo que não tenhamos um ouvido muito afinado, aliteraões, assonâncias, paralelismos rítmicos, mais próprios do verso do que da prosa:

Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul. Lo-lee-ta: the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta.

She was Lo, plain Lo, in the morning, standing four feet ten in one sock. She was Lola in slacks. She was Dolly at school. She was Dolores on the dotted line. But in my arms she was always Lolita.¹

Se, em vez de as ler, as estivéssemos apenas a ouvir, bem poderíamos ser levados a pensar que estas frases pertenciam a versos de Humbert; mas trata-se de prosa, ou,

¹ Vladimir Nabokov, *The Annotated Lolita*, Alfred Appel, Jr. (ed.), London, Penguin, ed. de 2000 (1ª ed. anotada de 1970, 2ª ed. actualizada de 1991), pág. 9. Embora tenhamos tomado como ponto de partida para a nossa investigação a 1ª edição anotada (McGraw-Hill, 1970), houve entretanto não apenas aumentos e actualizações das notas, como também correcções ao texto (estas feitas quando Nabokov ainda era vivo e aprovadas por ele), que aconselhavam a um nosso olhar mais demorado sobre esta edição da Penguin. Acresce ainda que as leitoras e os leitores terão mais facilmente acesso a esta edição do que à da McGraw-Hill. Mesmo assim, por cortesia devida às múltiplas edições não anotadas, no presente capítulo referenciaremos, excepto quando não se justifique, além das iniciais do título e da(s) página(s), a parte e o capítulo correspondentes (assim, «AL, I, c. 1, pág. 9»).

Os Romances Americanos

quanto muito, da tentativa de um poema em prosa. Começamos, assim, por dar alguma concretude ao que o nosso ouvido capta, analisando a sua realidade fônica².

No primeiro parágrafo, que é onde esta intenção do narrador se encontra mais patente, deparamos com um número assinalável de rimas internas, chegando algumas palavras a acumular várias modalidades; e as mais evidentes (as aliterantes) articulam-se maioritariamente com o nome «Lolita». Na primeira sequência, a que termina antes da segunda enunciação do nome, temos: rimas aliterantes, como «*light*», «*life*», «*loins*», e «*sin*», «*soul*»; assonantes, como «*light*», «*life*», «*fire*»; aliterantes com eco vocálico, como «*light*», «*life*»; e até aliterantes com eco vocálico mas em posição invertida³, como «*life*», «*fire*»; ou, do mesmo tipo, como «*soul*» com todas as outras aliterações em *l*, além de que a palavra se encontra colocada junto a «*Lo*» (também podíamos contar com o som vocálico, pois o narrador ainda nada nos disse sobre a pronunciação do nome⁴). A segunda sequência é até mais complexa, com claro predomínio da aliteração em *t*, mas esta dispensamo-nos de a inventariar, porque é evidente e receamos ser demasiado fastidiosos. Ainda assim, chamamos a atenção para as seguintes rimas: completas⁵, como «*trip*» e «*tip*»; ou quase completas, como «*steps*» e «*tap*»; e aliterantes com eco vocálico em posição invertida, como «*three*» e

² Para a matéria que a seguir vamos tratar servimo-nos sobretudo das lições de G.S. Fraser, no seu *Metre, Rhyme and Free Verse*, London, Methuen, ed. de 1977 (1ª ed. 1970), págs. 60–70 (para as rimas) e 13–41 (para os “pés” silábicos e a métrica).

³ G.S. Fraser, pegando nas fórmulas de Geoffrey N. Leech (que este expõe no seu *Linguistic Guide to English Poetry*) classifica o mesmo tipo de rima como «reverse rhyme» (consulte-se a análise de Fraser (*op. cit.*, págs. 63–66) sobre a classificação de Leech).

⁴ Em rigor, Humbert nunca o faz no respeitante às duas primeiras sílabas de «Lolita». Será o seu criador, anos depois (1964), numa entrevista a Alvin Toffler para a *Playboy*, a elucidar-nos sobre a sua correcta pronunciação, quando divaga sobre os motivos que o levaram a escolher o nome: «One of the most limpid and luminous letters is ‘L’. The suffix ‘-ita’ has a lot of Latin tenderness, and this is required too. Hence: Lolita. However, it should not be pronounced as you and most Americans pronounce it: Low-lee-ta, with a heavy, clammy ‘L’ and a long ‘o’. No, the first syllable should be as in ‘lollipop’, the ‘L’ liquid and delicate, the ‘lee’ not too sharp. Spaniards and Italians pronounce it, of course, with exactly the necessary note of archness and caress.» (Vladimir Nabokov, *Strong Opinions*, New York, McGraw-Hill, ed. de 1981 (1ª ed. 1973), pág. 25.)

⁵ «Rhyme proper», assim designa Leech este tipo de rima (cf. G.S. Fraser, *op. cit.*).

Vivendo a Experiência Americana

«*teeth*», ou «*palate*» e «*tap*».

Mas, ainda sobre o primeiro parágrafo do romance, outros efeitos prosódicos o caracterizam, como os atinentes ao respectivo ritmo (e até a sua potencialidade métrica). Sendo o nosso um ouvido não-nativo, logo com mais riscos de falhar na acentuação de alguma sílaba, confrontámos a nossa escansão com a realizada por Carl R. Proffer no seu *Keys to Lolita*⁶ (coincidente com a nossa, à excepção da forma verbal «taking», cujas sílabas Proffer considera como não-acentuadas), além de nos termos socorrido da disposição gráfica que ele imaginou para o parágrafo de abertura. Mesmo assim, porque Proffer não inclui nenhuma divisão entre as unidades métricas (os *pés*), atrevemo-nos a fazer essa divisão e a introduzi-la na sua proposta⁷:

Lo īlita,
l īght of my l īfe,
F īre of my l ōins.
My s īn,/ my s ōul.
L ō-l ēē-t ā:
the t īp/ of the t ōngue
t āking/ a t rīp/ of three st ēps/ down the p ālate
to t āp,/ at thr ēē,/ on the t ēeth.
L ō. L ēē. T ā.

Não contando com o nome da heroína (um anfibraco), o “poema” inicia-se por dois “versos” coriâmbicos, tal como os ingleses os definem (um pé trocaico fechando com um jâmbico), para terminar a sequência num dímetro jâmbico: portanto, isometrismo perfeito na primeira parte do parágrafo. A segunda sequência, semanticamente mais rica (já o veremos), exhibe uma maior variação métrica: o sexto “verso” é um dímetro formado por um pé jâmbico e um anapéstico; o sétimo, um tetrâmetro formado por um pé trocaico, um jâmbico e dois anapésticos; o oitavo, um trímetro,

⁶ Bloomington, Indiana Univ. Press, 1968, 2ª ed., págs. 104–105.

⁷ Devido à dificuldade técnica de reproduzirmos os sinais gráficos normalmente empregues na escansão das sílabas, marcamos com um traço horizontal apenas as acentuadas.

Os Romances Americanos

formado por dois pés jâmbicos e um anapéstico⁸. Detectamos, assim, um claro predomínio de unidades métricas a terminarem em sílabas masculinas (pés jâmbico e anapéstico), mescladas com oportunas inversões de acentuação (o pé trocaico) no início de alguns “versos”, a quebrarem a monotonia do ritmo.

A intencionalidade prosódica, mais própria do discurso lírico, que encontramos na abertura de *Lolita* — mesmo que ela se manifeste de forma algo mais ténue no segundo parágrafo, em parte porque este tem de assegurar a transição para a narrativa dominante nos parágrafos subsequentes — não cremos que alguém a ponha em dúvida e a considere senão como um feito digno de ser realçado. Portanto, no respeitante ao domínio musical da frase (o editor ficcional refere-se à prosa de Humbert como «his singing violin»), este narrador dá a ideia de ser, se não um poeta consumado, pelo menos alguém com alma de poeta, que é como Humbert pretende que nós o vejamos, assim o admite a certa altura:

A poet à *mes heures*, I composed a madrigal to the soot-black lashes of her pale grey vacant eyes, to the five asymmetrical freckles of her bobbed nose, to the blond down of her brown limbs. (I, c. 11, pág. 44)

Mas não chega ter um ouvido apurado para se ser poeta; é preciso que se saiba comunicar a experiência de apreensão de uma realidade, com uma voz cuja singularidade se manifesta, a mais das vezes, na qualidade das imagens, das metáforas, dos

⁸ Proffer dá igualmente uma nova disposição gráfica ao segundo parágrafo da abertura e escande os respectivos “versos” (cf. *ibidem*). Na análise da sequência «Standing four feet ten in one sock», ele acentua a primeira sílaba de *standing*, que é o que também faz mais sentido ao nosso ouvido não-nativo. Isto reforça-nos a ideia de que a palavra *taking*, em «taking a trip of three steps», deve ser acentuada de modo igual, até porque ambas possuem a mesma morfologia. Eis por que consideramos existir aqui um pé trocaico e nos inclinamos para que Proffer tenha cometido algum lapso, ou talvez se trate apenas de uma gralha tipográfica. O que não é de estranhar, já que o mesmo acontece no seu inventário das alusões literárias em *Lolita*: não há qualquer referência a Mérimée, embora, páginas depois, Proffer lhe dedique um comentário alargado (cf. *ibidem*, págs. 45–53; consulte-se, também, a nossa secção «viii» do presente capítulo).

Vivendo a Experiência Americana

símbolos. Como avaliar, no que toca a esta dimensão, a escrita de Humbert?

Os sintagmas que o leitor tende mais facilmente a recordar de *Lolita* são os que compreendem a apóstrofe à heroína, correspondentes à primeira sequência da abertura — «Lolita. Light of my life, fire of my loins. My sin, my soul». É esta sequência a que mais fica a martelar no ouvido do leitor, muito depois de concluirmos a leitura integral da narrativa, o que não é de estranhar, dada a sua musicalidade intrínseca (fonética e rítmica). Mas que dizer da qualidade imagística? Pode ser que «Light of my life» nos pareça tocante, mas, se virmos friamente, é uma metáfora tão pouco original que denuncia o convencionalismo do seu enunciador; e «fire of my loins» revela um mau-gosto da parte do narrador (não de Nabokov, que apenas pretende mostrar-nos os defeitos de Humbert, a par de algumas suas qualidades), que duvidamos tenha nascido do desejo de explorar as virtualidades estéticas do feio. Restam-nos «my sin, my soul», mas neste caso não nos repugna aceitar que, mais por virtude do «pecado», o enunciado se redima do sentimentalismo banal de que padece.

O problema está em que este não é um acidente isolado na narrativa de Humbert. Sempre que pretende exhibir-nos (e de exibição se trata) o seu talento poético, o resultado fica bastante aquém de o podermos considerar brilhante. De início, Humbert apenas nos revela um pequeno excerto de um *pastiche* por si composto — «...Fräulein von Kulp/ may turn, her hand upon the door;/ I will not follow her. Nor Fresca. Nor/ that Gull»⁹. Mas, depois que Lolita o abandona, ele não consegue resistir à tentação de nos mostrar mais algumas das suas realizações, como se estas servissem de compensação pela perda da «ninfita». Assim, é neste contexto que Humbert nos faculta *in toto* os poemas «Wanted, wanted: Dolores Haze» e «Because you took advantage of a sinner»¹⁰ (este, a sentença de morte de Quilty).

No caso de «Wanted, wanted...», o resultado é de qualidade bastante duvidosa

⁹ *Ibidem*, pág. 16. Trata-se de um *pastiche* de «Gerontion», de Eliot, ou, mais rigorosamente, de um *pastiche*-colagem de vários trechos daquele poema, como nos elucida Appel em nota (cf. *AL*, pág. 337). Surgindo de forma aparentemente gratuita na narrativa de Humbert, este *pastiche* prepara-nos para um outro contextualmente mais importante, o de «Ash-Wednesday», também de Eliot.

¹⁰ Cf. *AL*, II, respectivamente, c. 25, págs. 255–256, e c. 35, págs. 299–300.

Os Romances Americanos

porque, além de outros aspectos passíveis de discussão¹¹, o tom ligeiro das rimas se não sintoniza com a dimensão elegíaca do assunto: como pode o leitor levar a sério a poesia deste poeta, quando, ao mesmo tempo que lamenta a perda do ser amado, faz rimar «magic carpet» com «car pet», ou «that juke-box hurts» com «torn T-shirts», ou «I kissed her» com «Are you from Paris, mister»¹²? No segundo caso, o facto de se tratar de mais um *pastiche* de alguns versos de Eliot, agora de «Ash-Wednesday», inviabiliza qualquer solenidade que Humbert quisesse emprestar ao “poema-sentença”, e isto para não nos demorarmos por enquanto na qualidade e pertinência das imagens (veja-se o nosso comentário alargado, na secção «viii» do presente capítulo). Humbert bem pode queixar-se de que as respectivas vidas de Charlotte e de Dolores são pautadas sobretudo por um mau-gosto prevalecente e por uma sucessão de trivialidades. Mas como há-de o leitor classificar os patéticos esforços poéticos de Humbert aplicados na abertura da sua «Confissão» senão como lamentáveis *clichés*, ou estes dois poemas senão como um acabado exemplo da discrepância, embora teoricamente questionável, entre forma e conteúdo (ambos os casos tão comuns em bem-intencionados, se bem que ainda canhestros, aprendizes de poeta, ou, pior, em poetastros encartados¹³)?

¹¹ A qualidade semântica do discurso é afectada por visíveis desequilíbrios. Quando se mostra no seu melhor, o enunciado caracteriza-se pelo cuidado no rigor referencial — «Age: five thousand three hundred days» (a exacta idade de Lolita) — e até pela presença de algumas imagens inspiradas — «I talk in a daze, I walk in a maze, / I cannot get out, *said the starling*» (itálicos nossos). No seu pior, deparamos com imagens claramente pedestres, portanto desajustadas da elevação que Humbert pretende dar ao conteúdo — «Where are you parked my *car pet*?» (Itálicos nossos). Correlacione-se este exemplo com o que escrevemos sobre a qualidade semântica das rimas, imediatamente a seguir no corpo do texto.

¹² Nabokov chegou a recitar o poema em público (pelo menos, a 1 de Abril de 1964, no Woodberry Poetry Room, Harvard College Library), e o que sobressai é o tom cómico, porque propositadamente grandiloquente, da sua leitura, provocando sonoras gargalhadas no auditório que teve a felicidade de o ouvir ao vivo (e nós em gravação). (Para ouvir a leitura de Nabokov, “navegue-se” para o seguinte «sítio»: www.npr.org.)

¹³ Poetastros encartados, como aqueles sujeitos que fazem questão de cumprimentar as potenciais vítimas da sua versalhada com um «Permita que me apresente: Dr. Humberto Humberto, Poeta». Não, não é ficção: eles de facto existem na vida “real”; podem ser inverossímeis, mas existem.

Vivendo a Experiência Americana

Será que Humbert nunca ultrapassa esta medíocre condição? Pelo contrário: para alívio do nosso (hipotético) bom-gosto, Humbert tem momentos de grande qualidade, e até intensidade, lírica, só que os atinge quando não é esse o seu objectivo principal. E podemos testemunhá-lo logo no parágrafo de abertura, na sequência «Lo-lee-ta: the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap at three on the teeth. Lo. Lee. Ta.»

De imediato percebemos que, mais do que fazer poesia, Humbert, na sua arrogância de poliglota europeu em face do monolinguismo norte-americano, faz questão de professoralmente instruir os seus leitores e jurados com umas noções de ortoépia visando o nome da adolescente. Eis a primeira camada semântica, a que se encontra mais na epiderme e que nos denuncia o injustificável sentimento de superioridade do imigrante Humbert em relação aos naturais do país que o acolheu (não é um acaso que Humbert, apesar de se achar um homem de cultura, privilegie o relacionamento com personagens intelectualmente pouco estimulantes¹⁴). Depois, conforme avançamos na leitura, voltamos a olhar para o mesmo enunciado e detectamos-lhe uma nostalgia de gozos sensuais experimentados no passado, feitos de oralidades várias, que Humbert no momento da narração de certa forma revive através daquela pequena viagem lingual¹⁵ — o itinerário de *Lolita* não se atém apenas à

¹⁴ A mais artística de todas, Jean Farlow, não passa de uma pintora *amadora*, o mesmo é dizer, em que o amor pela pintura parece maior do que o talento.

¹⁵ Humbert, logo nos primeiros tempos do seu relacionamento com a família Haze, quando a sós com Lolita, insiste em lhe tirar com a ponta da língua um cisco do olho esquerdo e persiste, sem que nada o justifique, em lhe aplicar o mesmo tratamento ao olho direito, acabando a jovem por aquiescer ao seu pedido, até que, sexualmente perturbada (facilmente o percebemos), subitamente se liberta das mãos de Humbert. Cremos que nem vale a pena mencionar aqui a excitação deste, além de que havemos de retomar a apreciação do episódio quando, mais à frente, tratarmos das relações intertextuais de *Lolita* com a *Carmen* de Mérimée (na secção «viii»). Em *The Magician's Doubts: Nabokov and the Risks of Fiction* (Princeton, NJ, Princeton Univ. Press, 1994, pág. 114), Michael Wood chama-nos a atenção para um outro trecho que nos passou despercebido (olhámos, sem de facto o vermos...), quando Humbert “descobre” Lolita: «It was the same child — the same frail, honey-hued

Os Romances Americanos

geografia dos lugares; traduz-se também, ou *sobretudo*, no palmejar minudente daquele corpo juvenil, no levantamento topográfico desse território pubescente, na absorção exaltante dos seus aromas e sabores mais pitorescos, tudo isto culminando na formulação de um desejo, o desejo demencial de Humbert lhe perscrutar os seus lugares mais recônditos e por natureza invisitáveis, ou seja, as entranhas de Lolita (veja-se o nosso comentário nas páginas finais da secção «iv» do presente capítulo). Da América, é este minúsculo pedaço da sua geografia o que mais cativa Humbert, como o admite no final da narração sobre o primeiro período de viagens, anterior à chegada a Beardsley: «We had been everywhere. We had really seen nothing.»¹⁶

Embora tivéssemos anteriormente posto em evidência os maus momentos poéticos de Humbert e a sua recorrência em vários pontos da narrativa, justo é reconhecermos agora que também a qualidade lírica da sua prosa se não esgota na sequência que acabámos de analisar: comprovam-no, por exemplo, as páginas dedicadas ao ténis de Lolita e alguns trechos do seu período de «apoteose moral» (John Ray *dixit*)¹⁷. Não queremos, porém, terminar a análise deste ponto sem dedicar algumas breves palavras ao segundo parágrafo do romance, pois este possui todas as virtudes sobre que discorreremos atrás e nenhum dos defeitos que encontrámos na primeira parte do parágrafo de abertura. Aqui, além do carácter recitativo patente no ritmo da frase, o que sobressai é o manancial de informações fornecidas por cada oração. Vejamos como:

She was Lo, plain Lo in the morning: é assim que a mãe a chama, e mais tarde o padrasto (principalmente nos momentos em que este manifesta o seu exaspero ou o seu sarcasmo, que aliás andam de mãos dadas); anuncia-nos ainda uma das mais irri-

shoulders, the same silky supple bare back, the same chestnut head of hair. [...] I saw again her lovely indrawn abdomen where my *southbound mouth* had briefly paused» (*AL*, I, c. 10, pág. 39; itálicos nossos). Sugestiva imagem, a do corpo da jovem como se fosse um mapa. Claro que, aqui, Humbert se está a referir a uma paixão vivida na puberdade; mas tudo o que concretizou ou deixou por concretizar com Annabel Leigh actualiza-o Humbert em Lolita.

¹⁶ *AL*, II, c. 3, pág. 175.

¹⁷ Consultem-se, no presente capítulo, os nossos comentários alargados, quer sobre o ténis de Lolita (na secção «iv») quer sobre o período de «apoteose moral» (na secção «ix»).

Vivendo a Experiência Americana

tantes manias de Charlotte — irritantes para Humbert, já que no leitor apenas provocam o riso —, a de criar diminutivos monossilábicos para nomear os que lhe são mais próximos (quando Humbert é promovido a marido, Charlotte passa a tratá-lo por «Hum»). *Standing four feet ten in one sock*: sugestiva figuração de Lolita, que nos permite imaginá-la ainda sonolenta («in the morning»), encostada à ombreira da porta do quarto, com um pé indolentemente apoiado no outro¹⁸; quanto à altura, é Humbert quem lhe tira as medidas, ainda não sabemos se palmo a palmo ou se com o rigor do seu olhar guloso. *She was Lola in slacks*: de *jeans*¹⁹, mas só quando se encontrava no espaço doméstico, pois não é concebível que naquela época fosse permitido aos adolescentes usá-las na escola; assim, seria provavelmente este o nome por que a chamavam os jovens da vizinhança. *She was Dolly at school*: eis um diminutivo adequado ao espaço institucional da escola; só que este é o diminutivo usual de Dorothy²⁰ (como, aliás, a directora da escola de Beardsley julga que a pequena se chama), não de Dolores, pelo que temos de o entender como a tendência algo imperial dos norte-americanos para a “naturalização” dos nomes estrangeiros (que, admita-se, nem é assim tão incomum em países marcados por fluxos significativos de imigração²¹). *She was Dolores on the dotted line*: eis o verdadeiro nome da menina, aquele que ela usa na assinatura. *But in my arms she was always Lolita*: este diminutivo já o conhecemos, mas ainda não sabíamos que era propriedade exclusiva do narrador e, portanto, invenção sua.

É notável a quantidade de informação condensada nas quarenta palavras do parágrafo, bem como a sua qualidade: repare-se em que contextos os diminutivos de Dolores sofrem uma americanização — na escola e em casa através da mãe, por

¹⁸ Temos reminiscências desta visão, no relato da primeira noite no hotel *The Enchanted Hunters*: Humbert, quando caminha de regresso ao quarto, de onde havia momentaneamente saído por decoro enquanto a jovem se despia para dormir, imagina-a nua, apenas com uma peúga calçada e uma pulseira (cf. *AL*, I, c. 28, pág. 125).

¹⁹ Em Portugal, é assim que indiscriminadamente designamos este tipo de calças.

²⁰ Consulte-se, por exemplo, *The American Heritage Dictionary of the English Language*.

²¹ Também em Portugal já se encontra, à nossa pequena escala, o aportuguesamento dos diminutivos nos nossos imigrantes originários da Europa de Leste.

Os Romances Americanos

natureza duas “instituições repressivas”; enquanto Humbert, um pouco à semelhança dos jovens vizinhos de Dolores, se mantém fiel à “pureza” original do nome, pois ele pretende ver-se (e espera que nós o vejamos) como um camarada da adolescente, bastante mais velho mas camarada, pelo menos até que ele próprio se torne detentor do poder paternal²². Eis como, mesmo que nada mais o justificasse, se revela acertada a opção de Humbert de recorrer por vezes ao registo lírico do discurso, apesar de os resultados nem sempre serem os melhores. Mas um tal desequilíbrio na qualidade do discurso até está em conformidade com a personalidade ambivalente do seu enunciador: é em parte graças a isto que a narrativa de Humbert nos soa tão coerente (de facto, coerente na sua instabilidade), e por isso ele nos *parece* convincente.

Falta-nos responder à pergunta que o leitor inquisitivo estará porventura a fazer neste momento: Se a «Confissão» se caracteriza essencialmente por ser um balanço de vida (o seu deve e o seu haver) que se concretiza num relato de acções passadas, logo uma narrativa, por que razão se socorre tantas vezes Humbert do modo lírico do discurso? Há, desde logo, uma razão literária (mas que se inspira em opções de vida), e esta razão tem a ver com a correlação que o “poeta” Humbert estabelece entre o seu caso e o de um outro poeta, o americano Edgar Allan Poe, casado aos vinte e sete anos com a prima direita, Virginia Clemm, então com treze anos de idade (embora alguns rumores, nunca provados, tenham posto em dúvida a efectiva consumação do casamento). Por isso Humbert se aproveita do poema «Annabel Lee», de Poe, o qual funciona como o *leitmotif* da primeira parte da narrativa²³. Mas não se percebe bem o que mais inspira Humbert: se o poema que serve de *leitmotif* da narrativa, ou se a vida civil de Poe que serve de *leitmotif* das

²² Aliás, Humbert devia continuar a ter todas as razões para se manter fiel àquela “pureza” original e, portanto, não empregar jamais o diminutivo «Lo», até para ter a autoridade moral de exigir que também o seu nome não sofresse nenhuma americanização forçada. Bem vistas as coisas, alguém gostaria de ser chamado «Hum»?

²³ Veja-se, mais à frente na secção «viii», a nossa análise das relações intertextuais entre «Annabel Lee» e *Lolita*.

Vivendo a Experiência Americana

opções de vida de Humbert. Provavelmente ambos os modelos se encontram co-presentes em proporções semelhantes e coexistem harmoniosamente, se pensarmos numa das tradições românticas, a do “sincerismo”, que tinha como projecto fazer o cruzamento entre os dois planos, o da vida empírica e o da imaginação artística, se bem que filtrados pelo distanciamento emocional: como declarava Wordsworth, «Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquillity»²⁴.

Se nós, os leitores, não ganharmos a convicção de que há uma relação íntima entre a vida e a arte, de que a matéria poética é a transfiguração da vida do poeta tal como a vida do poeta aparece transfigurada pela acção do poema, se não aceitarmos este princípio, os argumentos que Humbert aduz para a sua defesa perdem a força principal que os anima. Mas, se o virmos desta forma, ao homem que padece de ninfolepsia (ou de «pederosis», como também lhe chama o narrador) já teremos maior dificuldade em encará-lo como um criminoso, visto que o ninfolepto, além de ser um doente (pois sofre de «pederosis»²⁵), é sobretudo um poeta, assim o assevera Humbert:

Ladies and gentlemen of the jury, the majority of sex offenders that hanker for some throbbing, sweet-moaning, physical but not necessarily coital, relation with a girl-child, are innocuous, inadequate, passive, timid strangers who merely ask the community to allow them to pursue their practically harmless, so-called aberrant behavior, their little hot wet private acts of sexual deviation without the police and society cracking down upon them. We are not sex fiends! We do not rape as good soldiers do. We are unhappy, mild, dog-eyed gentle-

²⁴ William Wordsworth, «Preface [edition of 1802]», in Wordsworth & Coleridge, *Lyrical Ballads*, R.L. Brett and A.R. Jones (eds.), London, Methuen, ed. de 1978, pág. 266. Pensando em Humbert: Haverá melhor recolhimento («tranquillity») do que no sossego do cárcere (que é onde ele se encontra enquanto escreve estas «confissões»)?

²⁵ É hoje comum, mesmo entre os profissionais de saúde (que, cremos, sempre o fizeram), classificar como *pedofilia* esta parafilia psicosssexual, uma designação que decerto desagradaria a Humbert (nas reflexões sobre o conceito de «nymphet» que fazemos mais à frente, na secção «vii», explicamos por que razão Humbert nunca poderia usar o termo *pedofilia*).

Os Romances Americanos

men, sufficiently well integrated to control our urge in the presence of adults, but ready to give years and years of life for one chance to touch a nymphet. Emphatically, no killers are we. Poets never kill. (I, c. 20, págs. 87–88)

Afiança o narrador que o ninfolepto é acima de tudo um poeta, e os poetas são incapazes de matar (os poetas nasceram para dar vida às palavras, não para serem agentes de destruição). Afinal, não assume Humbert que se sente incapaz de matar Charlotte, mesmo quando esta se mostra mais exasperante? Charlotte morre atropelada, mas não foi Humbert quem a empurrou para o automóvel; foi o destino que empurrou o automóvel para o caminho de Charlotte²⁶. A não ser que as palavras que Charlotte acabou de ler no diário de Humbert possuam um tal poder que se tornem potencialmente letais. É provável que a tenham feito sentir-se morta por dentro (como se costuma dizer), mas tratar-se-á, no máximo, de uma morte *espiritual*... embora sejam as palavras de Humbert que a empurram, talvez não de encontro ao automóvel mas decerto para a rua. Claro que temos ainda, lá para o final da narrativa, o homicídio de Quilty. Mas Humbert não se vê como um assassino: o que ele faz é «justiça poética», com uma arma de fogo, mas poética. Só que, apesar de poética, também mata.

Estas, que acabámos de apreciar, são as razões mais sofisticadas para que Humbert enverede pelo discurso lírico. Mas também há outras mais terra-a-terra, a pensar no leitor menos dado a tais miudezas literárias (e pode ser que nos equivoquemos, mas temos a impressão de que Humbert conta muito com este tipo de leitor). Uma das razões prende-se com a tendência de o leitor comum associar o discurso da lírica à expressão sincera de um sentimento²⁷. A outra, complementar desta última, tem a ver com a forma como o mesmo leitor olha para a confissão

²⁶ Inspirámo-nos, com certeza, no método de raciocínio de um dos coveiros de *Hamlet*, quando disserta sobre a morte de Ophelia.

²⁷ Cá estamos, uma vez mais, na tradição “sincerista” do Romantismo (o de Wordsworth), que terá possivelmente ajudado a alimentar no leitor esta crença. E, afinal, não confessa um outro Poeta que, apesar de se achar «um fingidor», a dor sobre que escreve é «a dor que de veras sente»?

Vivendo a Experiência Americana

enquanto gênero literário. Para este tipo de leitor, a narrativa confessional, à semelhança da poesia, é vista como um discurso marcadamente pessoal, onde se plasman as experiências e as concomitantes impressões subjectivas do seu autor: quando lê um texto confessional, o leitor tem a expectativa de que o autor lhe confidencie as verdades mais escondidas, isto é, lhe abra a alma. Humbert tem consciência de tudo isto, tudo isto lhe serve para mitigar os efeitos prejudiciais daquilo que a sua confissão também é, e que tem como destinatários os jurados que o hão-de julgar pelos crimes cometidos.

Foquemos agora a nossa atenção em algumas vozes que se ouvem na narrativa, e vamos fazê-lo partindo de um problema que Humbert tem para resolver, que é o seguinte: ao mesmo tempo que procura criar nos leitores e jurados um sentimento de empatia pelo seu destino (que ele vê como trágico), Humbert tem também de marcar diferenças entre si próprio e os outros, e estas não se confinam, bem pelo contrário, àquilo que ele considera como a sua particular mania sexual. As diferenças mais significativas começa Humbert a destacá-las no segundo capítulo da narrativa, onde nos informa sobre algumas das circunstâncias que envolveram a sua infância — por exemplo, o pai possuía um hotel de luxo na Riviera. Além do convívio com a melhor sociedade proporcionado pela vida no hotel, também a sua formação escolar não foi vulgar: os estudos primários decorreram numa escola inglesa perto de casa; o liceu, em Lyon; os anos de universidade, entre Londres e Paris, começando por estudar Psiquiatria (de que desistiu a meio) e acabando por se licenciar em Literatura Inglesa. Esta é uma parte da informação autobiográfica que o narrador se apressa a deixar explícita; mas, disseminados na narrativa, colhemos mais elementos que nos corroboram a importância das origens de Humbert, além de outras revelações.

Humbert trouxe na bagagem algumas das “boas-maneiras” adquiridas na Velha Europa, e as outras personagens, habituadas à maior informalidade americana, insistem em lho recordar, basta-nos apreciar a carta em que Charlotte se lhe declara, principalmente quando esta faz a seguinte observação: «I know how reserved you

Os Romances Americanos

are, how ‘British.’ Your old-world reticence, your sense of decorum may be shocked by the boldness of an American girl!»²⁸ Uma outra personagem, Miss Pratt, a directora da Escola Feminina de Beardsley, faz questão de acentuar ainda mais estas diferenças, enquanto tenta conseguir de Humbert a autorização para que Dolores participe na peça escolar:

“Let me ask a blunt question, Mr. Haze [*sic*]. You are an old-fashioned Continental father, aren’t you?”

[...]

“I am always fascinated,” said Pratt, “by the admirable way foreigners — or at least naturalized Americans — use our rich language [...]” (II, c. 11, págs. 193–197)

Mas Humbert não precisa que lhe lembrem o estatuto decorrente da sua origem europeia, pois que amiúde ele o põe em evidência, como quando nos descreve os primeiros, e penosos, minutos em casa da sra. Haze, antes da descoberta de Lolita: «Let’s get out of here at once, I firmly said to myself [...]. Old-world politeness, however, obliged me to go on with the ordeal»²⁹. As reacções dos respectivos campos derivam de consabidos estereótipos, quer dos americanos em relação ao europeus (do norte e do centro, diga-se), quer destes em relação aos americanos — mas nem os europeus são tão refinados quanto se julgam, nem os americanos tão informais quanto dão a entender³⁰. Estes lugares-comuns, todavia, contribuem para que Humbert se veja, relativamente aos seus leitores e jurados (ou, pelo menos, relativamente à maioria deles), como situando-se num outro plano, um plano superior, não apenas do ponto de vista social como também cultural.

²⁸ *AL*, I, c. 16, pág. 68.

²⁹ *AL*, I, c. 10, pág. 38.

³⁰ Não queremos dizer que não haja diferenças; temos mesmo a convicção de que até aos anos cinquenta do século XX elas terão sido bastante nítidas, como hoje o não são devido à influência que o «Império Americano» foi progressivamente exercendo sobre o resto do mundo (e a Europa, em particular). O que apontamos são generalizações a que algumas personagens do romance dão voz, e as generalizações são por natureza sempre redutoras.

Vivendo a Experiência Americana

Por que razão é tão importante para Humbert marcar bem estas diferenças? É que, além das atitudes americanas que lhe alimentam a auto-estima, outras há que produzem o efeito contrário, e estas têm a ver com um problema de pigmentação — Humbert, no respeitante à sua aparência física, é um sujeito difícil de catalogar, e é conhecida a obsessão norte-americana com a arrumação dos indivíduos nas respectivas categorias étnicas. No tempo da acção, várias vezes Humbert experimentou, se bem que de forma mais ou menos velada, os preconceitos raciais da América branca, em particular os da chamada América «WASP»³¹, os quais ele sentiu como autênticas ferroadas no seu orgulho. Ora, estes preconceitos manifestam-se não apenas no espaço público, pois até a apaixonadíssima Charlotte não resiste a fazer-lhe um interrogatório cheio de segundos sentidos, com vista a lhe descobrir algum hipotético traço judaico:

Immediately after she had become more or less my mistress [...], good Charlotte interviewed me about my relations with God. I could have answered that on that score my mind was open; I said, instead — paying my tribute to a pious platitude — that I believed in a cosmic spirit. Looking down at her fingernails, she also asked me had I not in my family a certain strange strain. I countered by inquiring whether she would still want to marry me if my father's maternal grandfather had been, say, a Turk. She said it did not matter a bit; but that, if she ever found out I did not believe in Our Christian God, she would commit suicide. She said it so solemnly that it gave me the creeps. It was then I knew she was a woman of principle. (I, c. 18, págs. 74–74)

Repare-se no que Charlotte pergunta a Humbert, sem o conseguir olhar nos olhos — «had I not in my family a certain strange strain» —, e no eufemismo ainda mais rebuscado de «Our *Christian* God» (itálico nosso). Mais tarde, cabe a um amigo da família, John Farlow, produzir um comentário racista, o qual, não fosse a pronta

³¹ Não o acrónimo de *Women's Air Force Service Pilots* (!), como nos tenta elucidar o *Michaelis* — *Dicionário Ilustrado de Inglês-Português* (São Paulo, Edições Melhoramentos, 1ª ed. 1958), mas o de *White Anglo-Saxon Protestant*.

Os Romances Americanos

intervenção de sua mulher Jean a mudar delicadamente o rumo da conversa, quase diz a palavra (*Jews*) que o narrador se proíbe de usar na narrativa:

We talked of the school. It had its drawbacks, and it had its virtues. “Of course, too many of the *tradespeople* [itálico nosso] here are Italians,” said John, “but on the other hand we are still spared —” “I wish,” interrupted Jean with a laugh, “Dolly and Rosaline were spending the summer together.” (Pág. 79)

São estes comentários produzidos no espaço doméstico que nos ajudam a perceber mais facilmente outras mensagens, por vezes não verbalizadas mas sempre carregadas de significado, que denunciam os preconceitos raciais de *uma certa América*³², desta vez no domínio mais impessoal do espaço público (que é onde Humbert tem mais dificuldades de fazer valer o seu estatuto social), como as que ocorrem nas duas ocasiões em que Humbert tenta hospedar-se no hotel *The Enchanted Hunters*. Veja-se como o moreno Humbert, no relato da sua primeira experiência no hotel, deixa subentendidos estes preconceitos (os itálicos são nossos):

There a *bald porcine* old man — everybody was old in that old hotel — *examined my features with a polite smile*, then leisurely produced my (garbled) telegram, *wrestled with some dark doubts*, turned his head to look at the clock, and finally said he was very sorry, he had held the room with the twin beds till half past six, and now it was gone. A *religious convention*, he said, had clashed with a flower show in Briceland, and — “The name,” I said coldly, “*is not Humbert* and not Humbug, but Herbert, I mean Humbert, and any room will do, just put in a cot for my little daughter. She is ten and very tired.”

The *pink* old fellow peered *good-naturedly* at Lo [...].

Whatever doubts the obscene fellow had, they were dispelled by that blossom-like vision. He said, he might still have a room, had one, in fact — with a double bed. (I, c. 27, págs. 117–118)

³² Também nós não resistimos ao capricho de um eufemismo bem ao estilo de Charlotte.

Vivendo a Experiência Americana

Não é por acaso que o recepcionista menciona a «convenção religiosa» e confunde o nome de Humbert com Humbert — o anti-semitismo americano, se bem que menos expressivo e muito menos violento do que o europeu (mas igualmente virulento), sempre existiu e até se manifestou de forma aguda no intervalo entre as duas Grandes Guerras³³. Parece-nos evidente que Humbert consegue um quarto no hotel porque, além de apanhar o recepcionista desprevenido (um telegrama pouco diz sobre o seu redactor), também está acompanhado de Lolita; só que neste caso, e ao contrário do que Humbert pensa, a mudança de atitude do recepcionista não se deverá tanto ao encanto juvenil de Lolita («that blossom-like vision»), mas sobretudo à cor da sua pele, que não levanta dúvidas de teor étnico. Na segunda ocasião em que Humbert escreve para o mesmo hotel a fazer uma reserva, prontamente recebe a resposta de que não dispõem de nenhum quarto vago adequado (o que não é de estranhar, já que o hotel manteria, como é normal, um histórico dos hóspedes):

To a postcard requesting twin beds Professor Hamburg got a prompt expression of regret in reply. They were full up. They had one bathless basement room with four beds which they thought I would not want. Their note paper was headed:

THE ENCHANTED HUNTERS

NEAR CHURCHES

NO DOGS

All legal beverages

I wondered if the last statement was true. All? Did they have for instance sidewalk grenadine? I also wondered if a hunter, enchanted or otherwise, would not need a pointer more than a pew, and with a spasm of pain I recalled a scene worthy of a great artist: *petite nymphe accroupie*; but that silky cocker spaniel had perhaps been a baptized one. (II, c. 26, pág. 261)

³³ Eis algo que os historiadores americanos parece revelarem algum pouco à-vontade em aprofundar, se compararmos com as páginas dedicadas às questões negra e ameríndia. Da bibliografia que compulsámos, as referências ou não existem ou são tímidas, com excepção do trabalho de Peter N. Carroll & David W. Noble, *The Free and the Unfree: A New History of the United States* (Harmondsworth, Penguin, 1977, págs. 246–248 e 363–365).

Os Romances Americanos

Mais uma vez lhe trocam, muito significativamente, o apelido, mas o cabeçalho da carta diz tudo o que é relevante para aquele hotel de classe média da Nova Inglaterra: a referência a igrejas na vizinhança era, assim no-lo revela Appel nas notas ao romance, o código usado para desencorajar indivíduos cuja fisionomia, ou o nome, denunciasses outras origens (em que os factores étnicos e religiosos se confundem). Não se pode dizer que o hotel lhe recuse explicitamente «o direito de admissão»³⁴, mas nas entrelinhas a rejeição está lá, desde a pronta resposta ao postal (não fosse entretanto dar-se a chegada intempestiva de Humbert), passando pela referência ao único quarto vago (inaceitável para os padrões do hotel e do prospectivo hóspede), até à mensagem subliminar no cabeçalho da carta. Humbert tem consciência disso, e nós percebemos que Humbert o sabe graças ao comentário irónico que este produz a seguir à leitura da carta (logo ele, mais dado ao sarcasmo do que à ironia!), comentário que termina com a menção ao *cocker spaniel* (de Quilty) que ele vira no átrio do mesmo hotel cinco anos antes, quando ali se hospedara com Lolita.

Este passo — pela relação que estabelece entre «hunter» (retirado do nome do hotel), «pointer» (de «no dogs») e «pew» (de «near churches»), culminando na hipótese irónica de um *cocker spaniel* «baptized», além daquela «*petite nymphe accroupie*» (Lolita) que tanto se encantara com o cachorro — revela um humor tão trabalhado e tão inesperadamente subtil, e também por isso duplamente corrosivo, que hesitamos sobre a quem atribuir o mérito de um tal engenho: se a Humbert, ou ao Autor que o criou (dúvida mais metódica do que real, já que o discurso de Humbert depende do que Nabokov tem para lhe dar). De facto, alguns dados respeitantes à biografia do Autor dão-nos razões para suspeitar que este não terá resistido a mais uma intromissão “hitchcockiana” no trabalho do seu narrador: Nabokov, nas viagens que realizou pela América mais paroquial — e, neste caso, nem precisou de visitar as regiões *red-neck*; ter-lhe-á bastado sair dos grandes centros urbanos, e se

³⁴ Apesar de tudo, o nosso «Reservado o direito de admissão» (entretanto caído em desuso, tal como aconteceu na América com aquelas mensagens), afixado em local bem visível de alguns estabelecimentos de «restauração e similares», não procedia tanto de factores raciais ou sequer sociais, mas tinha mais a ver com a aparência de boa higiene exigida aos clientes ou com o acautelar de comportamentos considerados ofensivos dos bons costumes.

Vivendo a Experiência Americana

calhar nem isso —, deparou com várias manifestações explícitas de preconceitos anti-semíticos, como, por exemplo, a de um restaurante da Nova Inglaterra trazer inscrito na ementa o aviso «Gentiles Only»³⁵.

Não deixa de ser irónico que, de entre as personagens adultas que povoam o universo de *Lolita*³⁶, seja sobretudo Quilty quem nunca se interroga quanto aos possíveis traços judaicos de Humbert. Mas Quilty não pode interrogar-se sobre aqueles traços porque ele próprio os compartilha, como aliás Humbert o sugere desde os primeiros tempos de convívio com Lolita: atente-se na *ligeira semelhança* que o narrador diz ter encontrado entre si próprio e a fotografia de um dramaturgo (Quilty) pendurada no quarto da jovem³⁷; ou considerem-se, mais tarde, as feições do perseguidor (outra vez, Quilty) no segundo ciclo de viagens, que lembram a Humbert um primo suíço de seu pai, um tal Gustave Trapp³⁸. É assim que, na cena do confronto final entre os dois, perante a hostilidade de Humbert, Quilty se apressa a fazer-lhe a seguinte advertência: «You are either Australian, or a German refugee³⁹. Must you talk to me? This is a Gentile's house, you know. Maybe you'd better run along.»⁴⁰

Gentio: eis a única palavra explicitamente relacionada com o tema do anti-semitismo que Humbert se permite reproduzir, e não é por acaso que ela sai da boca

³⁵ Cf. Alfred Appel, Jr., «Notes», in *AL*, págs. 435–436. Foi o próprio Nabokov quem contou o episódio a Appel, quando este preparava as notas ao romance. Aliás, basta consultar os capítulos americanos das biografias de Vladimir Nabokov e de sua mulher Véra para percebermos quanto o casal era hipersensível a expressões de anti-semitismo, mesmo se proferidas no contexto de uma inocente anedota (cf., respectivamente: Brian Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years*, ed. cit.; e Stacy Schiff, *Véra (Mrs. Vladimir Nabokov): Portrait of a Marriage*, New York, Random House, 1999).

³⁶ Referimo-nos aos adultos, porque os adolescentes, pelo menos naquele mundo ficcional, não parecem ainda ter sido tocados pelo preconceito racial.

³⁷ Cf. *AL*, I, c. 16, pág. 69.

³⁸ Cf. *AL*, II, c. 17, pág. 218 – c. 23, pág. 252; *passim*.

³⁹ Notável ironia conseguida à custa das interrogações sobre a aparência física de Humbert: Nabokov conhecia com certeza a propaganda dos Aliados pondo em dúvida a pureza racial de Hitler, razão por que encontramos aqui mais uma manifestação da sua conhecida germanofobia. Há preocupações de carácter político em *Lolita*, mas temos de espreitar por detrás do tema omnipresente da pedofilia para as descobrirmos.

⁴⁰ *AL*, II, c. 35, pág. 297.

Os Romances Americanos

de Quilty, seu inimigo... mas também irmão por «afinidades electivas». Que o tema o incomoda — como incomodava, e com toda a razão, a Nabokov (ou a qualquer pessoa com o mais elementar sentido da decência humana, acrescente-se) —, não nos parece que haja dúvidas. Em parte, é isto que faz que Humbert, enquanto narrador, ponha em evidência alguns ramos mais chegados da sua árvore genealógica, e começa a fazê-lo mal abre o segundo capítulo da narrativa, imediatamente depois de nos revelar a sua idade e a naturalidade:

I was born in 1910, in Paris. My father was a gentle, easy-going person, a salad of racial genes: a Swiss citizen of mixed French and Austrian descent, with a dash of the Danube in his veins. [...] His father and two grandfathers had sold wine, jewels and silk, respectively. At thirty he married an English girl, daughter of Jerome Dunn, the alpinist, and granddaughter of two Dorset parsons, experts in obscure subjects — paleopedology and Aeolian harps, respectively.

Mas, se virmos bem, será que Humbert deixa os jurados esclarecidos, *beyond all reasonable doubt*, sobre a sua herança genética, ou será que estamos perante uma das primeiras manifestações dos seus dons de persuasão que encontramos ao longo da narrativa (como se estudará nas secções subsequentes do presente capítulo)?

Quanto à mãe de Humbert, o facto de ser neta de dois pastores anglicanos não deverá oferecer dúvidas aos jurados sobre a “pureza” da sua linhagem, mas Humbert não parece tão à vontade quanto às ramificações genealógicas do lado paterno. A que propósito afirma ele que o pai possuía «a dash of the Danube in his veins»? Visto que não se vislumbra qual possa ser o seu significado concreto, tratar-se-á apenas de dar vazão à “veia lírica”, ou de deixar na sombra outros dados enquanto aparenta ser exaustivo? Já que falámos há pouco de estereótipos e agora nos surpreendemos (e não nos admiraríamos se os prospectivos jurados também) a rememorar a Rua 47ª de Manhattan por volta das cinco da tarde, quem seriam afinal os antepassados daquele bisavô com um negócio de *joalheria*? A verdade é que esta ascendência franco-austriaca pelo lado paterno nos parece pouca matéria-prima para o que Humbert define como «uma salada de genes raciais». Por isso, talvez seja de suspeitar que

Vivendo a Experiência Americana

Humbert, na mesma linha que o leva, tendo em vista os jurados (e mais tarde os leitores), a pôr em destaque a faceta mais sentimentalista da sua obsessão sexual por Lolita, também só lhes faculta da árvore genealógica aquilo que, ele julga, melhor se adequa à composição do seu auto-retrato e opte por lhes omitir aquele «strange strain» que tanto preocupara Charlotte.

Até ao momento, as vozes americanas que se ouviram, bem como outras mensagens (incluindo-se as não verbalizadas) que foram objecto de apreciação, não são muito simpáticas, principalmente para quem ache condenáveis quaisquer manifestações de discriminação racial ou social. E nem nos referimos ao segmento negro (ou afro-americano, como hoje se diz) da gente que habita o mundo de *Lolita*, gente que *quase* é poupada a comentários do mesmo género, em parte porque as únicas personagens de raça negra no romance (as que o narrador põe a falar) possuem um estatuto social e funcional de acordo com o esperado no contexto daquela América de finais da década de quarenta do século passado — Louise trabalha como empregada doméstica em casa da sra. Haze; e Leslie Tomson acumula as funções de *chauffeur* (dito em francês tem outro encanto, ou, melhor, *charme*) com as de jardineiro, ambas exercidas ao serviço da vizinha a quem Humbert apelida de Miss Opposite. Mesmo assim, e por isso dissemos *quase*, não obstante estas personagens desempenharem um papel modesto no romance, tão modesto quanto o seu lugar na sociedade, um deles não se livra de servir de matéria para um comentário mordaz vindo de John Farlow, que Charlotte reproduz acrescentando outro ainda mais ofensivo, cremos que sem disso sequer se aperceber. Prestemos atenção ao que Humbert nos mostra:

We had left the car in a parking area not far from the road and were making our way down a path cut through the pine forest to the lake, when Charlotte remarked that Jean Farlow, in quest of rare light effects (Jean belonged to the old school of painting), had seen Leslie taking a dip “*in the ebony*” (as John had quipped) at five o’clock in the morning last Sunday.

Os Romances Americanos

“The water,” I said, “must have been quite cold.”

“That is not the point,” said the logical doomed dear. “He is *subnormal*, you see. And,” she continued (in that carefully phrased way of hers that was beginning to tell on my health), “I have a very definite feeling our Louise is in love with that moron.”

Feeling. “We feel Dolly is not doing as well” etc. (from an old school report). (I, c. 20, pág. 82; *italicos nossos*)

Este trecho antecede um outro sobre o qual nos debruçaremos mais à frente (na secção «v»), com Humbert e Charlotte ainda a caminho das margens do Lago *Hourglass*, em que esta lhe confia o seu «sonho muitíssimo ambicioso» de contratar «a real trained servant maid like that German girl the Talbots spoke of»⁴¹. A premência em exhibir sinais da mudança de estatuto, derivada dos sonhos de ascensão social que Charlotte acalenta, nitidamente de cariz pequeno-burguês, está em consonância com algumas características da sua linguagem, que Humbert define como «that carefully phrased way of hers»: assim como se sente incapaz de interpelar directamente Humbert acerca das origens raciais deste, Charlotte, quando fala de sexo, mesmo que só para se mostrar espirituosa, fá-lo também através de subentendidos (toda ela é decoro, pelo menos na linguagem) que acabam por ser ofensivos, como o não seriam se usasse palavras porventura mais cruas. É assim que Charlotte, faltando-lhe o atrevimento para usar a palavra *gifted* (ou *sobredotado*, se falasse português) a propósito de uma parte dos atributos anatómicos de Leslie Tomson, se atola no termo depreciativo *subnormal*⁴².

Apesar de tudo, neste aspecto Charlotte parece-nos ser um pouco melhor do

⁴¹ Para Charlotte, os abastados Talbot são o seu modelo de excelência social.

⁴² Em inglês, *subnormal* apenas pode ter um significado: «Less than normal; below the average» (*The American Heritage Dictionary of the English Language*), que é precisamente o contrário do que Charlotte quer dizer; mas esta, apesar dos cuidados na linguagem, não parece ter o hábito de consultar dicionários. Conseguisse ela expressar-se em português e dispor de um termo equivalente — *anormal* — mas com outras potencialidades do ponto de vista semântico, já que tanto pode significar o excesso como a carência de alguma coisa, ambiguidade esta que de todo falta ao original em inglês.

Vivendo a Experiência Americana

que John Farlow: a ela ainda podemos dar-lhe o benefício da dúvida e eventualmente lhe desculpar os erros de adequação lexical, mas Farlow conhece bem o significado das palavras que emprega. Claro que o problema não reside tanto nas palavras por si mesmas, pois que tudo depende, e muito, de quem as diz e de como o faz. Embora as alusões à cor da pele, mesmo que proferidas através de um gracejo, tenham um peso significativo numa sociedade sempre tão sensível à questão racial (questão, ainda hoje, longe de se considerar pacífica), o problema prende-se, sobretudo, com a recorrência de um comportamento que, no caso de Farlow, é indubitavelmente racista. Não se trata, portanto, de uma piada de mau gosto produzida acidentalmente. Repare-se que as mesmas palavras, quando ditas por Jean, que possui outra sensibilidade social, podem soar maliciosas mas não têm a intenção de rebaixar nenhum grupo racial, em particular aquele a que pertence o «sr. Tomson» (que é como Jean se lhe refere), até porque ela cuida de as mitigar com uma referência igualmente jocosa ao dentista local: «Next time I expect to see fat old Ivor in the ivory» (pág. 89). Todavia, vinda de quem a inventa, a facécia «taking a dip ‘in the ebony’» é muito mais do que um eufemismo para *taking a dip in the nude* ou *skinny-dipping* (que, se não são eufemismos — e pensamos que sim —, pelo menos são uma forma mais urbana de dizer as coisas)⁴³. A expressão *in the ebony*, porque sai da boca de John Farlow, é proferida com o propósito de achincalhar: por isso se situa ao nível (rasteiro) de um outro seu comentário, com o qual nos cruzámos anteriormente, sobre os italianos e os judeus. Talvez Farlow, ofuscado pela sua grande presunção (que Jean e Charlotte de algum modo alimentam), esteja convencido de que tem um refinado sentido de humor, mas o que lhe detectamos é uma refinadíssima dose de vulgaridade (ou filistinismo, como diria Nabokov).

Pelo menos na questão racial, há muitas afinidades entre Humbert e o seu criador: ambos parece que não acham nenhuma graça especial (com Nabokov é uma certeza) a comentários jocosos sobre as pessoas envolvendo a cor da sua pele. Não

⁴³ Quanto a *skinny-dip*, Farlow provavelmente nunca o poderia ter usado, pois parece que só entra nos hábitos linguísticos dos americanos em 1964, pelo menos a acreditar na edição «em-linha» do Dicionário *Merriam-Webster* (www.merriam-webster.com/).

Os Romances Americanos

admira, assim, que Humbert se faça desentendido quanto ao sentido das palavras de Charlotte sobre a nudez do madrugador Leslie Tomson no lago e se limite a observar, com uma falsa ingenuidade, que «The water [...] must have been quite cold» (hilariante, se pensarmos no significado de *subnormal*). Estas manifestações de preconceitos raciais generalizados explicam, a par do já mencionado sentimento de superioridade prevalecente em Humbert, a sua resistência a adoptar um estilo de linguagem mais afinado com o do americano comum (ou mesmo com o do americano culto). Humbert não quer ser confundido com este tipo de gente, tem de marcar distâncias, tem em suma de nos provar que não é uma pessoa vulgar, como as pessoas vulgares que há pouco pusemos a desfilar. Percebe-se, pois, que Humbert recorra a palavras e expressões inusuais, algumas de sabor arcaizante (Michael Wood define-as como «a parade of vaguely poetic fossils»), aliás, em conformidade com uma imagem estereotipada da Velha Europa como a cultivada pelas criaturas com quem ele se relaciona: «forsooth», «anent», «pavonine», «favonian», «coevals», «fructuate», «nictating», «phocine», «oculate», «viatic», «uranists», (e, claro) «pederosis», eis, de entre várias, algumas que nos vêm à memória⁴⁴.

É esta mesma orientação estratégica que o leva a usar, e a abusar, de expressões em francês, não propriamente por obediência ao imperativo de descobrir «*le mot juste*» (como ele diz a certa altura)⁴⁵, mas para impor, uma vez mais, a sua diferença. Do ponto de vista do rigor, em que é que o discurso de Humbert sairá enriquecido, à excepção do prazer no exibicionismo, com expressões como «*Au fond, ça m'est bien égal*», «*Je m' imagine cela*», «*mais rien*», «*Ensuite*», «*le grand moment*», «*ce qu' on appelle*», e mais um sem-número de exemplos, que nos dispensamos de trazer para aqui a fim de não enfastiar o leitor? Mas ele não o faz só para marcar distâncias.

⁴⁴ Citámos de memória, mas cuidámos de as confirmar logo depois consultando o texto. Michael Wood oferece, além de alguns que aqui trouxemos, mais outros exemplos desta «parada de fósseis poéticos»; e o mesmo é válido para as expressões em francês. Aliás, vale a pena ler com atenção, do seu capítulo dedicado a *Lolita*, as páginas que tratam do tema que agora nos ocupa, pois nem tudo ali é convergente com a nossa leitura (cf. *The Magician's Doubts*, ed. cit. págs. 109–116).

⁴⁵ *AL*, I, c. 11, pág. 47.

Vivendo a Experiência Americana

Humbert está convencido de que entremear o seu discurso com expressões francesas lhe dá uma dose acrescida de encanto, e é capaz de ter razão: O efeito que o francês causa nestes americanos da classe média (mais ou menos baixa, aos nossos olhos europeus) manifesta-se com toda a evidência no filme de Kubrick (no romance, mais subtilmente), quando Charlotte comenta, a propósito do divórcio de Humbert em Paris, «Oh, Paris... France... *Madame!* You know, *monsieur*, I believe that it's only in the romance languages that one is able to really relate in a mature fashion»; comentário tanto mais abstruso quanto se insere numa conversa sobre um tema, o divórcio, cujo desfecho resulta da crise que se instala, muitas vezes por *imaturidade* emocional, nas *relações* entre marido e mulher.

Não queremos dizer que Humbert seja incapaz de falar como o americano comum; ele possui, como pudemos comprovar no início desta secção, um ouvido suficientemente apurado para o fazer. E, de facto, de quando em quando ele até transige num «Okay», num «what d'ye know, folks», num «it gave me the creeps». Mas, na esmagadora maioria das vezes, Humbert parodia o falar americano com o único propósito de o desdenhar. Um bom exemplo desta intenção aparece no final do trecho que destacámos para comentário (três páginas atrás): «'I have a very definite feeling our Louise is in love with that moron.' / Feeling. 'We feel Dolly is not doing as well' etc. (from an old school report).» Eis mais algumas amostras: Ramsdale é «Our Great Little Town» (pág. 74), ou «the gem of an eastern state» (pág. 78); em Beardsley, Lolita «'ran a temperature' in American parlance» (pág. 198); sobre Dick Schiller, que tem o hábito de começar cada frase com um *I guess*, Humbert, não conseguindo disfarçar a sua irritação, interroga-se, «Why do those people guess so much and shave so little[?]» (pág. 275). Mas o exemplo mais cómico⁴⁶, e por isso merecedor de destaque especial, ocorre no segundo ciclo de viagens, quando Humbert é assaltado pela súbita suspeita (por enquanto, infundada) de que Lolita acabou de lhe fugir, na companhia do casal com quem se encontrava a jogar ténis:

⁴⁶ Também, com certeza, um verdadeiro pesadelo para o tradutor mais escrupuloso.

Os Romances Americanos

This, to use an American term, in which discovery, retribution, torture, death, eternity appear in the shape of a singularly repulsive nutshell, was *it*. (II, c. 20, pág. 235)

A frase é bem ilustrativa do estilo de Humbert (e do restante Nabokov, acrescentando-se), um estilo que Alfred Appel há anos definiu como «colloquial baroque»⁴⁷.

«This [...] was *it*»: Humbert, definitivamente, não se dá bem com a tendência americana, por vezes demasiado simplificadora, de economizar nas palavras, mesmo que à custa do estilo (logo ele, em que o estilo é tudo!). E esta dificuldade algo o deve desgostar, decerto que não por consideração para com os seus coetâneos nascidos e criados na América, mas, e só, por amor de um segmento da sua população feminina, a da geração a que pertence Lolita, como aliás Humbert o reconhece a dada altura: «the reader will notice what pains I took to speak Lo's tongue» (pág. 149). Se existe algo que permanece inalterável do tempo da acção para o tempo da narração é o prazer sensual que Humbert experimenta em ouvir, e em mais tarde recordar, o jargão juvenil usado por Lolita e pelas outras adolescentes. Humbert conhece as palavras e até as regista com a «fidelidade de um linguista»⁴⁸: no relato da sua primeira separação de Lolita (quando esta parte para a colónia de férias), o narrador, num acesso de nostalgia, toma nota não só dos atributos físicos da rapariga como também do seu «vulgar vocabulary — 'revolting,' 'super,' 'luscious,' 'goon,' 'drip'»⁴⁹. Mas o problema é que nunca consegue incorporar satisfatoriamente esta linguagem no seu próprio discurso⁵⁰. Por isso Humbert se contenta em a reproduzir

⁴⁷ Cf. Alfred Appel, Jr., «*Lolita*: The springboard of parody», in *Nabokov: The Man and His Work*, L.S. Dembo (ed.), Madison, The University of Wisconsin Press, 1967, pág. 136.

⁴⁸ A expressão «a linguist's loyalty» é da autoria de Michael Wood (cf. *The Magician's Doubts*, ed. cit., pág. 115). No entanto, um reparo: Wood, embora não sendo exaustivo (como poderia sê-lo, perante tantos exemplos?), regista um maior número de vocábulos do que os que transcrevemos a seguir, mas porque os retira das frases em que aparecem (além dos do nosso exemplo, «beaut», «swank», «swell», «peachy», «sap», «stinker», «jerk», etc.).

⁴⁹ *AL*, I, c. 15, pág. 65.

⁵⁰ Veja-se um exemplo — se a memória não nos trai, o único na narrativa — desta “incompetência” linguística de Humbert, mais à frente na secção «iv» (onde tentamos perceber o

Vivendo a Experiência Americana

através dos discursos directos das adolescentes, ou, no máximo, recorrendo ao discurso indirecto livre, como por exemplo acontece quando nos relata uma conversa que ele teve com Mona Dahl, uma das amigas de Lolita em Beardsley:

How had the ball been? Oh, it had been a riot. A what? A panic. Terrific, in a word. Had Lo danced a lot? Oh, not a frightful lot, just as much as she could stand. What did she, languorous Mona, think of Lo? Sir? Did she think Lo was doing well at school? Gosh, she certainly was quite a kid. But her general behavior was—? Oh, she was a swell kid. (II, c. 9, págs. 191–192)

O facto de Humbert se não conseguir exprimir de forma articulada na linguagem de Lolita e de, em consequência, ter de recorrer à sua reprodução em discurso directo dá-nos ainda a oportunidade de não só ouvir Lolita — ouvindo-a, é difícil que a não vejamos como um ser humano —, mas também de melhor perceber o fosso geracional que os separa. Aprecie-se este pequeno trecho, durante a viagem em direcção ao hotel *The Enchanted Hunters*, minutos depois de um polícia quase ter surpreendido Humbert a conduzir em excesso de velocidade:

The cop (what shadow of us was he after?) gave the little colleen his best smile and went into a U-turn.

We drove on.

“The fruithead!” remarked Lo. “He should have nabbed *you*.”

“Why me, for heaven’s sake?”

“Well, the speed in this bum state is fifty, and — No, don’t slow down, you, dull bulb. He’s gone now.”

“We have still quite a stretch,” I said, “and I want to get there before dark. So be a good girl.”

“Bad, bad girl,” said Lo comfortably. “Juvenile delickwent, but frank and fetching. The light was red. I’ve never seen such driving.” (I, c. 27, pág. 113)

que o motiva a esforçar-se por falar à maneira de Lolita).

Os Romances Americanos

Não deixa de ser irónico que a única linguagem de que Humbert verdadeiramente deseja apropriar-se seja aquela para a qual revela uma maior inépcia — que não o seu criador, a avaliar pela profusão de expressões que encontramos no diálogo acima, culminando no paragrama involuntário *delickwent* (involuntário da parte de Lolita, não de Nabokov, pois que este há-de emprestar muitos outros ao narrador, e também a Quilty)⁵¹. Humbert, porém, não é o único a revelar uma tal inépcia: também Charlotte, que se esforça por usar o francês como segunda língua de comunicação para se guindar àquilo que ela julga ser o nível cultural do marido, só o faz a preceito quando recorre aos anémicos, porque corriqueiros, (*cher*) *monsieur*, *chéri*, ou *mon cher*. Assim que ousa dizer algo ligeiramente mais criativo, logo deparamos com tropeções, seja no léxico seja na pronúncia, como por exemplo: na carta em que se declara a Humbert, com um “franglês” (em inglês, propomos “*Frenglish*”) esfarapado em «Go! Scram! *Departez!*»⁵²; ou, noutra ocasião, advertindo a filha com um «Dolores Haze, *ne montrez pas vos zhambes*», que de imediato provoca no narrador o comentário parentético «this is her mother who thinks she knows French»⁵³.

Parece-nos significativo que as personagens que mais se esforçam por atrair as atenções dos seus fugidios objectos de desejo — Humbert, que deseja ardentemente Lolita; Charlotte, que deseja ardentemente Humbert — sejam as menos bem sucedidas nestas tentativas de apropriação linguística. É como se os deuses (ou o Autor, que é quase o mesmo) conspirassem com tudo o que têm à mão — e, tratando-se de um universo textual, a linguagem não pode deixar de ser um recurso poderoso — para os respectivos fracassos amorosos. Só Lolita é capaz de se assenhorear com êxito da linguagem dos adultos que lhe são mais próximos, e isto porque a usa com razoável distanciamento irónico — Lolita não tem de se preocupar em agradar a ninguém, excepto talvez a Clare Quilty; mas estes encontros, como se compreende, não fazem parte (não podem fazê-lo...) da narrativa de Humbert.

⁵¹ A propósito de *delickwent* (em português, propomos *delinquente*): Recorde-se, nesta secção, a nossa análise da dimensão lírica de *Lolita*, em particular, a da sequência pertencente ao primeiro parágrafo do romance, em que falamos da «viagem lingual» de Humbert.

⁵² *AL*, I, c. 16, pág. 67.

⁵³ *AL*, I, c. 11, pág. 44.

Vivendo a Experiência Americana

Para falar verdade, na relação com Charlotte, apenas em escassos momentos de algum apaziguamento entre mãe e filha consegue Lolita usar da ironia: por exemplo, quando a jovem, numa tarde indolente no quintal, lança uma bola de ténis apontada a Humbert mas que acerta em Charlotte, de pronto lhe sai o espirituoso «*Pardonnez, Mother. I was not aiming at you*» (pág. 55). Na mais das vezes, no entanto, o que predomina é a réplica sarcástica, como acontece sempre que Charlotte admoesta a filha chamando-a pelo diminutivo «Lo»: logo esta lhe responde com um expectável «and behold». A ironia reserva-a Lolita sobretudo para Humbert⁵⁴; e para o provar, embora disponhamos de uma grande abundância de ocorrências, principalmente na primeira parte da narrativa, vamos ater-nos a alguns excertos do longo diálogo entre os dois (mais uma vez) durante a viagem para o hotel:

“[...] Don’t you want to tell me of those little pranks of yours in the camp?”

“You talk like a book, *Dad*.”

[...]

“Lo, I must seriously ask you not to play the fool. Well?”

“Well — I joined in all the activities that were offered.”

“*Ensuite?*”

“Ansooit, I was taught to live happily and richly with others and to develop a wholesome personality. Be a cake, in fact.”

“Yes. I saw something of the sort in the booklet.”

[...]

“Now I do hope that’s all, you witty child.”

“Yep. That’s all. No — wait a sec. We baked in a reflector oven. Isn’t that terrific?”

“Well, that’s better.”

“We washed zillions of dishes. ‘Zillions’ you know is schoolmarm’s slang for many-many-many-many. Oh yes, last but not least, as Mother says — Now let me see — what was it? I know: We made shadowgraphs. Gee, what fun.”

“*C’est bien tout?*”

⁵⁴ Humbert será também alvo da ironia de Quilty; mas este usá-la-á de forma mais insidiosa e com uma maior competência resultante da sua experiência de adulto.

Os Romances Americanos

“*C’est*. Except for one little thing, something I simply can’t tell you without blushing all over.” (I, c. 27, págs. 114–115)

No modo como Lolita ironiza sobre as expectativas dos adultos e lhes parodia os convencionalismos da linguagem, descobrimos-lhe uma vivacidade de espírito que se apresenta em clara contradição com a ideia que Humbert mais tarde quer fazer passar, na segunda parte da narrativa, de que «despite a certain brash alertness of manner and spurts of wit [Lo] was not as intelligent a child as her I.Q. might suggest» (pág. 151). Agora, Humbert não percebe, ou finge não perceber, que, depois de a ameaçar com o orfanato ou com a perspectiva ainda pior do reformatório, os sinais de pânico que capta em Lolita resultam não da suposta menor inteligência da adolescente, mas da concebível inocência desta⁵⁵, além do mais amplificada pela situação de absoluta vulnerabilidade em que se encontra.

Há um aspecto, porém, em que temos de concordar com Humbert: tal como ele, também nós detectamos, no decorrer da acção, uma deterioração progressiva no humor de Lolita. Mas, ao contrário do que Humbert poderá pensar, nós bem sabemos (ou temos a obrigação de saber) que tal só acontece porque Lolita se vai sentindo cada vez mais sufocada pelo controlo obsidiante do padrasto. Ora, o problema está em que, à medida que vai perdendo o sentido de humor, Lolita vai igualmente perdendo a capacidade para a ironia, ao ponto de já nem as petulantes “emissões francófonas”, com que Humbert tanto gosta de ornar o seu discurso, lhe arrancarem sequer um sorriso trocista — diz-lhe ela, irritada, quando o padrasto a visita no hospital de Elphinstone, «do you mind very much cutting out the French? It annoys everybody»⁵⁶. Dos crimes cometidos por Humbert, eis o que primeiro pomos em evidência: o de contribuir, através do seu comportamento, para matar a capacidade de ironia em Lolita. Talvez o julgamento de um crime desta natureza pertença mais à justiça poética do que à dos homens; mas isso não diminui as implicações morais que lhe estão subjacentes.

⁵⁵ Afinal, naquela altura Lolita ainda está nos doze anos de idade.

⁵⁶ *AL*, II, c. 22, pág. 243.

(iii)

Apesar dos protestos de Nabokov, no célebre posfácio ao romance, de que «*Lolita* has no moral in tow»¹, a questão moral, abordada mais ou menos em termos gerais e com um enfoque nos aspectos que apareciam mais visivelmente à superfície², raramente não esteve presente nas discussões que o envolveram, embora em muitos casos de forma ténue, principalmente por parte dos críticos que preferiram pôr a tónica nos seus aspectos técnicos, isto é, nos efeitos que contribuem para a sua qualidade estética. Compreendem-se, mesmo assim, as preocupações de Nabokov e dos críticos favoráveis ao romance em colocarem a ênfase nesta última vertente. O êxito inicial de *Lolita* (referimo-nos à sua popularidade) deve-se a três factores que, cremos, serão irrefutáveis: a aparente licenciosidade que a exploração de um tal tema prometia ao leitor mais desatento³; o facto de o romance ter tido de ver a luz do dia fora dos E.U.A. e através de uma editora (Olympia Press) famosa pelos títulos controversos que dava à estampa⁴; a publicidade que a crítica conservadora propor-

¹ *AL*, pág. 314.

² Kingsley Amis, nas páginas do *Spectator* (6 November 1959), caracteriza o romance como «thoroughly bad in both senses: bad as a work of art, that is, and morally bad — though certainly not obscene or pornographic. [...] There comes a point where the atrophy of moral sense, evident throughout this book, finally leads to dullness, fatuity and unreality.» O artigo pode mais facilmente encontrar-se em *Nabokov: The Critical Heritage*, Norman Page (ed.), London, Routledge & Kegan Paul, 1982, págs. 102–107.

³ Na verdade, um leitor desatento é, por definição, um “não-leitor”. Nabokov costumava afirmar, na palestra que inaugurava o seu curso de *Masters of European Fiction*, que «one cannot *read* [itálico do Autor] a book: one can only reread it. A good reader, a major reader, an active and creative reader is a rereader» (*Lectures on Literature*, San Diego, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1980, pág. 3).

⁴ A propósito das expectativas dos leitores quanto aos livros com a chancela daquela editora francesa e, consequentemente, quanto à imoralidade de *Lolita*, apreciemos o bem humorado testemunho de Alfred Appel, sobre o período em que este se encontrava destacado em França a cumprir o serviço militar, no ano da publicação do romance: «On my first pass to Paris I naturally went browsing in a Left Bank bookstore. An array of Olympia Press books, daringly displayed above the counter, seemed most inviting — and there, between copies of *Until She Screams* and *The Sexual Life of Robinson Crusoe*, I found *Lolita*. [...] I

Os Romances Americanos

cionou ao romance quando o atacou em termos morais, acicatando a curiosidade de um público atraído pelo perfume do escândalo. A responsabilidade moral de um romance como *Lolita* advém de nos encontrarmos não perante um exemplo menor de literatura pornográfica⁵, mas de um produto digno de figurar no cânone da literatura norte-americana — foi essa a sua maldição e é esta a sua fortuna.

De certa forma, talvez até devamos conceder que hoje o escândalo de *Lolita* seria maior do que o provocado pela sua primeira aparição pública. Com efeito, nos últimos dez, quinze anos (talvez um pouco mais), as nossas sociedades têm revelado uma sensibilidade relativamente aos problemas da pedofilia, porventura mais aguda do que a encontrada por Nabokov nas décadas de cinquenta e sessenta do século

brought *Lolita* back to my base, which was situated out in the woods. Passes were hard to get and new Olympia titles were always in demand in the barracks. The appearance of a new girl in town thus caused a minor clamor. ‘Hey, lemme read your dirty book, man!’ insisted ‘Stockade Clyde’ Carr, who had justly earned his sobriquet, and to whose request I acceded at once. ‘Read it aloud, Stockade,’ someone called, and, skipping the Foreword, Stockade Clyde began to make his remedial way through the opening paragraph. ‘Lo... lita, light... of my life, fire of my... loins. My sin, my soul... Lo-lee-ta: The... tip of the... tongue... taking... a trip... Damn!’ yelled Stockade, throwing the book against the wall, ‘*It’s God-damn Litachure!!*’ Thus the Instant Pornography Test, known in psychological testing circles as the ‘IPT.’ Although infallible, it has never to my knowledge been used in any court case.» (Alfred Appel, Jr., «Backgrounds of *Lolita*», *Triquarterly*, Number Seventeen, Winter 1970, págs. 18–19.)

⁵ Em rigor, *Lolita* não é um exemplo *menor*, nem tampouco um exemplo *maior*, de literatura pornográfica. Claro que, quando aqui nos referimos a pornografia, a entendemos na acepção etimológica da palavra (designava-se de pornógrafo o «autor de escritos sobre a prostituição», como nos ensina o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*). Isto é, entendemo-la despida do tom moralizante que normalmente a acompanha, ao contrário, portanto, do que a entendeu D.H. Lawrence, em 1929, no seu *Pornography and Obscenity*, embora tal seja compreensível à luz das perseguições censórias de que alguma da sua obra foi vítima, principalmente *Lady Chatterley*. Quanto a este romance, o que terá provocado a fúria moralista dos censores foi não tanto a sua licenciosidade, mas o facto de *Lady Chatterley* eleger como amante alguém muito abaixo da sua condição social, ainda por cima o couteiro da casa (*couteiro*, ou *coiteiro*: se bem que este último não se aplique usualmente, o *Dicionário Houaiss* regista-o como variante do primeiro termo). (Infelizmente, do opúsculo de Lawrence apenas tivemos acesso à tradução portuguesa, de Aníbal Fernandes: *Pornografia e Obscenidade*, Lisboa, Publicações & etc, Série K, 1984.)

Vivendo a Experiência Americana

passado (de facto, logo nos primeiros anos da sua experiência norte-americana, principalmente no universo muito particular da Califórnia⁶). Esta hipersensibilidade não deixa de ser curiosa, talvez até paradoxal, se atendermos à forma como hoje o sexo se nos oferece explicitado nos meios de comunicação de massa, desde as ousadias na utilização do corpo, mesmo do corpo juvenil, adoptadas pelo discurso da publicidade, até aos mais recentes *downloads* de imagens eróticas — chamemo-las assim... — para uso nos telemóveis (*downloads* “impudicamente” anunciados em meios de comunicação tão poderosos como os de certos canais generalistas de televisão). Por outro lado, concomitantemente a esta disseminação de imagens fortemente sexualizadas com o objectivo de atrair o prospectivo consumidor, também a informação se globalizou — com outros factores de atracção provavelmente mais brutais, retratando a violência na sua forma mais crua e devassando a intimidade do sofrimento individual, tudo em nome do sacrossanto dever de informar — e tornou familiares ao público em geral as denúncias de «paraísos sexuais» na Ásia, a escravatura sexual importada do Leste da Europa, os casos de pedofilia da Bélgica, para não referirmos os sinuosos casos de prostituição infantil e juvenil que se tornaram conhecidos dentro das nossas fronteiras neste início de milénio, não apenas no espaço continental português, mas também no insular. Não temos, claro, a ingenuidade de acreditar que os casos de pedofilia aumentaram nos últimos vinte anos, por comparação com décadas precedentes; o que aumentou foi a exposição pública dos factos, denunciada, em muitas ocasiões obsessivamente, nos meios de

⁶ Repare-se na tolerância revelada pelas autoridades e pela opinião pública quanto à forma como Hollywood promovia as suas, por vezes muito jovens, *starlets*, em fotografias de inequívoca sensualidade. Aliás, era do conhecimento mais ou menos público a presença de menores em concupiscentes festas que decorriam em seriíssimas casas particulares, como nos relata Alfred Appel no seu *Nabokov's Dark Cinema* (New York, Oxford Univ. Press, 1974, pág. 93): «Visiting California in 1941, his second year in America, Nabokov heard rumors of nympholeptic house parties hosted by solid citizens, the girleens supplied by ‘an agency’ in Los Angeles». Sobre este assunto, o da exploração de menores pela indústria do cinema e seus efeitos colaterais, consulte-se ainda, embora com algumas reservas devidas ao facto de a autora aplicar o conceito de «ninfita» muito para além das balizas etárias que Nabokov definira no romance, o trabalho de Marianne Sinclair, *Hollywood Lolita: The Nymphet Syndrome in the Movies* (London, Plexus, 1988).

Os Romances Americanos

comunicação de massa, ajudando a criar o caldo cultural para a presente intolerância em relação ao tema⁷.

Por tudo o que acabámos de expor, *Lolita* pode suscitar, conforme as circunstâncias da sua recepção, duas atitudes opostas: enquanto obra literária, dado o seu estatuto no cânone (e a inépcia generalizada para a leitura de livros, provocada, entre outros factores, pela concorrência dos meios audiovisuais), é objecto de estudo em escolas e universidades, sem que isso provoque grande melindre; mas, quando o romance é traduzido para um sistema semiótico mais popular, como é o cinema, logo suscita a controvérsia e desperta as autoridades censórias, além dos habituais zeladores da moral e dos bons costumes, muitos deles militando no esquadrão dos “não-leitores” (*vide* nota 3 desta secção). Repare-se na celeuma provocada por uma película, em nosso entender, a vários títulos medíocre, como é a adaptação cinematográfica de *Lolita* perpetrada pelo realizador Adrian Lyne e pelo argumentista Stephen Schiff em 1997, e os problemas encontrados para a sua exibição nos E.U.A., relacionados não com a qualidade do filme, mas com a esperada licenciosidade no tratamento do tema. Bem vistas as coisas, não era Lyne o autor de filmes, caracterizemo-los de eróticos⁸ com uma boa dose de misoginia, tão notórios como *Nine 1/2 Weeks* (1986), *Fatal Attraction* (1987) e *Indecent Proposal* (1993)? Daí que tenham reaparecido, nalguma imprensa hebdomadária, artigos de opinião em defesa da *Lolita* de Nabokov. E, mais uma vez, a defesa do romance se centrou, além das suas evidentes qualidades artísticas, na questão moral.

⁷ Quando as notícias que nos chegam revelam certos casos que, em sadismo e em abusos continuados ao longo de anos e anos, ultrapassam a ficção, tal intolerância não deixa de ser compreensível. Mesmo assim, e em face dos exemplos que hoje conhecemos, a natureza de Humbert, embora se não possa dizer que está «repleta do leite da bondade humana», encontra-se ainda longe da crueldade evidenciada por alguns dos seus émulo da vida “real”.

⁸ Para nomear este tipo de produtos pseudo-artísticos, Nabokov usa o que julgamos ser um neologismo (pelo menos não o encontramos em nenhum dicionário...), ou, mais rigorosamente, uma palavra *portmanteau*, e empresta-o ao Clare Quilty de *Lolita*: «sexcapades» (cf. *AL*, II, c. 35, pág. 298). Pela nossa parte, temos uma predilecção particular pelo termo brasileiro *pornochanchada* (cf. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2003), embora este designe realidades algo mais fortes do que as nomeadas por Quilty no romance.

Vivendo a Experiência Americana

Ainda antes da distribuição do filme de Lyne, Colin McGinn, nas páginas do *TLS*, fazia a defesa do livro num artigo intitulado «The moral case for *Lolita*», argumentando contra aqueles que atacavam o romance precisamente por causa da superior qualidade literária com que um tema tão interdito era desenvolvido:

Podhoretz concludes that this is a “dangerous book paradoxically made all the more dangerous by its dazzling virtues as a work of art”. This is not the boring old charge that a literary work like *Lolita* is no different from a piece of pornography — a charge that is easily refuted; it is the more interesting claim that *Lolita* is morally objectionable precisely because it is not a kind of pornography — because it shifts the treatment of morally depraved actions away from pornography and into respectable high art.⁹

Relativamente às razões de Podhoretz, eis mais um exemplo de como a vida é capaz de imitar a arte. As suas objecções — e muitas delas são citadas por McGinn — não se encontram muito longe do tom adoptado por John Ray, Jr., o editor ficcional da narrativa, quando no «Prefácio» afirma sobre Humbert Humbert que «He is abnormal. He is not a gentleman. But how magically his singing violin can conjure up a tenderness, a compassion for *Lolita* that makes us *entranced* with the book while abhorring its author!»¹⁰

Quase todo o artigo de McGinn é uma defesa da responsabilidade moral que, assim ele o crê, qualquer leitor atento encontrará em muitas páginas do romance, se não se confundir «the moral position of the novel with that of its deluded and episodically insane narrator». Neste aspecto, McGinn adopta uma atitude aparentemente oposta à de Nabokov, o qual defendia que o romance — aquele e qualquer

⁹ Colin McGinn, «The moral case for *Lolita*», *The Times Literary Supplement*, August 29, 1997, pág. 14. Todo o artigo é uma refutação das posições tomadas pelo crítico neoconservador Norman Podhoretz no seu «*Lolita*, My Mother-in-Law, the Marquis de Sade, and Larry Flint» (*Commentary*, April 1997).

¹⁰ Vladimir Nabokov, *AL*, pág. 5. Itálico nosso.

Os Romances Americanos

outro romance — deveria ser julgado apenas pelos méritos artísticos. Mas temos de convir que a definição do sentimento de «beatitude estética», como Nabokov lhe chama no posfácio a *Lolita*, deixa entreaberta a porta para que se faça uma incursão pelos seus aspectos morais:

For me a work of fiction exists only insofar as it affords me what I shall bluntly call aesthetic bliss, that is a sense of being somehow, somewhere, connected with other states of being where art (curiosity, tenderness, kindness, ecstasy) is the norm. (*AL*, págs. 314–315)

Como entender palavras como «bliss», ou, ainda mais surpreendentes, as palavras que o Autor acrescenta parenteticamente para nos dar o seu conceito de arte, principalmente os três primeiros elementos daquela enumeração gradativa — «curiosity, tenderness, kindness»? Parece-nos aceitável que o termo «beatitude» possa carregar alguma ambiguidade semântica. Mas que têm a «ternura» e a «bondade» a ver com a qualidade estética de uma obra de arte? Por outro lado, não nos esqueçamos de que, num ensaio sobre Nabokov e a crueldade, Rorty caracteriza Humbert como um monstro de incuriosidade¹¹, tendo precisamente em atenção aquela definição. Acresce que os versos de um poeta inventado por Nabokov, e citados por Humbert na sua fase de «apoteose moral», embora ironicamente (pois é Humbert que os cita) colocados pelo Autor na narrativa, nos confirmam a possível contradição do seu entendimento quanto às relações entre a arte e a moral: «The moral sense in mortals is the duty/ We have to pay on mortal sense of beauty» (pág. 285). A verdade é que as personagens por quem Nabokov sempre manifestou afecto são não os predadores que povoam o seu universo ficcional, mas as que, num momento ou noutro, se tornam vítimas quer da voluntária crueldade humana, como Krug (*Bend Sinister*), Lolita ou Pnin, quer dos cruéis caprichos do destino, como o barbeiro de Kasbeam

¹¹ Cf. Richard Rorty, *Contingência, Ironia e Solidariedade*, Nuno Ferreira da Fonseca (trad.), Lisboa, Editorial Presença, ed. de 1994, págs. 179–211. (Original: *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge Univ. Press, 1989.)

Vivendo a Experiência Americana

em *Lolita*, ou (mais uma vez) Pnin, ou John Shade (*Pale Fire*). Nesta linha de raciocínio, o último elemento da enumeração citada — «êxtase» — só pode ter pertinência quando correlacionado com os outros três. Quão longe parece estarmos da crença na «arte pela arte», que, suspeitamos, Nabokov jamais terá perfilhado de facto. Eis por que talvez façam sentido as palavras de Colin McGinn na conclusão do artigo a que nos referimos acima:

What is needed is a reasoned defence of the morality of both book and film¹², not a loftily amoral aestheticism. To rebut the critics, we need to confront them on their own ground, by accepting the moral responsibilities of literature — but arguing that in the case of *Lolita* these responsibilities are admirably discharged.

Já depois de o filme de Lyne ter sido distribuído na Europa, chamaram-nos a atenção, na altura, duas apreciações críticas que, além de se centrarem no filme, não deixavam de pôr em evidência a superior qualidade do romance (e até as virtudes do filme de Kubrick). A primeira é portuguesa, de Clara Ferreira Alves, na sua coluna «A Pluma Caprichosa»¹³, e, visando o filme, serve-se deste para exaltar a arte literária de Nabokov, como podemos apreciar num pequeno trecho da segunda metade do seu artigo:

O problema é que aquelas imagens estilizadas, aquela paisagem poética da América dos anos 50, aquela sugestão pornográfica grosseira que leva Lyne a pôr a menina, Lolita, a comer uma banana lentamente, ou a filmar cenas sexuais explícitas, ou a fazer da morte de Quilty às mãos de Humbert uma cena de sangue e vingança, nada têm a ver com as subtilezas de *Lolita*, ou com o grafismo de *Lolita*. Onde Nabokov quis ser subtil, o realizador foi ostensivo, e

¹² Como já se afirmou, por esta altura o filme ainda não havia sido distribuído, pelo que se compreende a benevolência expectante do crítico.

¹³ Cf. «Lolita», *Expresso*, 6 de Dezembro de 1997, pág. 128.

Os Romances Americanos

onde Nabokov quis ser brutal Lyne meteu-se a delicadezas. O resultado é um dos filmes mais irritantes que vi na minha vida, sobre um dos livros da minha vida.

A segunda, assinada por Linda Holt, apareceu meses depois, nas páginas do *TLS*. Esta procura fazer uma crítica mais pormenorizada do filme de Lyne, pondo-o em confronto com o de Kubrick, de 1961, e, principalmente, com o romance. Para Holt, os defeitos do filme são óbvios: tratamento unidimensional das personagens; falta de consistência no enredo; cenas gratuitas de sugestão sexual, porque incompatíveis com a estratégia do Autor (Nabokov) e até com a do narrador (Humbert)¹⁴; e, mais grave do que tudo, incapacidade de apelar à imaginação do espectador. Algumas destas falhas dever-se-ão, cremo-lo, ao facto de, por um lado, realizador e argumentista terem almejado criar uma versão de *Lolita* superior à de Kubrick¹⁵ e, por outro, acreditarem que lhes bastava colar-se à sequência narrativa do livro, o mesmo é dizer, à estratégia do narrador, para cumprirem o ideal de fidelidade ao espírito do romance.

Eis por que a visão que no filme nos é dada de Dolores Haze, de Charlotte e, até, de Quilty parece tão coincidente com a de Humbert na narrativa literária — e o

¹⁴ Imaginamos quanto será difícil a certos realizadores resistirem ao vício de estimular o olho lúbrico do espectador.

¹⁵ Stephen Schiff chegou mesmo a insinuar que o seu argumento e as opções de Lyne eram mais fiéis ao original do que o conseguido no filme de Kubrick, afirmando explicitamente que «Kubrick [...] made a film that might better have been entitled *Quilty*» (cf. Suellen Stringer-Hye, «An Interview with Stephen Schiff», 1996, in *Zembla* (vide bibliografia final para o «sítio» na *web*). Claro que Kubrick fez uma gestão parcimoniosa do argumento que encomendara a Nabokov, introduzindo elementos do próprio romance e cortando do argumento tudo (e foi muito) o que pudesse pôr em causa a economia narrativa do filme. Além disso, tirando partido das capacidades de Peter Sellers, Kubrick desenvolveu o papel que cabia a Quilty muito para lá do que o romance ou o argumento inicial permitiam, mas estas são as prerrogativas dos grandes realizadores. Talvez não seja justo comparar um realizador habituado a fazer filmes populares (como *Flashdance*) com a sofisticação de um Kubrick. Mas, que se saiba, ninguém forçou Lyne a desempenhar o papel de um Ícaro, a não ser a sua ambição artística, visivelmente desproporcionada em relação ao talento.

Vivendo a Experiência Americana

problema está em que as imagens de Lyne anulam a ambiguidade veiculada pela linguagem do romance. Por exemplo, toda a dimensão cómica de Quilty, que no livro e no filme de Kubrick funciona como o reflexo de Humbert num espelho deformante, pondo em evidência a impossível situação moral deste¹⁶, encontra-se ausente do filme de Lyne — Quilty é agora retratado apenas como um ser repulsivo, cujo amoralismo parece situar-se nos antípodas do sofrimento moral de Humbert, justificando assim a “justiça poética” que a sua execução às mãos deste representa. Quanto ao tratamento que Lyne dá a Lolita, basta confessarmos a nossa sensação, quando pela primeira vez vimos o filme, de nos encontrarmos não perante a jovem que nos habituáramos a imaginar no livro, mas em face de uma improvável messalina de catorze anos (a jovem actriz tinha quinze), cheia da perversidade que só a escola da vida poderia fornecer, capaz de levar à perdição um “inexperiente” intelectual de trinta e muitos anos, obcecado pela memória nostálgica de um amor de adolescência tragicamente interrompido. Temos de admitir que, se foi este o objectivo de Lyne, a escolha de Jeremy Irons para representar Humbert não podia ser mais acertada, se pensarmos que o actor tem revelado, noutros desempenhos, algumas dificuldades em abandonar a pele do inocente e melancólico (embora com uma inocência e uma melancolia algo ambíguas) Charles Ryder, de *Brideshead Revisited*¹⁷. Visto desta perspectiva, o Humbert de Lyne é aquilo que o Humbert do livro desejaria ter mostrado de si próprio, se Nabokov o tivesse permitido — uma vítima inequívoca (mas credível?) de circunstâncias adversas. Só que é por isto mesmo, porque adopta acriticamente o ponto de vista de Humbert, que o filme é tão pouco fiel ao livro. No confronto entre o livro de Nabokov e o filme de Lyne, tem razão

¹⁶ Trata-se da utilização que Nabokov faz do motivo do duplo, como insiste Alfred Appel (cf. *AL*, págs. lix–lxii). Mas não nos equivoquemos: o duplo em Nabokov é sempre um «falso» duplo, como bem viu Ellen Pifer (cf. *Nabokov and the Novel*, Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, ed. de 1981 (1ª ed. 1980, págs. 97–118). É por isso, aliás, que falamos de *espelho deformante*.

¹⁷ Referimo-nos à série da ITV britânica, adaptada do romance homónimo de Evelyn Waugh. Por coincidência, Linda Holt manifesta semelhante impressão sobre Jeremy Irons, embora se reporte apenas à voz de Humbert enquanto narrador no filme: «Meagre remnants of Nabokovian pomp survive, in Iron's Charles Ryderish wet-Monday voice-overs.»

Os Romances Americanos

Linda Holt quando afirma que

Humbert's camp self-consciousness both invites and repels his reader's identification: It establishes a complex distance, from which Humbert appears as both comic hero and guilt-torn malefactor. Lyne's film, however, goes all out for sympathy. Nostalgia and kitsch obliterate camp. Comedy is reduced to knockabout or farce: Humbert acts the clueless priapic academic. And morality turns to burlesque melodrama, when Humbert the tragic hero avenges Lolita by murdering an absurdly sinister and dissolute Quilty. At the end of the film, Humbert recognizes that he has robbed Lolita of her childhood, but his repentance is larded with nostalgia about lost innocence. It's in the book too, but the film plays it straight, demanding that we join him in a cathartic wallow.¹⁸

Por último, e por amor de uma relativa equanimidade, recenseemos uma opinião bastante mais tolerante sobre o filme, a de Michael Wood¹⁹, até porque na segunda metade do seu texto trata com originalidade a questão moral em *Lolita*. Wood acha aceitável o tom melodramático que Lyne imprimiu à história de Nabokov e considera mesmo que algumas cenas são mais conseguidas do que as equivalentes na versão de Kubrick, como por exemplo a cena da despedida entre Lolita e Humbert antes de aquela partir para a colónia de férias. Além disso, depreendemos das suas palavras a preferência pela composição que Melanie Griffith faz da personagem Charlotte Haze, apesar do notável desempenho de Shelley Winters no filme de Kubrick. Quanto a Lolita, Wood parece não ter dúvidas de que Dominique Swain desempenha um papel bem mais conseguido do que o da sua antecessora, Sue Lyon, pois considera que aquela «as Lolita is appropriately sulky and gawky, and she has a sudden, delayed smile that lights up the whole film whenever it appears» (pág. 186).

A nossa opinião diverge bastante desta. Griffith não consegue fazer-nos esquecer a enorme presença de Winters. E, quando nos referimos à sua *enorme pre-*

¹⁸ «Pornograpples», *The Times Literary Supplement*, May 29, 1998, pág. 23.

¹⁹ Cf. o seu «Revisiting *Lolita*», ed. cit., págs. 181–194. O texto foi primeiro publicado em *New York Review of Books*, 26 Mar. 1998.

Vivendo a Experiência Americana

sença, não temos apenas em vista a qualidade da representação, queremos atribuir-lhe também o sentido de exuberância física, o que não é despiciendo no filme de Kubrick: é inesquecível, pelo que tem de hilariante no que respeita a Humbert e de patético no que respeita a Charlotte, a cena da ceia a dois, a seguir ao baile de final do ano escolar aonde haviam acompanhado Dolores, em que Charlotte, num voluptuoso vestido em padrão de leopardo — «I thought I'd change into something cozier. [...] You don't think it's... a little too risqué?», diz ela, insinuante —, tenta ensinar Humbert a dançar o *cha-cha-cha* e subsequentemente o envolve num sufocante abraço, só interrompido pela presença inesperada da jovem (que deveria pernoitar em casa dos Farlow). No respeitante a Melanie Griffith, que, confessemos a bem da verdade, é fisicamente mais conforme com a Charlotte descrita por Nabokov — «a type that may be defined as a weak solution of Marlene Dietrich»²⁰ —, não chegamos à contundência de Linda Holt, quando esta, no artigo atrás recenseado, considera que a actriz interpreta uma «Charlotte Haze [...] almost too vulgar to watch». Mas ainda estamos mais longe de compartilhar o entusiasmo que Michael Wood exprime sobre a mesma interpretação: «If Winters is sadly pushy, Griffith is a touch more glamorous, in a tasteless way, but also tougher, and she expresses herself in a flat all-leveling voice, which is itself a cultural commentary.»²¹

A própria Sue Lyon, apesar de mais velha, achamo-la bastante mais conforme com a Lolita original do que Swain. A título de exemplo, entre vários (a dificuldade reside na escolha), consideremos a cena em que Humbert se apresenta em casa da família Haze na qualidade de prospectivo hóspede. Esta é uma cena crucial, pois é a

²⁰ *AL*, I, c. 10, pág. 37.

²¹ «Revisiting *Lolita*», ed. cit., pág. 184. Dá que pensar esta radical divergência de avaliação sobre um mesmo desempenho: a, por vezes arrogante, objectividade da crítica, a não ser nos casos extremos do que é visivelmente bom ou mau, é quase sempre contaminada por factores subjectivos dependentes das condicionantes culturais, das circunstâncias da recepção (as expectativas de que se parte) e, provavelmente, dos fins que se pretende alcançar. Não se trata de defender uma atitude relativista do género (perdoe-se-nos o plebeísmo) «gostos não se discutem»; trata-se, antes, de reconhecer a inevitabilidade de temperar a nossa frequente presunção de que as Humanidades funcionam como ciências exactas, quando o que o bom senso aconselha é uma certa humildade judicativa.

Os Romances Americanos

primeira vez que nós (e Humbert) deparamos com Dolores Haze. Vejamos como o narrador a descreve no romance:

I was still walking behind Mrs. Haze through the dining room when, beyond it, there came a sudden burst of greenery — “the piazza,” sang out my leader, and then, without the least warning, a blue sea-wave swelled under my heart and, from a mat in a pool of sun, half-naked, kneeling, turning about on her knees, there was my Riviera love peering at me over dark glasses²².

It was the same child — the same frail, honey-hued shoulders, the same silky supple bare back, the same chestnut head of hair. A polka-dotted black kerchief tied around her chest hid from my aging ape eyes, but not from the gaze of young memory, the juvenile breasts I had fondled one immortal day. (*AL*, I, c. 10, pág. 39)

Dolores encontra-se no jardim das traseiras, de costas para a varanda da sala de jantar, onde aparentemente está a tomar um banho de sol. Eis por que Humbert a vê «semi-nua», isto é, de calções e com um lenço às bolinhas²³ atado à volta do peito: a jovem, que, como quase todos os jovens de ontem e de hoje, gosta de imitar os seus modelos (neste caso, os do cinema), tem um lenço à volta do peito, em vez da parte superior de um fato de banho de duas peças (como o exibiam, nas revistas, as estrelas de cinema da época), não por exibicionismo mas pela razão plausível de que naquela família o dinheiro não abunda (por isso Charlotte aceita um hóspede, embora também o faça porque se sente só)²⁴. Quando Dolores ouve as vozes da mãe e do

²² Os óculos escuros são o motivo que liga a cena na praia com Annabel a esta cena na «piazza». Antes de os jovens Humbert e Annabel verem abortada, pela súbita presença de estranhos vindos do mar, a sua iniciação carnal, só uns óculos escuros esquecidos na areia testemunhavam as «ávidas» carícias preliminares à consumação do acto (I, c. 3, pág. 13).

²³ Lembram-se as leitoras (e os leitores) de uma cançoneta, cremos que dos anos cinquenta, que falava de «um biquíni pequenino às *bolinhas* amarelas»? (Itálico nosso.) Outra curiosidade: O biquíni é inventado pelos franceses em 1946, pelo que o fato de banho de duas peças, com o calção a cobrir pudicamente o umbigo, é um seu respeitável antepassado.

²⁴ É certo que um pouco mais tarde, num domingo, Lolita e a mãe aparecem perante Humbert equipadas com fatos de banho de duas peças, mas tal deve-se à recente prosperi-

Vivendo a Experiência Americana

futuro hóspede, vira-se para ver a quem pertence a voz masculina e observa-o inquisitiva por cima dos óculos escuros. Dolores revela-se curiosa, talvez mesmo a roçar o atrevido, mas não mais do que isto — ainda não há desejo, e muito menos olhares prometendo outros paraísos juvenis. E a razão parece-nos simples: Nabokov concebe a sua Lolita como uma rapariga de aparência normal, apenas vista como diferente pela imaginação obcecada de Humbert.

Reparemos agora como Lyne faz a composição da mesma cena: Swain aparece deitada de borco sobre a relva, enquanto usufrui do efeito refrescante do aspersor de irrigação, em transparências de vestido molhado colado ao corpo (qual uma *miss wet t-shirt* em embrião), sem um único embaraço da parte desta, lançando ainda por cima, no final da sequência, um olhar encorajador para Humbert. Eis o que resta da propalada fidelidade ao original! Pelo contrário, no filme de Kubrick, Sue Lyon surge-nos de biquíni (o realizador transfere a acção para finais dos anos cinquenta), semi-deitada sobre uma manta mexicana, quando os dois adultos aparecem no jardim. À semelhança da sua “irmã” do livro, lança um olhar para Humbert e tira de seguida os óculos escuros, não só para o observar melhor mas principalmente para que *nós*, os espectadores, captemos a expressão dela entre o inquisitivo e o irónico (como se adivinhasse o que passa pela cabeça da sua carente mãe e a perturbação que provoca em Humbert). Aqui está como se pode criar ambiguidade na figuração das personagens, já não através da linguagem do romance mas da imagem fílmica.

Quanto a James Mason, este compõe uma personagem cuja ambivalência, com o seu não-sei-quê de simiesco, se encontra ausente da de Irons. Neste aspecto, a composição de Mason é bastante coincidente com a imagem que Humbert dá de si próprio no romance, como podemos apreciar no trecho destacado acima, com a referência aos seus «aging ape eyes». E ainda mais. A certa altura, ainda no início do relacionamento com a família Haze, Humbert, captando uma mudança subtil em

dade que o hóspede lhes traz. E este não deixa de o notar no seu diário: «both in two-piece bathing suits, black, as new as my pipe» (I, c. 11, pág. 42). Também Humbert, por diferentes razões, é tocado pela euforia consumista, que o leva a exhibir o seu novo cachimbo (talvez para melhor compor o seu papel de intelectual, já que em mais nenhum lado nos recordamos de o ver a fumar: pelo contrário, até o incomodam os beijos enfumados de Charlotte).

Os Romances Americanos

Dolores quando esta se encontra fisicamente junto dele, confia-nos que «perhaps my ape-ear had unconsciously caught some slight change in the rhythm of her respiration» (págs. 48–49). E, à frente, logo a seguir à morte de Charlotte, eis como Humbert define a sua aparência física: «pseudo-Celtic, attractively simian, boyishly manly» (pág. 104). Além disto, e talvez o mais importante, tenhamos presente o que desencadeou, a acreditar em Nabokov, a ideia para o romance, isto é, a célebre história jornalística acerca de um macaco no «Jardin des Plantes» de Paris, como ele afirma no terceiro parágrafo do posfácio a *Lolita* (esta história tem uma dimensão metafórica que apreciaremos na secção «ix»).

Quanto a Clare Quilty, nem vale a pena compararmos o representado por Frank Langella no filme de Lyne com o recriado por Peter Sellers, embora este desempenhe um papel muito maior do que o que lhe atribuíra Nabokov no romance. Aqui, todavia, o mérito deve caber todo à excelência do actor, a qual levou Kubrick (afirmámo-lo antes em nota) a desenvolver as cenas de Quilty bastante para lá do que o romance e o argumento de Nabokov o permitiam. Mas eis o que é curioso: esta liberdade tomada por Kubrick acentua a impossível situação de Humbert e é, por isso, notavelmente fiel ao espírito do livro²⁵.

A certo ponto do texto de Michael Wood²⁶ assalta-nos a suspeita de que a sua benevolência esconde afinal um propósito mais singelo, que é o de evidenciar a irracionalidade de o filme encontrar dificuldades de distribuição nos E.U.A. (Wood viu o filme em Paris), até porque o crítico não se exime de expor algumas das fragilidades apontadas por Clara Ferreira Alves e Linda Holt. Também sobre elas disserta, com a mesma agudeza de raciocínio que tem revelado noutros trabalhos seus, como é

²⁵ Aliás, sabemo-lo hoje, Nabokov gostou particularmente das cenas de Quilty, especialmente a cena de abertura com o jogo de pingue-pongue entre James Mason e Peter Sellers e as peripécias subsequentes que conduzem ao assassinato de Quilty (cf. Brian Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years*, ed. cit., pág. 466).

²⁶ Nomeadamente nas págs. 183–184, mas esporadicamente também noutras.

Vivendo a Experiência Americana

visível neste trecho:

The difficulties of making a movie from a novel are never quite what they seem — or not only what they seem. It's not just a matter of getting story and characters to come across in a new format, adapted for different time frames and modes of representation. It's a matter of losing words as a medium, the very texture of language. [...] But Humbert Humbert's language, self-delighting, self-betraying, funny, sickening, and above all endlessly intricate and fluent, is the life of *Lolita*. Without it, we have only a plodding, if fairly powerful melodrama, and paradoxically the less we have of Humbert's language the more we have of his angle: there's only the story line, and the story is his. Lyne's movie, in particular, is Humbert's movie. (Pág. 184)

Além destas fraquezas, o que Wood encontra de verdadeiramente chocante no filme é não as cenas que convidam ao olhar lúbrico do espectador, mas a progressiva deterioração da relação entre Humbert e Lolita, manifestada no clima de violência crescente entre os dois, que por seu turno se deve àquilo que Humbert denuncia no romance como «a definite drop in Lolita's morals»²⁷: já em Beardsley, isto é, depois da primeira viagem de ambos pela América, a jovem vai reivindicando, como retribuição pelo prazer sexual que proporciona a Humbert, sucessivos aumentos na sua semanada e mais algum dinheiro a troco de favores menos ortodoxos²⁸, além de uma, muito mitigada, maior liberdade, a qual lhe permite, mais tarde, participar na peça

²⁷ *AL*, II, c. 7, pág. 183. Vindas de quem as profere, são palavras extraordinárias!

²⁸ Será que *Lolita* é afinal um texto sobre a prostituição, logo, um texto “pornográfico”, contradizendo o que afirmámos mais atrás (*vide* nota 5 desta secção)? Francamente, não nos parece esse o objectivo de Nabokov, embora por vezes nos fique a impressão de que Humbert nos quer convencer, quase desde o início, de que Dolores possui na sua linguagem corporal algo de meretrícula (isto é, uma meretriz que ainda não atingiu a idade adulta). Diz Humbert: «A faint suggestion of turned in toes. A kind of wiggly looseness below the knee prolonged to the end of each footfall. The ghost of a drag. Very infantile, infinitely meretricious.» (*AL*, I, c. 11, pág. 41.) Em resumo: pontas dos pés ligeiramente para dentro; movimento descontraído das pernas no andar; ligeiro arrastar dos pés. Eis o que Humbert vê como «infinitamente meretrício»! De que milagres ópticos o desejo não é capaz?

Os Romances Americanos

escolar que denuncia a sua fuga do jugo de Humbert (o autor da peça é Clare Quilty).

Talvez Wood tenha razão, se pensarmos apenas no filme de Lyne, preso como este se encontra à perspectiva de Humbert. Mas o livro (e o filme de Kubrick) aponta, pelo contrário, para a inevitabilidade daquela deterioração, se é que podemos falar da existência de um relacionamento entre as duas personagens. A nossa percepção é a de que tal relacionamento só existe na cabeça de Humbert, decerto que não na cabeça de Dolores e, espera-se, também não no espírito do leitor: quanto muito, haverá a ilusão de um relacionamento, ilusão essa que cedo se vai esboroando conforme avançamos na segunda metade do romance.

(iv)

Em parte o confessámos há pouco, o que nos fez principalmente trazer o texto de Michael Wood à discussão era a sua abordagem da questão moral em *Lolita*. A determinada altura, Wood coloca assim o problema: «The difficulty with *Lolita* is not that it is an immoral book, but that it is soaked in Humbert's morality, that it leaves us scarcely anywhere else to go.»¹

Em que quadro moral sustenta Humbert a sua argumentação inicial? Humbert contesta o tabu sobre a pedofilia, reduzindo-o a um preconceito cultural das nossas sociedades. E fá-lo recorrendo a meias-verdades — por exemplo, quando nos informa de que «Dante fell madly in love with his Beatrice when she was nine [...] and this was in 1274», embora se esqueça de elucidar o cândido leitor de que Dante seria um ano mais velho do que a jovem² —, mas também a verdades factuais verificáveis na literatura especializada — «Marriage and co-habitation before the age of puberty are still not uncommon in certain East Indian provinces. Lepcha old men of eighty copulate with girls of eight, and nobody minds»³. Acontece que, apesar desta profissão de fé no relativismo cultural, o mesmo é dizer, no relativismo moral (ele é “multiculturalista” quando lhe convém), Humbert se apresenta como um homem torturado pelo conflito entre o instinto e a razão — «While my body knew what it craved for, my mind rejected my body's every plea»⁴ —, acentuado pelo sentimento de culpa e o desejo de arrependimento (principalmente quando já não alimenta qualquer esperança de que Dolores volte para si), tudo isto bem evidenciado nas primeiras palavras do romance («*Lolita*, [...] my sin, my soul»).

¹ Michael Wood, «Revisiting *Lolita*», ed. cit., pág. 190.

² Cf. *AL*, I, c. 5, pág. 19. As notas de Appel (pág. 342) confirmam a omissão intencional de Humbert: «Dante was born between May 15 and June 15, 1265. He was therefore nine years old when he met Beatrice in 1274, and she was supposedly eight. There was no romance.»

³ Mais uma vez, as notas de Appel (*ibidem*, págs. 341–342): «*East Indian provinces*: the Lepchas are a Mongoloid people of Sikkim and the Darjeeling district of India. What H.H. says is true, and Nabokov thinks H.H. may have got it from somewhere in Havelock Ellis's monumental, many-volumed *Studies in the Psychology of Sex* (1891).»

⁴ *Ibidem*, pág. 18.

Os Romances Americanos

O que visivelmente põe em causa os argumentos falaciosos de Humbert, em especial os que se prendem com o relativismo cultural, é o facto de este iludir a sua obsessão por rapariguinhas púberes e pré-púberes (as «ninfetas» situam-se, para ele, entre os nove e os catorze anos) com uma retórica do amor romântico, mais própria da tradição amorosa do Ocidente, evidenciada no seu desiderato de atingir um patamar no relacionamento com Dolores em que fosse possível uma comunicação mais profunda, enfim, um encontro de almas nutrido por afinidades culturais e estéticas. Daí as tentativas de adopção, numa primeira fase, daquilo que ele julga ser o sociolecto da geração de Dolores, sujeitando-se assim a um necessário, mas nem sempre totalmente conseguido, *downgrade* (e americanização esforçada) da sua linguagem —

“Come and kiss your old man,” I would say, “and drop that moody nonsense. In former times, when I was still your dream male [the reader will notice what pains I took to speak Lo’s tongue], you swooned to records of the number one throb-and-sob idol of your coevals [Lo: “Of my what? Speak English”]. (*AL*, II, c. 1, pág. 149)

Esta “juvenilização” imposta pela diferença de idades e pela diferente origem cultural visa, numa fase ulterior, operar o *upgrade* nos gostos estéticos de Lolita, como podemos observar na cena imediatamente anterior à fuga desta, em Elphinstone, através do inventário de presentes com que Humbert a obsequia quando a visita pela oitava (e última) vez no hospital da cidade, aonde a jovem fora internada com uma infecção viral:

None will know the strain it was to carry that bouquet, that load of love, those books that I had traveled sixty miles to buy: Browning’s *Dramatic Works*, *The History of Dancing*, *Clowns and Columbines*, *The Russian Ballet*, *The Flowers of the Rockies*, *The Theatre Guild Anthology*, *Tennis* by Helen Wills, who had won the National Junior Girl Singles at the age of fifteen. (II, c. 22, pág. 242)

Vivendo a Experiência Americana

Demoremo-nos um pouco nesta lista, pois, além de representar bem a arte magistral de Nabokov na forma como alia a concisão do discurso ao maximalismo do sentido, ela servirá de pano de fundo para desenvolvermos as ideias que nos conduzirão às questões centrais colocadas pelo romance. E, para melhor ilustrar o que pretendemos evidenciar, socorramo-nos de Shakespeare (decerto inspirados no poeta John Shade, de *Pale Fire*) e convoquemo-lo para esta discussão, até porque Nabokov, principalmente na ficção em língua inglesa, nunca se eximiu de o evocar, e até de o invocar⁵, algumas vezes de forma muito explícita.

Tomemos como exemplo os primeiros versos que abrem a «comédia sombria» *The Merchant of Venice*⁶. Em rigor, nada há em *Lolita*, a não ser talvez a linha temática do anti-semitismo, que nos remeta para esta peça. Mas o que importa aqui pôr em evidência é a técnica dramática utilizada, que consiste — se lermos com atenção a peça e se ainda não perdemos a infantil capacidade de imaginar, mais do que meros “seres de papel”, gente parecida connosco embora vivendo no mundo alternativo dos universos ficcionais — em nos convidar a ver aquilo que, não sendo dito, se encontra implicitado nas entrelinhas, ou melhor, aquilo que se não expressa numa declaração precisa mas se infere através da atitude de uma personagem.

A peça começa com o mercador Antonio queixando-se a dois amigos, Salerio e Solanio, da tristeza que o invade e para a qual não encontra razão plausível — «In sooth I know not why I am so sad,/ [...] And such a want-wit sadness makes of me,/ That I have much ado to know myself». Os dois amigos bem tentam ajudá-lo a descobrir a origem do mal que o aflige, alvitando que aquela tristeza se deva talvez

⁵ «Help me, Will! *Pale Fire*.» Assim termina John Shade o verso 962 do poema «*Pale Fire*» (cf. Vladimir Nabokov, *Pale Fire*, Harmondsworth, Penguin, ed. de 1981, pág. 57).

⁶ Cf. John Russell Brown (ed.), London, Methuen, ed. de 1979. «Comédia sombria», assim a define Jorge de Sena e Harold Bloom (cf., respectivamente: *A Literatura Inglesa: Ensaio de Interpretação e de História*, Lisboa, Edições Cotovia, 1989 (1ª ed. brasileira: São Paulo, Editora Cultrix, 1963), pág. 101; e *Shakespeare: The Invention of the Human*, London, Fourth Estate, 1998, pág. 177).

Os Romances Americanos

à apreensão quanto às suas aventuras comerciais (factor não despiciendo na época, pelos riscos inerentes à navegação marítima), ou então talvez seja apenas a melancolia própria de quem se encontra apaixonado. Perante a forma veemente como Antonio rejeita ambas as hipóteses, um deles, Solanio, conclui assim:

Not in love neither: then let us say you are sad
Because you are not merry; and 'twere as easy
For you to laugh and leap, and say you are merry
Because you are not sad. (I, i, vv. 47–50)

De um certo ponto de vista, isto parece não mais do que um vício de argumentação, a tautologia, capaz de constituir por si só um momento cómico. Mas mudemos de perspectiva e tomemos em consideração o que ali haverá de potencialmente sério: se não há razão aparente para a tristeza de Antonio, não sofrerá ele desse mal da época, a doença da melancolia, de que também padece, por exemplo, o Jacques de *As You Like It*? Com uma pequena diferença: enquanto o taciturno Antonio nunca nos consegue provocar sequer um sorriso (até o sarcasmo que ele utiliza com Shylock se nos torna incómodo), pelo contrário, com Jacques, Shakespeare aproveita as suas tiradas para desencadear o cómico. Claro que o riso do leitor resulta de Jacques ser um pedante que gosta de exhibir a sua superioridade sobre os companheiros através do modo como se compraz na sua melancolia (diz ele, a certa altura, «I can suck melancholy out of a song, as a weasel sucks eggs»⁷), o que não ocorre com Antonio. Neste não há a pose do homem melancólico: não se trata de uma moda, mas de um sentimento bem real. A suspeita de que Antonio sofre da doença da melancolia aumenta quando este, numa subsequente réplica a um comentário de Gratiano (que entretanto chegara na companhia de Lorenzo e Bassanio), afirma que «I hold the world but as the world Gratiano,/ A stage, where every man must play a part,/ And mine a sad one». Portanto, neste «grande teatro do mundo», indivíduos há cujos humores os empurram para a melancolia — tal parece

⁷ Agnes Latham (ed.), London, Methuen, ed. de 1975, pág. 42.

Vivendo a Experiência Americana

ser o caso de Antonio —, enquanto outros, como Gratiano, parece terem nascido para nos fazer esquecer as agruras da vida — responde este a Antonio, «Let me play the fool»⁸.

Detenhamo-nos, porém, no que acontece assim que Gratiano e Lorenzo deixam os dois amigos a sós. Bassanio, como que a ganhar coragem para o que tem de pedir a Antonio, ainda faz um comentário ao pouco siso de Gratiano, mas Antonio, impaciente, muda abruptamente de assunto para interpelar assim o amigo: «Well, tell me now what lady is the same/ To whom you swore a secret pilgrimage —/ That you to-day promis'd to tell me of?» É evidente que as preocupações de Antonio são muito diferentes das de Bassanio, pois este gastará ainda (ele é, de facto, um gastador...) vinte e três versos a justificar as razões que o levam a pedir novo empréstimo de dinheiro ao amigo, enquanto a Antonio apenas interessa o que se lhe afigura naquele momento como essencial, que é, além dos protestos da sua amizade incondicional, o de saber quem, e como, é a mulher que tem cativo o coração de Bassanio. Apesar de verdadeiramente nada ter sido dito, muito menos explicitado, parece-nos agora que Antonio, a par de uma persistente tendência para a melancolia, é capaz de ter afinal uma razão bem concreta para a tristeza de que se queixara nas primeiras palavras da peça, pois sabe que está iminente a perda do convívio com o amigo. Mais do que as palavras de Antonio, é o seu comportamento que nos permite levantar tal hipótese, mas a hipótese não passa disso mesmo, até que encontremos evidências mais palpáveis que fundamentem esta leitura. Ora, é aqui que uma boa memória e uma «releitura» atenta desempenham o seu papel indispensável, pois uma parte de tais evidências encontramos-na na penúltima cena do II Acto (na edição que utilizamos, quarenta e nove páginas depois), quando surpreendemos Salerio e Solanio no seguinte diálogo:

Sal. A kinder gentleman treads not the earth, —
I saw Bassanio and Antonio part,

⁸ Uma curiosidade: É por Gratiano desempenhar o papel de bobo que o seu anti-semitismo primário, apesar da crueza com que se manifesta, nos parece tolerável.

Os Romances Americanos

Bassanio told him he would make some speed
Of his return: he answered, “Do not so,
Slubber not business for my sake Bassanio,
But stay the very riping of the time,
And for the Jew’s bond which he hath of me —
Let it not enter in your mind of love:
Be merry, and employ your chiefest thoughts
To courtship, and such fair ostents of love
As shall conveniently become you there.”
And even there (his eye being big with tears),
Turning his face, he put his hand behind him,
And with affection wondrous sensible
He wrung Bassanio’s hand, and so they parted.
Sol. I think he only loves the world for him [...]. (II, viii, vv. 35–50)

Continuando no domínio da técnica dramática com que iniciámos esta digressão, o que nos importa pôr em relevo é quanto o trecho destacado acima funciona como comprovação (tanto quanto é possível em literatura fazer-se prova) da hipótese que havíamos avançado no início da peça e nos impõe essa leitura, isto é, o facto de Antonio, além da sua tendência para a melancolia, ter na circunstância uma razão visível para a tristeza que o apoquentava (a partida de Bassanio para Belmont). Agora, mesmo que o quiséssemos evitar, não podemos deixar de descortinar o que passará pela cabeça de Antonio quando este faz, na primeira cena da peça, aquela brusca interpelação a Bassanio. Aqui está a recompensa que os escritores magistrais têm preparada para os seus leitores — caso estes a aceitem —, o prazer na detecção daqueles pequenos subterfúgios, que Nabokov tão bem soube sintetizar nas palavras finais da sua autobiografia:

[...] suddenly, [...] you and I saw something that we did not immediately point out to our child, so as to enjoy in full the blissful shock, the enchantment and glee he would experience on discovering ahead the ungenerally gigantic, the unrealistically real prototype of the various toy vessels he had doddled about in

Vivendo a Experiência Americana

his bath. There, in front of us, where a broken row of houses stood between us and the harbor, and where the eye encountered all sorts of stratagems, such as pale-blue and pink underwear cakewalking on a clothesline, or a lady's bicycle and a striped cat oddly sharing a rudimentary balcony of cast iron, it was most satisfying to make out among the jumbled angles of roofs and walls, a splendid ship's funnel, showing from behind the clothesline as something in a scrambled picture — Find What the Sailor Has Hidden — that the finder cannot unsee once it has been seen.⁹

Eis a “parábola” de Nabokov¹⁰: o leitor é confrontado com «toda a espécie de estratagemas», obstáculos aparentemente gratuitos (roupa interior masculina e feminina a secar) com a sua dinâmica própria (o vento a fazê-la dançar aleatoriamente na corda), colocados pelo escritor para, primeiro como um ilusionista, nos distrair e, logo depois, nos encorajar à demanda do essencial (a chaminé do navio). E por que é que o essencial é a chaminé do navio? É que, no mundo extratextual, aquela «esplêndida chaminé» pertencia ao navio *Champlain*, que transportaria os Nabokov de Saint Nazaire para o porto-de-abrigo que Nova Iorque simbolizava para milhares de refugiados. Assim, aquela chaminé muito particular representa, na sua hiperbólica monumentalidade («ilusoriamente gigantesca, irrealisticamente real»), não só o deslumbramento lúdico experimentado pelo filho Dmitri, mas também o passaporte para a libertação da ameaça nazi que avançava rapidamente pela França adentro (na sua última viagem — a dos Nabokov foi a penúltima — o navio naufragaria com todos os passageiros a bordo, torpedeado por um submarino alemão¹¹). A propósito da

⁹ *Speak, Memory*, New York, G.P. Putnam's Sons, 1966, págs. 309–310.

¹⁰ Sabendo quanto Nabokov era avesso à literatura com desígnios didáticos ou de edificação moral, utilizamos o termo *parábola* com manifesta latitude.

¹¹ Dmitri Nabokov descreve-nos este acontecimentos em entrevistas incluídas em dois documentários sobre seu pai. Ambos foram mostrados há poucos anos na televisão: um passou na RTP2, «Vladimir Nabokov», numa série da BBC produzida por Fiona Pethick, *Great Writers of the Twentieth Century*, em 1998; o outro, no canal Arte, «Lolita ist berühmt, nicht ich/C'est Lolita qui est célèbre, pas moi: Vladimir Nabokov», da autoria de Andreas Christoph Schmidt, adaptação francesa de Christian Bloch, co-produção de

Os Romances Americanos

“pirotecnia” que alguns acusam Nabokov de praticar¹², será difícil encontrar maior intensidade subjectiva impressa numa simples chaminé de navio do que aquela com que deparamos no último parágrafo da sua autobiografia. É este, afinal, o jogo no qual todo o grande escritor desafia o leitor a participar — «‘Descubra o que o Marinheiro Escondeu’, que, depois de achado, não mais pode deixar de ser visto».

Agora, que se encontra terminada esta algo longa incursão por Shakespeare, confiemos na paciência do leitor para recuar seis páginas e retomar o trecho de *Lolita* que nos propúnhamos analisar.

À excepção de um livro, *Clowns and Columbines*, todos os outros existem¹³, como nos informa Appel na nota correspondente da edição que utilizamos, e não nos esqueçamos de que Nabokov, além de ter contribuído com alguns esclarecimentos, havia aprovado as notas de Appel, como aliás este reconhece no seu Prefácio. Estamos aqui em face de um Humbert no seu duplo papel de amante («that bouquet, that load of love») e de figura paterna (a aparentemente anódina lista de livros), sendo que o primeiro parece claramente minorizado pelo mais simpático papel do educador preocupado com a formação intelectual de Dolores. Mas repare-se na ambiguidade subjacente a alguns títulos. Se é verdade que se torna difícil para o leitor comum a detecção dos significados mais arcanos que encerra, por exemplo, a alusão a Robert Browning, com os seus níveis de intrincadas relações intertextuais

SFB/Arte, s.d. (data da primeira teledifusão alemã: 1 de Janeiro de 1997).

¹² Embora não consigamos, lamentavelmente, identificar o volume em que a lemos, temos bem viva na memória a crítica feita por José Guilherme Merquior, quando se referia, depreciativamente, aos efeitos pirotécnicos da prosa de Nabokov.

¹³ *Clowns and Columbines* é um livro imaginário, mas, na sua “inexistência”, antecipa nítidas relações intertextuais com o último romance publicado de Nabokov, *Look at the Harlequins!* (1974), também inexistente à época. Nabokov tem esse condão de gerar nexos desta espécie com a sua obra ainda nem sequer sonhada (*LATH*, como Nabokov gostava de lhe chamar, nasceu dos desencontros do Autor com a biografia que Andrew Field estava a preparar, *Nabokov: His Life in Part*, a qual foi publicada no ano da morte de Nabokov, em 1977).

Vivendo a Experiência Americana

(quem não conheça bem a obra do poeta inglês terá de deambular por várias notas de Appel para captar todas as conexões que o texto possibilita¹⁴), o mesmo leitor, se for atento e tiver o saudável hábito de exercitar a memória, não deixará de estabelecer nexos entre alguns dos títulos e certas passagens do romance.

Tal nos parece o caso de *The History of Dancing* e de *The Russian Ballet*. À primeira vista, a sua escolha revela-nos um homem de interesses sofisticados, apostado em, mesmo nos momentos de lazer, não descurar a educação do gosto da jovem enteada. E, em parte, isto não deixa de corresponder à verdade. Recordemo-nos, contudo, do capítulo (II, 6) em que o narrador descreve a figura do seu colega mais íntimo em Beardsley, Gaston Godin, o qual funciona como mais um falso duplo de Humbert Humbert¹⁵, já que ambos têm uma predileção por jovens cuja definição sexual se encontra ainda imprecisa, numa fase de, por assim dizer, “androginia temporária”¹⁶ — G.G., por rapazinhos, e H.H., por rapariguinhas. Além disso, G.G. é igualmente um imigrante, se bem que com mais dificuldades de adaptação ao Novo Mundo, derivadas em parte do seu chauvinismo cultural, mas também da inépcia para falar outras línguas que não a sua de origem: «he was [...] highly contemptuous

¹⁴ A nota ao trecho sob apreciação tem ligações (*links*, como hoje se usa dizer na linguagem informática sobre o hipertexto) a outras quatro notas. Numa delas (pág. 117/2, ed. cit.), damos com a referência a *Pippa Passes*, de Browning. Ali temos de nos demorar num verso que faz referência a uma dríade, uma ninfa das árvores e (por extensão) das florestas. A propósito de *ninfa*, Appel faz uma ligação (*link*) a outra nota anterior (pág. 16/6), a qual resulta do célebre conceito de «nymphet», tal como é definido por Humbert. Por sua vez, esta longa nota origina mais um conjunto de ligações sobre ocorrências adjacentes à ideia de ninfa. Enfim, parece até que nos encontramos já no universo labiríntico de *Pale Fire*, só que desta feita, como nos adverte Appel, «the annotator exists; he is a veteran and a grandfather, a teacher and a taxpayer, and has not been invented by Vladimir Nabokov» (pág. xiii).

¹⁵ Na sua tradução russa do romance, Nabokov alterou o nome de Humbert Humbert para Gumbert Gumbert, o que põe ainda mais em evidência o motivo do duplo (G.G. & G.G.). Cf. Alexander Dolinin, «*Lolita* in Russian», in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir E. Alexandrov (ed.), New York & London, Garland, 1995, págs. 321–330.

¹⁶ Para dar mais concretude à expressão, remetemos o leitor para o filme de Luchino Visconti, *Morte a Veneza* (*Death in Venice*), de 1971, e para a imagem do jovem Björn Andresen (aliás, Tadzio), que tanto encanta e perturba Dirk Bogarde (aliás, Gustav von Aschenbach).

Os Romances Americanos

of the American way of life, triumphantly ignorant of the English language». Apesar dos epítetos de menosprezo de que H.H. se socorre para caracterizar G.G., este é um relacionamento que particularmente lhe convém: G.G., além de ser visto como pessoa respeitável e de ser mimado («pampered») pela comunidade, tem uma vida tão secreta quanto a de H.H., que concretiza em relações esporádicas com rapazinhos da vizinhança: «there he was in priggish New England, crooned over by the old and caressed by the young»¹⁷. Os dois colegas têm o hábito de se reunir para jogarem xadrês, na maioria das vezes em casa de Humbert (Godin, ao contrário de Quilty, não representa visivelmente uma ameaça). Num capítulo aparentemente todo ele dedicado a Godin, tendo como principal objectivo o de evidenciar, por contraste, a superioridade de Humbert sobre o colega em todos os aspectos excepto um, o da sua aceitação social — «There he was, devoid of any talent whatsoever, a mediocre teacher, a worthless scholar, a glum repulsive fat old invert, [...] having a grand time and fooling everybody» —, eis que o narrador muda abruptamente de assunto e introduz um parágrafo dedicado ao seu tema preferido, Lolita:

Sometimes, from where we sat in my cold study I could hear Lo's bare feet practicing dance techniques in the living room downstairs; but Gaston's outgoing senses were comfortably dulled, and he remained unaware of those naked rythms — and-one, and-two, and-one, and-two, weight transferred on a straight right leg, leg up and out to the side, and-one, and-two, and only when she started jumping, opening her legs at the height of the jump, and flexing one leg, and extending the other, and flying, and landing on her toes — only then did my pale, pompous, morose opponent rub his head or cheek as if confusing those distant thuds with the awful stabs of my formidable Queen. (Pág. 182)

Não será necessária muita imaginação, nem grande experiência de vida, para se descortinar, no movimento metonímico dos «pés descalços» que se entregam a «ritmos nus» (qual uma Isadora Duncan da América suburbana) e distraem H.H. do

¹⁷ Cf. *AL*, II, c. 6, págs. 181–183.

Vivendo a Experiência Americana

jogo de xadrês, a pulsão erótica deste passo, pulsão esta acentuada pela longa descrição parentética daqueles ritmos, que sugerem, logo de início, o movimento sinco-pado do acto sexual — «and-one, and-two, and-one, and-two». Além do mais, o contraste entre a atenção de H.H. ao que se passa no andar de baixo e a atenção de G.G. ao jogo de xadrês (compreensível, dadas as preferências sexuais deste) também ajuda a destacar a obsessão sexual de Humbert pela jovem, a ponto de este momentaneamente reprimir a sua faceta competitiva. Lolita tem, para o bem e para o mal, este poder sobre o padrasto: mais tarde, numa outra partida de xadrês, Humbert quase a perde para Gaston, um adversário que ele considera inferior, chegando com esforço a um empate — e tudo porque recebe uma chamada telefónica da professora de piano a indagar sobre as razões de a jovem lhe andar a faltar às aulas de terça-feira. Ora, é aquela faceta competitiva que o leva ao desejo incessante de sair vitorioso de qualquer confronto, seja no jogo, seja na vida amorosa. Acrescentemos, a propósito, que um predador tem sempre a necessidade compulsiva da conquista, e é por isso que Humbert, enquanto personagem, encarava com alguma despreocupação a falta de vontade de vencer que se manifestava, por exemplo, no estilo de ténis praticado por Lolita. Esta ausência de espírito competitivo significava para Humbert, no período de coabitação com a enteada, a garantia de que a jovem se lhe mantinha subjugada, de que ela, mais do que Dolores, ou Dolly, ou Lola, ou Lo (como normalmente a chamava Charlotte), continuava a ser a *sua* Lolita (o diminutivo é propriedade de Humbert, não nos esqueçamos).

Mesmo assim, caso se objecte que estamos a ultrapassar os limites admitidos pelas possibilidades semânticas do texto sob apreciação — limites que, bem o sabemos, não devem ser ultrapassados, sob pena de, em face de uma busca desenfreada de sentidos, um texto não fazer qualquer sentido¹⁸ —, confiemos na generosidade de Nabokov para nos pôr à disposição elementos que legitimem a interpretação que temos vindo a tentar. Com efeito, se avançarmos catorze capítulos sobre o dedicado a

¹⁸ Cf. Umberto Eco, *Os Limites da Interpretação*, José Colaço Barreiros (trad.), Lisboa, DIFEL, 1992, principalmente, toda a Secção 3 (título original: *I Limiti dell' Interpretazione*, 1990).

Os Romances Americanos

Gaston Godin, deparamos com um pequeno trecho, dissimulado por entre o desenvolvimento de um tema mais importante para Humbert — o ténis de Lolita —, que nos confirma aquela hipótese de leitura. Mais de metade do capítulo ocupa-se das actividades a que a jovem se entregava, capazes de provocarem o desejo sexual de Humbert, desde o já referido ténis, até aos exercícios miméticos de técnica dramática e à dança¹⁹. Concentremo-nos nesta última:

On certain adventurous evenings, in Beardsley, I also had her dance for me with the promise of some treat or gift, and although these routine leg-parted leaps of hers were more like those of a football cheerleader than like the langorous and jerky motions of a Parisian *petit rat*, the rhythms of her not quite nubile limbs had given me pleasure.

Agora percebe-se melhor por que razão, na lista que destacámos dez páginas atrás (teimamos em pôr à prova a paciência do leitor...), Humbert deposita tantas esperanças em que Dolores compulse aqueles dois livros sobre dança — *The History of Dancing* e *The Russian Ballet*. Claro que o «prazer» a que Humbert se refere também carrega uma certa dose de ambiguidade — não pode um pai experimentar o deleite inocente de ver a sua filha dedicar-se a uma actividade artística, se bem que esta se manifeste ainda titubeante? Tenhamos, todavia, presente que Humbert, no que respeita às questões do sexo, é especialista no eufemismo, razão pela qual aqueles «adventurous evenings», concatenados com os outros excertos que apresentámos anteriormente e com o “decoro” que Humbert na maioria das vezes revela quando se entrega à descrição das suas aventuras sexuais com Lolita, não podem significar senão aquilo que o leitor facilmente adivinha — o único “desporto radical” a que Humbert se dedica, «on certain adventurous evenings» e sempre que as circunstâncias lho permitem, é o da chantagem emocional sobre a enteada com vista a conseguir os seus propósitos sexuais.

Apesar de todas estas evidências, suponhamos que o leitor apressado insiste

¹⁹ Cf. *AL*, II, c. 20, págs. 229–234.

Vivendo a Experiência Americana

ainda em olhar apenas de relance para os títulos daqueles livros (recorde-se o esforço de Humbert: «None will know the strain it was to carry [...] those books that I had traveled sixty miles to buy»). Nabokov chama-nos uma vez mais a atenção para a importância que Humbert lhes atribui e para as intenções que eles escondem. Com efeito, quatro páginas mais tarde (pág. 246), depois de tomar conhecimento da fuga de Dolores, de entrar desvairado no hospital e de se ver manietado pelo pessoal de serviço, Humbert regista as únicas coisas que a enteada deixou para trás e lhe são devolvidas por uma enfermeira: «the exquisitely folded tartan lap robe» com que, dias antes, Humbert a aconchegara para a transportar ao hospital e «seven beautiful, *beautiful* books». A reiteração do adjetivo *beautiful*, além do mais em itálico, demonstra bem o relevo que Nabokov, através da voz do narrador, pretende dar àqueles livros.

Por seu turno, não é menos significativo que Dolores, na exaltação da fuga libertadora, deixe abandonados aqueles objectos no quarto do hospital. A manta escocesa com que os braços de Humbert, pela derradeira vez, a haviam envolvido ainda guarda a memória amarga das impressões digitais do padrasto e agora, dobrada com precisão clínica («exquisitely folded»), revela muito de quanto a nova vida que Dolores vai iniciar significa de ruptura com o passado (como ela diz, no reencontro final três anos depois, demonstrando uma resiliência que não pode deixar de causar admiração, «the past [is] the past»²⁰). Quanto aos livros, Dolores, melhor do que ninguém, saberia adivinhar as intenções ocultas que aquele programa de leituras prenunciava. Não espanta, por isso, que a jovem — que, recorde-se, além de ter outros projectos de vida, se encontra ainda em convalescença, logo pouco receptiva a propostas educativas ainda por cima de duvidosa boa-fé — aceite com entusiasmo o jornal (*Deseret News*²¹) que a enfermeira Mary Lore lhe traz e ignore «the sumptu-

²⁰ *AL*, II, c. 29, pág. 272.

²¹ O jornal existe também no mundo extratextual, em Utah (cf. Appel, *ibidem*, pág. 421). O diário, sediado em Salt Lake City e o mais antigo de Utah (15 de Junho de 1850), passou de vespertino a matinal em 2000, com o título *Deseret Morning News* (pode facilmente ser encontrado na *world wide web*, através de um motor de busca como o *Google*).

Recorde-se que, durante a primeira viagem pela América, é em Utah que Dolores pela

ously illustrated volumes [Humbert] had brought»²².

Há, no entanto, um livro naquela lista, que suscita outras interrogações acerca do seu significado. Trata-se de, para pouparmos o leitor a nova viagem ao passado, «*Tennis* by Helen Wills, who had won the National Junior Girl Singles at the age of fifteen». É certo que sabemos da predilecção de Humbert pelo ténis tal como Lolita o pratica (quase todo o capítulo 20 da segunda parte do romance lhe é dedicado), embora para Dolores²³ este desporto não tenha a primazia no elenco das suas actividades favoritas. O próprio Humbert o admite: «She preferred acting to swimming, and swimming to tennis»²⁴. E, reparamo-lo agora, será que conseguimos entrever alguma ponta de altruísmo nas escolhas bibliográficas de Humbert, quando este inclui, nos livros que oferece à enteada, as *Obras Dramáticas* de Browning e *The Theatre Guild Anthology*? A verdade é que, com Nabokov, principalmente nos romances em que o Autor atinge o ápice das suas capacidades criativas (estamos a pensar em *Lolita* e um pouco também em *Pale Fire*), nada é tratado simplisticamente, pelo que as personagens, especialmente as que são centrais no desenvolvimento do enredo, revelam uma espessura psicológica que se não compadece com

primeira vez questiona Humbert sobre o sentido daquela vida nómada a dois: «she asked, *à propos de rien*, how long did I think we were going to live in stuffy cabins, doing filthy things together and never behaving like normal people?» (II, c. 2, pág. 158.) É por isso que a fuga de Dolores teria de ocorrer naquele Estado, ou perto da sua fronteira — o enredo assim o exige. Embora no romance não haja qualquer identificação do Estado a que pertence a cidade ficcional de Elphinstone, Nabokov, no argumento para o filme de Kubrick, dá indicações explícitas de que ela se localiza no Arizona. Mas a referência àquele jornal leva-nos a pensar que Elphinstone se situaria perto da fronteira com o Utah (tudo numa dimensão ficcional, claro); ou então, o que também não é improvável, entre a redacção do romance e a do argumento para o filme, Nabokov foi traído pela memória.

²² *AL*, II, c. 22, pág. 243.

²³ Não é acidental a nossa opção de usarmos, umas vezes, o seu nome de baptismo e, outras, o diminutivo criado pelo narrador. Assim, quando a chamamos de Dolores, estamos a pensar no que a jovem ainda possui de vontade própria e a actualiza; quando a chamamos de Lolita, estamos a pensar na jovem subjugada ao querer de Humbert, um ser que, se virmos bem, só existe na imaginação deste (por muito que Dolores viva na esfera criada por Humbert, não acaba ela por lhe escapar e tomar o destino nas suas próprias mãos?).

²⁴ *AL*, II, c. 20, pág. 232.

Vivendo a Experiência Americana

caracterizações esboçadas a preto e branco. Com maiores ou menores vícios, com maiores ou menores virtudes, elas revelam ser tão contraditórias quanto nós, porque humanos, o somos.

Mas voltemos ao ténis. Quando fomos interrompidos pelo inesperado vislumbre de um Humbert com o seu quê de altruísta, começávamos a reflectir, antes de tentarmos desvendar o significado oculto do livro de Helen Wills, sobre o prazer que ele retirava da observação de Lolita a jogar ténis. No romance, a descrição daqueles momentos — a qual, se descontarmos o que algumas das reacções de Humbert encerram de ominoso, se espraia por quatro memoráveis páginas²⁵ — possui uma tal beleza plástica (virtude do narrador ou do autor?) que temos dificuldade em seleccionar alguns passos que a ilustrem. Mesmo assim, eis os seguintes, que só pecam por figurarem aqui isolados da sequência original:

My Lolita had a way of raising her bent left knee at the ample and springy start of the service cycle when there would develop and hang in the sun for a second a vital web of balance between toed foot, pristine armpit, burnished arm and far back-flung racket, as she smiled up with gleaming teeth at the small globe suspended so high in the zenith of the powerful and graceful cosmos she had created for the express purpose of falling upon it with a clean resounding crack of her golden whip.

[...] Her overhead volley was related to her service as the envoy is to the ballade; for she had been trained, my pet, to patter up at once to the net on her nimble, vivid, white-shod feet. There was nothing to choose between her forehand and backhand drives: they were mirror images of one another — [e agora Humbert, o predador] my very loins still tingle with those pistol reports repeated by crisp echoes and Electra's cries.²⁶

²⁵ *Ibidem*, págs. 230–233.

²⁶ Electra Gold era, em Beardsley, a treinadora de ténis de Dolores, segundo Humbert «a marvelous young coach» (pág. 231). Sua irmã, Edusa, era a responsável pelos ensaios da peça de Quilty, e podemos inferir que, no mínimo, teria a suspeita de que algo se passava entre Dolores e Quilty. Num encontro ocasional imposto pelo sinal vermelho de um semáforo, Edusa, que acabou de parar o seu automóvel ao lado do de Humbert, dirige-se-lhe, acentuando certas palavras: «What a *shame* it was to *tear* Dolly away from the play — you

Os Romances Americanos

É este o Humbert a cujo discurso nos habituámos desde as suas palavras iniciais — envolvente no primeiro momento («light of my life»), repulsivo no seguinte («fire of my loins»). E... penitente de quando em vez («my sin, my soul»). Esta arte que ele tem de nos parecer ora tocante ora execrável perpassa por quase todo o romance, à excepção do *tour de force* na fase de «apoteose moral», consubstanciado no capítulo 32 (II) e nos últimos cinco parágrafos do livro, quando Humbert concita a nossa comiseração, esforçando-se então por nos persuadir de que estamos perante um homem mortificado pelo remorso e pela nostalgia de uma infância incompletamente vivida, a de Dolores, porque afinal ele próprio lha revogou. Temos de admiti-lo: a descrição de Lolita no *court* de ténis exerce um fascínio sobre o leitor, que não tem só a ver com os gráceis movimentos da jovem no momento de golpear a bola. Também a descrição pormenorizada da indumentária que lhe realça a frescura juvenil, a jovialidade geral dos seus gestos, a amabilidade para com as oponentes revelada no serviço e no contra-ataque à resposta adversária, a descontração quanto ao resultado final evidenciada na energia que ela aplica aos segundos serviços, a bonomia perante a derrota, tudo isto conduz o leitor a um entorpecimento moral, apenas interrompido pela súbita percepção do estímulo libidinal que a memória daqueles momentos provoca no narrador. No universo solipsista de Humbert, o ténis de Lolita tem uma função claramente afrodisíaca e é, por isso, um dos sinais denunciadores da tentativa de reificação da jovem, a tentativa de Humbert a transformar numa máquina de lhe proporcionar prazer.

Então, que força impele Humbert, na cena do hospital, a oferecer à jovem enteada um livro sobre ténis, cuja autora, Helen Wills, sobressai como uma vencedora, por isso tão nos antípodas de Lolita? cremos que é em raros momentos da acção, como este, que o sentimento de culpa em Humbert se revela mais genuíno, precisamente porque não surge verbalizado. Aqui, conseguimos entrever as contradições morais que ensombram o seu espírito, mesmo que ele se não aperceba, ou

should have *heard* the author *raving* about her after that rehearsal[...], deixando a frase em suspenso porque entretanto, para alívio de Dolores, o sinal mudou (pág. 208).

Vivendo a Experiência Americana

talvez por isso mesmo, de quanto nos está a revelar. Afinal, até os criminosos mais empedernidos, sabemo-lo pelo menos desde Shakespeare, possuem alguma, se bem que deficitária, consciência moral. Nesta linha de raciocínio, podemos concluir que o livro de Helen Wills funciona talvez como a tentativa de acrescentar um suplemento da força anímica que escasseia a Lolita, como se o exemplo através da palavra fosse colmatar o que a coabitação com Humbert lhe não pode dar.

Com tudo isto, não queremos dizer que Humbert se não interroque, verbalizando-o portanto, sobre os danos que provoca no desenvolvimento de Dolores. É verdade que ele, em alguns pontos do romance, torna explícito o questionamento sobre as suas acções, só que isso ocorre muito mais tarde, ou, se preferirmos, tarde demais, quando já se encontra distanciado dos acontecimentos, quando lhe restam não mais do que «words to play with» (pág. 32), isto é, no período em que se encontra a produzir a sua narrativa:

I insist that had not something within her been broken by me — not that I realized it then! — she would have had on the top of her perfect form the will to win, and would have become a real girl champion. Dolores, with two rackets under her arm, in Wimbledon. Dolores endorsing a Dromedary²⁷. Dolores turning professional. Dolores acting a girl champion in a movie. Dolores and her gray, humble, hushed husband-coach, old Humbert. (Pág. 232)

Não há limites para a hipocrisia moral de Humbert, e o problema é que a retórica do

²⁷ Os cigarros *Camel*. É uma curiosidade: O animal que figura no pacote de cigarros tem uma só bossa; logo, trata-se de um dromedário e não de um camelo (como, aliás, nos chama a atenção Appel em nota). Nabokov, sempre rigoroso na adequação dos nomes às coisas, põe Humbert a referir-se àquela marca como «Dromes» (I, c. 16, pág. 69). Quanto ao contrato de publicidade, na época ainda era permitido o patrocínio de marcas de cigarros a desportistas. Já agora, que nos referimos a hábitos insalubres, eis um ainda mais mortífero: o de fazer desaparecer pedaços do original em algumas traduções, como acontece com aquela pequena frase na tradução portuguesa (1974). Atónito, o leitor inquisitivo interroga-se sobre as razões de tal supressão: distração, incapacidade de perceber a alusão, ou precoce militância antitabagista?

Os Romances Americanos

seu discurso dúplice tem em conta a presumível complacência do leitor. Repare-se como, depois de se penitenciar no início deste passo, ele imagina o que poderia ter sido para Dolores um outro futuro (até a opção pelo seu nome de baptismo, de tão rara, é significativa; embora também funcione como se estivessemos em frente de uma sequência de cartazes publicitários). Mas a hipótese delirante desse futuro, irrealizável porque se encontram destruídas à partida as condições para a sua concretização, continua ainda a contemplar uma existência, a da jovem, vivida na órbita do carcereiro.

Nas primeiras abordagens de *Lolita*, e episodicamente mais tarde, o facto de alguns críticos terem predominantemente dirigido o olhar para os seus aspectos mais intrinsecamente estilísticos e estruturais, bem como para os efeitos cómicos conseguidos à custa do narrador, levou-os a deixar para plano secundário as responsabilidades morais de Humbert²⁸, a ponto de, a certa altura, a própria Véra Nabokov, numa das primeiras entrevistas concedidas pelo marido, se intrometer com o, hoje famoso, comentário a propósito de Dolores: «She cries every night, and the critics are deaf to her sobs»²⁹. E mesmo Vladimir Nabokov, numa entrevista a Herbert Gold, em 1966, fez questão de frisar que «Humbert Humbert is a vain and cruel wretch who manages to appear ‘touching’»³⁰. A verdade é que basta ao leitor recordar certos trechos da

²⁸ John Hollander terá sido o responsável pela primeira recensão crítica a *Lolita* nos E.U.A., publicada na *Partisan Review*, em 1956 (reproduzida, à excepção do sumário do enredo, em *Nabokov: The Critical Heritage*, ed. cit., págs. 81–83). As palavras finais daquela recensão levaram Nabokov a fazer, no posfácio «On a Book Entitled *Lolita*», a seguinte correcção, hoje célebre: «After Olympia Press, in Paris, published the book, an American critic suggested that *Lolita* was the record of my love affair with the romantic novel. The substitution ‘English language’ for ‘romantic novel’ would make this elegant formula more correct» (*AL*, pág. 316). Estas palavras terão decerto condicionado abordagens subsequentes do romance. A título de exemplo, veja-se um caso bastante tardio, inclusive posterior à morte (física) do Autor, o estudo de David Packman, *Vladimir Nabokov: The Structure of Literary Desire*, Columbia, Univ. of Missouri Press, 1982.

²⁹ *Apud* Stacy Schiff, *Véra (Mrs. Vladimir Nabokov): Portrait of a Marriage*, ed. cit., pág. 255.

³⁰ Cf. Vladimir Nabokov, *Strong Opinions*, New York, McGraw-Hill, ed. de 1981 (1ª ed. 1973), pág. 94.

Vivendo a Experiência Americana

narração de Humbert, aqueles em que este parece não se aperceber da monstruosidade que certas confissões encerram, nomeadamente as que contemplam os seus desejos mais demenciais, para descortinar qual é a questão crucial do romance. Consideremos os seguintes:

How sweet it was to bring that coffee to her, and then deny it until she had done her morning duty. And I was such a thoughtful friend, such a passionate father, such a good pediatrician, at attending to all the wants of my little auburn brunette's body! My only grudge against nature was that I could not turn my Lolita inside out and apply voracious lips to her young matrix, her unknown heart, her nacreous liver, the sea-grapes of her lungs, her comely twin kidneys. (II, c. 2, págs. 164–165)

I must confess that depending on the condition of my glands and ganglia, I could switch in the course of the same day from one pole of insanity to another — from the thought that around 1950 I would have to get rid somehow of a difficult adolescent whose magic nymphage had evaporated — to the thought that with patience and luck I might have her produce eventually a nymphet with my blood in her exquisite veins, a Lolita the Second, who would be eight or nine around 1960, when I would still be *dans la force de l'âge*; indeed, the telescopic of my mind, or un-mind, was strong enough to distinguish in the remoteness of time a *veillard encore vert* — or was it green rot? — bizarre, tender, salivating Dr. Humbert, practicing on supremely lovely Lolita the Third the art of being a granddad. (II, c. 3, pág. 174)

O primeiro trecho funciona um pouco como o desenvolvimento, porventura para lá dos limites normalmente concebíveis, daquilo que há de repulsivo nas primeiras palavras do romance: «fire of my loins»³¹. A dimensão quase antropofágica do último período, pela sua morbidez, denuncia-nos um ser cuja actividade predatória se poderia encaminhar para um tal extremo, a ponto de ultrapassar a

³¹ Numa possível tradução portuguesa, não na que existe, em vez de «fogo da minha virilidade», por que não algo menos etéreo como «fogo das minhas entranhas»?

Os Romances Americanos

fronteira daquele instinto mais básico que Humbert afiança estar em permanente dissídio com o seu lado racional. Quando falamos de instinto, não pensamos sequer em lhe apor o epíteto de animalesco; muito pelo contrário, aquele ressentimento contra a natureza, no que tem de perigosamente patológico, de potencialmente homicida, procede do homem cultural, não do homem primitivo. Afinal, Lolita é não o inimigo, mas (supostamente) a «cousa amada»³². É certo que Humbert está ainda suficientemente longe de admitir a possibilidade de concretizar tais pensamentos; como ele diz (recordemo-lo uma vez mais) durante a curta experiência conjugal com Charlotte,

We are not sex fiends! We do not rape as good soldiers do. We are unhappy,

³² A crueza do discurso traz-nos à memória alguns textos de Sade (as possibilidades de escolha são várias) e, mais no nosso tempo, de Georges Bataille (estamos a pensar, por exemplo, em «Histoire de L'Oeil»).

Já depois de termos escrito a análise ao trecho em questão, cruzámo-nos com o estudo de Leona Toker, *Nabokov: The Mystery of Literary Structures* (Ithaca and London, Cornell Univ. Press, 1989), em que a autora chega a conclusões algo semelhantes da nossa, embora com outro desenvolvimento subsequente. Escreve Toker, a certo passo (pág. 213): «Whether or not this remark [sobre as entranhas de Dolores] suggests a touch of necrophilia, it definitely implies the possibility of violence». Logo a seguir, sobre a violência que se instala entre os dois, Toker também se refere a Sade e à sua Justine, chamando a nossa atenção para as notas de Appel em *AL*, o qual igualmente identifica aquela alusão (*vide*, na edição da Penguin, pág. 442). Toker consegue ainda detectar mais uma alusão a Justine, como nos confirma em nota (na mesma página) — «Unknowingly, Dolly also makes an allusion to Justine, who was killed by lightning: 'I am not a lady and do not like lightning' [*AL*, II, c. 18, pág. 220] she says during a storm» —, mas esta identificação parece-nos um pouco excessiva, pelo que nos encontramos mais em sintonia com a nota de Appel, que vê na mesma frase uma alusão à peça de Quilty, *The Lady Who Loved Lightning* (cf. *AL*, pág. 412); a não ser que entendamos o título da peça como uma evocação da Justine de Sade. Ainda sobre a mesma frase, detectamos também uma ligação (apesar de recusada por Nabokov) com o destino fatal da mãe de Humbert: «My very photogenic mother died in a freak accident (picnic, lightning) when I was three» (*AL*, I, c. 2, pág. 10). A propósito deste último passo, veja-se a correlação entre «photogenic» (*Dicionário Houaiss*: «[a fotografia é um] processo de reproduzir imagens sobre uma superfície fotossensível (como um filme), pela acção da energia radiante, esp. a luz») e «lightning». São minudências como esta que fazem de Nabokov um escritor de escol!, perdoe-se-nos o arroubo.

Vivendo a Experiência Americana

mild, dog-eyed gentlemen, sufficiently well integrated to control our urge in the presence of adults, but ready to give years and years of life for one chance to touch a nymphet. Emphatically, no killers are we. Poets never kill. (I, c. 20, pág. 88)

Mas o facto de Humbert verbalizar aqueles pensamentos tão cruamente, apesar de pela negativa, não deixa de causar alguma perturbação, se não mesmo repugnância.

É possível que alguns prefiram ver ali o predomínio da função poética, plasmada na expressão de uma dimensão onírica com o seu quê de surrealizante, mas, conhecendo os gostos estéticos de Nabokov, julgamos que essa será uma hipótese muito pouco plausível. Pela nossa parte, o que ali divisamos é a acrimónia que as palavras de Humbert destilam, causada pela consciência dos impedimentos que a natureza lhe coloca, contrariando-o na sua vontade de penetrar até aos órgãos mais recônditos de Lolita e de os poder devassar, órgãos cujo funcionamento significa que há algo na vida da jovem ainda autónomo do controlo do padrasto. O livre curso que Humbert dá à expressão deste ressentimento é afinal, por paradoxal que pareça (não está ele a referir-se à complexa engrenagem que nos mantém vivos?), mais uma demonstração da tentativa de reificação da jovem, e obriga-nos a olhar, sob uma luz mais negra, para o tom aparentemente descontraído, quase de bem-disposto jogo erótico, que paira sobre a primeira frase daquele passo, antes de evoluir num crescendo de mordacidade, até atingir o seu clímax nas considerações sobre as entranhas de Lolita.

O segundo trecho, pelo que encerra como projecto de vida, afigura-se-nos ainda mais sinistro, sobretudo se o concatenarmos com algumas declarações do excerto que, de modo ancilar, destacámos imediatamente acima. Todos sabemos, quanto mais não seja pela experiência do muito que temos ultimamente visto e ouvido nos meios de comunicação de massa, que o perfil físico e social do pedófilo é predominantemente marcado pelos sinais de normalidade que Humbert tipifica: «We are unhappy, mild, dog-eyed gentlemen, sufficiently well integrated to control our urge in the presence of adults». Também nos não é desconhecido que os abusos

Os Romances Americanos

sexuais sobre menores ocorrem com grande, ou talvez até maior, frequência dentro do microcosmo familiar e que, por essa razão mesma (a família pode significar um casulo protector, mas também o espaço onde a agressão mais hipóteses tem de ficar impune), tendem a perpetuar-se de geração para geração.

Assim, o trecho em apreço mostra, de forma ainda mais flagrante, a função-objecto que Lolita representa para Humbert: ou coisa descartável num futuro não muito longínquo, logo que perdesse a funcionalidade que a sua condição de «ninfita» garantia, ou engenho reprodutor de outra menina-objecto, a qual, por sua vez, se submeteria ao mesmo processo instrumental e multiplicativo, pelo menos até que a imaginação delirante e o vigor físico de Humbert se esgotassem. Pensando em «economias de escala», às quais o conceito de *reificação* melhor se adequa, aqueles sonhos demenciais de Humbert, pelo que traduzem de racionalização doméstica da sua economia libidinal, não envergonhariam os mais «modernos»(!) devaneios sobre a organização dos meios de produção.

(v)

Cremos, neste momento, que se encontram reunidas as condições para responder mais cabalmente a algumas perguntas. Não que as não tenhamos equacionado nas páginas anteriores, nem que não tenhamos dado indícios quanto à orientação do pensamento que a seguir vamos expor — afinal, a análise de um romance também possui, não sabemos se por mimetismo ou se pela sua própria natureza, uma urdidura a enformá-la, um enredo cuja forma teleológica revela algumas analogias com o produto ficcional sobre o qual se debruça. Sem mais delongas, qual é então, do ponto de vista moral, a questão crucial em *Lolita*? Que linhas temáticas a sustentam? E que factores contribuem para a ambiguidade moral a que nos referimos nas primeiras páginas do presente capítulo? Claro que estas questões só por razões metodológicas, queremos dizer, de forma artificiosa, se podem separar. Assim, é natural que as respostas a estas perguntas dêem por vezes a impressão de aparecerem imbricadas uma na outra (afinal, não é o que tem acontecido ao longo da presente reflexão?), embora a última questão nos obrigue a seguir por veredas que ainda não havíamos esquadriñado e que nos encaminham para domínios mais de natureza narratológica.

Tentando apurar qual é o cerne da questão moral, vamos tomar a liberdade de pôr em confronto duas experiências de vida: uma, cuja existência decorre no mundo ficcional, a de Dolores Haze, e outra, no mundo extratextual, a de Dmitri, o filho do Autor (empírico).

Dmitri Nabokov, num documentário televisivo a que já nos referimos em nota, rememora o ambiente proporcionado pelos pais durante a infância passada na Alemanha e na França¹. Porque temos consciência de quanto será difícil ao leitor aceder àquele documentário, optamos por transcrever uma parte substancial do testemunho de Dmitri, assumindo os riscos inerentes à reprodução por escrito de uma exposição

¹ Cf. Andreas Christoph Schmidt, «Lolita ist berühmt, nicht ich/C'est Lolita qui est célèbre, pas moi: Vladimir Nabokov», adapt. francesa de Christian Bloch, Berlin, SFB/Arte, s.d.

Os Romances Americanos

oral caracterizada pela espontaneidade (Dmitri, ao contrário do pai, não gosta de redigir previamente em cartões de fichero as respostas para as entrevistas). Atrevo-mo-nos, portanto, a apresentar *verbatim* a parte do seu testemunho feita em inglês e a reproduzir as legendas francesas relativas à sequência em russo:

There was a cocoon of love and a cocoon of security in which I lived as a child. I was never made to feel that my parents were not rich at all, that they wouldn't really know where the next year's money would be coming from to pay everyday expenses. I was never made to feel the lack of a toy that I wanted, I had always little cars and big cars, and other toys and trains, and so forth... and books, gradually. They somehow, in very difficult circumstances which we all know about, that prevailed in Berlin in the thirties, were able to make an invented world for their child, and to make that invented world convincing.

[Em russo, no original] Mon père m'emmenait souvent à Gruenewald. Ma mère aussi, mais mon père plus souvent malgré le travail qu'il avait. Il ne m'a jamais rien refusé. Il jouait avec moi, et me divertissait. Il inventait pour moi de petits poèmes. Je me rappelle qu'il m'emmenait jouer avec les autres enfants, mais il ne me laissait pas trop communiquer avec eux. Je me souvient aussi que, plus tard, il allait dans la salle de bains car c'était le seul endroit où il pouvait travailler en paix!

[...] My father had had an idyllic childhood and youth in sumptuous circumstances, an enormous estate surrounded by every imaginable luxury. However, it is a proof of my father's character, and my mother's as well, that I was made to feel the same edenic, idyllic joy in totally different, vastly reduced material circumstances. Because it's not a question of how much money you have or how big your house is, or whether it's yours, or rented, or... you're living in a tiny flat. It's the immediate environment that counts. And the same joy, optimism, and love with which my father had grown up, the same enthusiasm for learning things, observing things, is what he, and my mother as well, transmitted to me. One cannot really say that life in Berlin as poor Nabokovs was really much less happy than life in Russia as rich Nabokovs.

[...] I remember getting close to New York dreaming on board the *Champlain*, on the last night aboard, that New York had no skyscrapers, that my parents had invented them to amuse me as they invented so many things. As I

Vivendo a Experiência Americana

say, I dreamt it was all untrue, that New York was a greyish, low-rise town and without any kind of skyscrapers that had so fired my imagination. And then, when I finally saw them, there they were!

Como dizia um conhecido cantor *folk* norte-americano, Pete Seeger, «parents are the hardest working section of the working population — the longest hours... — but they do it for the high wages — kisses»². Mesmo na América, «o casulo de amor e [...] segurança» que os Nabokov haviam tecido à volta do filho continuou durante a adolescência deste (e até durante a vida adulta, acrescentamos nós³), como nos narra Stacy Schiff, desta vez acerca do instinto protector de Véra Nabokov (tenhamos presente que, no que tocava à educação de Dmitri, o casal parecia funcionar a uma só voz):

Assiduously she reviewed Dmitri's schoolwork, helping him with his Latin, coaching him on both sides of the Roosevelt/Dewey debate, reading him Gogol and Poe. Both Nabokovs consulted Wilson about reading lists for Dmitri, who Wilson thought would be much enamored of Twain. Véra's reaction to the idea shocked Wilson in 1946, and would have shocked him all the more were he to have remembered it a decade later. "She won't let her 14-year-old son [Dmitri was 12] read *Tom Sawyer*, because she thinks it is an immoral book that teaches bad behavior and suggests to little boys the idea of taking an interest in little girls too young," he marveled.⁴

² Pete Seeger & Arlo Guthrie, *Together in Concert*, Reprise Records, 1975. Como informámos no nosso capítulo dedicado à biografia de Nabokov (na secção americana), o esquerdistas Pete Seeger leccionou em Cornell na mesma época de Nabokov, embora imaginemos, dado o extremado anticomunismo do segundo, que nunca se tenham relacionado. Afinal, atendendo às palavras de Seeger no corpo do nosso texto, alguma coisa mais os ligava além do seu sucesso como professores (sucesso este atestado pelo número de alunos inscritos nas suas aulas).

³ Consultem-se as cartas de Nabokov dirigidas ao filho, mas não só a este, principalmente a partir de 1960: Vladimir Nabokov, *Selected Letters 1940–77*, Dmitri Nabokov e Matthew J. Bruccoli (eds.), London, Vintage, ed. de 1991 (1ª ed. 1989), *passim*.

⁴ Stacy Schiff, *op. cit.*, pág. 136.

Os Romances Americanos

Temos de confessar que, quando decidimos trazer o testemunho de Dmitri para estas páginas, o fizemos também com o intuito de evidenciar quanto a vida civil de Vladimir Nabokov se encontra no pólo oposto da do narrador por si inventado. Mesmo que não servisse para mais, aquele testemunho proíbe-nos de confundir o nome que assina o romance com as criaturas que o povoam, nomeadamente Humbert. Mas não se consegue ficar indiferente ao afecto que dimana do relato de Dmitri sobre os pais, o qual, de tão eloquente na simplicidade com que é proferido, praticamente dispensa a tentativa de um comentário. Ainda assim, valerá a pena pôr em destaque, sem esquecer o conteúdo das revelações de Stacy Schiff sobre o desvelo maternal de Véra, algumas ideias que nos parecem centrais: por um lado, o apuro manifesto nos cuidados parentais mais comezinhos, a disponibilidade material, física e emocional ao serviço do filho, a preocupação permanente em lhe espicaçar a curiosidade sobre o mundo, o gosto em lhe cultivar a imaginação; mas também, por outro lado, a delimitação de fronteiras na sociabilização da criança (talvez questionável, mas não nos esqueçamos de que a Alemanha daqueles tempos era a Alemanha de Hitler), a exigência do rigor na prossecução do trabalho, o controlo escrupuloso (aos olhos de hoje, porventura excessivo) da formação emocional do adolescente.

Ora, é a conjunção ponderada de todas estes factores, os quais constituem os alicerces para a edificação de uma personalidade equilibrada, que vemos ausente da vida familiar de Dolores Haze, factores esses que, mesmo enquanto Charlotte ainda está viva, mal se dá por eles, pelo menos a acreditar nas palavras de Humbert (e em alguma coisa temos de acreditar, não obstante a pouca confiança que o narrador nos possa merecer; ou então mais valerá abandonarmos a leitura do romance). No respeitante ao carinho da mãe para com a filha, a vida afectiva de Dolores parece-nos esquelética, a julgar pelos epítetos que Charlotte, num daqueles questionários sobre o desenvolvimento da personalidade infantil, selecciona para caracterizar a jovem, no dia em que esta comemora os doze anos de idade: «aggressive, boisterous, critical, distrustful, impatient, irritable, inquisitive, listless, negativistic (underlined twice) and obstinate». Como Humbert comenta logo a seguir, «She had ignored the thirty

Vivendo a Experiência Americana

remaining adjectives, among which were cheerful, co-operative, energetic, and so forth»⁵. Também estes, para falar verdade, os não julgamos aplicáveis a Dolores, pelo menos no relacionamento com a mãe e depois com o padrasto, parecendo mais fruto da imagem que o narrador idealizara da sua Lolita naquela época. Mais tarde, quando Charlotte descobre o diário de Humbert, chega mesmo a referir-se à filha como «that miserable brat», quase dando a sensação de que o seu rancor se dirige mais a esta do que ao marido. A verdade é que, quando pensamos no episódio que antecede (e contribui para) o atropelamento que a matará, o que de imediato recordamos da reacção de Charlotte ao conteúdo do diário são aquelas terríveis palavras sobre a filha, proferidas num misto de fúria e perplexidade⁶.

O que o leitor não pode deixar de reconhecer, depois de se ter introduzido na intimidade daquele lar, é que a gente que nele habita tipifica uma das várias espécies que compõem o catálogo das «famílias disfuncionais» (como agora está na moda dizer-se), e a responsabilidade por essa situação não pode ser assacada apenas às características predatórias de Humbert. A silente rivalidade que se instala entre mãe e filha nas atenções que dedicam ao hóspede, e nas que lhe reivindicam, pelo menos por parte da adulta afigura-se-nos desmesurada e pueril. Esta competição, por natureza, desigual, conjugada com um ambiente familiar carente de afecto, talvez ajude a explicar a sexualidade “precoc” de Dolores, embora, neste caso, devamos manter uma atitude cautelosa enquanto leitores, pois não é incomum a tendência de se olhar para as manifestações de sexualidade infantil e juvenil como pouco naturais porque, na nossa ingenuidade de adultos, as achamos prematuras. É aquela rivalidade, aliada a um egoísmo exacerbado, que leva Charlotte a enviar a filha para a colónia de férias e a congeminar um plano para de seguida a matricular num colégio interno. Quando dá voz a este projecto, na cena que decorre no Lago *Hourglass*, apercebemo-nos melhor de quanto Charlotte encara a filha como um intruso que lhe estorva a visão idílica de uma vida conjugal com Humbert:

⁵ *AL*, I, c. 19, pág. 81.

⁶ *AL*, I, c. 22, págs. 95–97.

Os Romances Americanos

“Do you know, Hum: I have one most ambitious dream,” pronounced Lady Hum, lowering her head — shy of that dream — and communing with the tawny ground. “I would love to get hold of a real trained servant maid like that German girl the Talbots spoke of; and have her live in the house.”

“No room,” I said.

“Come,” she said with her quizzical smile, “surely, *chéri*, you underestimate the possibilities of the Humbert home. We would put her in Lo’s room. I intended to make a guestroom of that hole anyway. It’s the coldest and meanest in the whole house.”

“What are you talking about?” I asked, the skin of my cheekbones tensing up (this I take the trouble to note only because my daughter’s skin [Lolita’s]⁷ did the same when she felt that way: disbelief, disgust, irritation).

“Are you bothered by Romantic Associations?” queried my wife — in allusion to her first surrender.

“Hell no,” said I. “I just wonder where will you put your daughter when you get your guest or your maid.”

“Ah,” said Mrs. Humbert, dreaming, smiling, drawing out the “Ah” simultaneously with the raise of one eyebrow and a soft exhalation of breath. “Little Lo, I’m afraid, does not enter the picture at all, at all. Little Lo goes straight from camp to a good boarding school with strict discipline and some sound religious training. And then — Beardsley College. I have it all mapped out, you need not worry.” (I, c. 20, págs. 82–83)

But worry he must, acrescentamos nós, dados os seus projectos diametralmente opostos aos de Charlotte. É difícil de discernir quanto do discurso directo de Charlotte terá sido contaminado pelas palavras de Humbert, já que este, além de o reproduzir de memória (que pode ser tão traiçoeira quanto as suas intenções), tem o interesse estratégico de a pintar com as cores mais desfavoráveis (defrontamo-nos, uma vez mais, com o problema da fiabilidade do narrador). Mesmo assim, podemos arriscar que os epítetos usados por Charlotte quando se refere ao quarto de Dolores — «that hole» e «coldest and meanest» —, bem como a reiteração da locução adver-

⁷ Explicação nossa.

Vivendo a Experiência Americana

bial *at all* na frase «Little Lo, I'm afraid, does not enter the picture at all, at all», pelo que representam de odioso, poderão ter sido acrescentados pelo narrador: é pouco verosímil que Charlotte, quando tenta obter a adesão do marido para os planos que entretanto architectou, se lhe revele na sua dimensão mais desprezível; tenhamos também presente que esta, quando lhe confessa o seu «sonho muitíssimo ambicioso» de contratar uma criada europeia⁸, o faz sem olhar Humbert nos olhos, antes os desviando timidamente para o chão. Por outro lado, temos de acreditar na realidade factual deste diálogo, pois suspeitamos que o narrador, no comentário em que evoca a tensão muscular na face de Dolores, a qual traduzia o seu sentimento de «disbelief, disgust, irritation», sempre que se confrontava com alguma atitude capaz de lhe provocar a indignação, estará porventura a pensar no seu próprio período de coabitação com a jovem e a expressar de forma velada o sentimento de culpa que o atormenta no momento da narração (Humbert, enquanto narrador, pode em qualquer altura reportar-se a acontecimentos posteriores ao que se encontra a narrar, o que aliás ocorre noutros episódios). Neste âmbito, também adivinhamos a mão do Autor, ao colocar em paralelo Charlotte e Humbert — o egocentrismo de cada um deles, de forma explícita na primeira e implícita no segundo, é o aspecto mais saliente das suas personalidades; razão por que Lo (para Charlotte), ou Lolita (para Humbert), pouco mais significa do que uma marioneta, cujos fios cada um a seu modo pretende manipular de acordo com os respectivos desígnios.

Aquele extraordinário diálogo, de que Kubrick aproveitou uma boa parte para usar numa cena de interiores, menos exigente do ponto de vista das filmagens (o quarto do casal), pelo modo como Nabokov tira partido das suas propriedades especulares, possibilitando uma visão das duas personagens a reflectirem uma na outra os seus defeitos (mais uma variante do motivo do falso duplo?), é elucidativo do ambiente familiar sobre o qual temos vindo a escrever. Mas não nos iludamos quanto ao seu significado. Uma família, mesmo disfuncional como a que Charlotte

⁸ No romance, alemã; no filme de Kubrick, francesa. Se virmos bem, no universo do romance aquele «most ambitious dream» de Charlotte não seria assim tão inatingível, dado o estado lastimável da Alemanha nos primeiros anos do pós-guerra.

Os Romances Americanos

proporciona à filha, é preferível a coisa nenhuma, que é o que Humbert tem para oferecer, como este admite perto do final do romance, quando recorda um episódio passado na casa que habitavam em Beardsley, no qual Avis Byrd e seu pai tornam patente por antinomia a indigência afectiva que atravessa a vida de Dolores:

Suddenly, as Avis clung to her father's neck and ear while, with a casual arm, the man enveloped his lumpy and large offspring, I saw Lolita's smile lose all its light and become a frozen little shadow of itself, [...] and then, jumping on one leg, her face awful with the preparatory grimace which children hold till the tears gush, she was gone — to be followed at once and consoled in the kitchen by Avis who had such a wonderful fat pink dad and a small chubby brother, and a brand-new baby sister, and a home, and two grinning dogs, and Lolita had nothing. (II, c. 32, pág. 286)

E, pouco mais à frente, a rematar o período de “epifania” moral que enforma todo o capítulo, o narrador, que se vê a si próprio a desempenhar o papel de um herói trágico (ou, talvez, anti-herói...) dos tempos modernos, passa mesmo pelo seu momento de *anagnorisis* (tanto quanto a arrogância intelectual e o egocentrismo lho permitem), queremos dizer, pelo momento de reconhecimento objectivo da sua, se bem que doméstica e suburbana, situação trágica:

But I admit that a man of my power of imagination cannot plead personal ignorance of universal emotions. I may also have relied too much on the abnormally chill relations between Charlotte and her daughter. But the awful point of the whole argument is this. It had become gradually clear to my conventional Lolita during our singular and bestial cohabitation that even the most miserable of family lives was better than the parody of incest, which, in the long run, was the best I could offer the waif. (Pág. 287)

Claro que a tragédia de Humbert se encontra ferida na sua autenticidade: ele não proporciona apenas a Dolores uma «paródia de incesto»; Humbert também nos oferece, a nós — seus leitores e seus jurados —, e sem disso se aperceber (já que é o

Vivendo a Experiência Americana

seu criador que o manipula agora), um tratamento parodístico da tragédia literária. A verdade é que a única tragédia *autêntica* no romance, devíamos sabê-lo desde que lemos o prefácio do editor ficcional John Ray, Jr., é a de Dolores Haze, e essa começa a desenrolar-se não rigorosamente quando ocorreu a primeira relação sexual com Humbert, mas um pouco mais tarde, quando Dolores toma consciência, ao saber da morte da mãe, de que se quebrou o último elo capaz de lhe prover uma vida familiar, por muito anémica que esta pudesse ser (nem a miríade de presentes, que Humbert se apressa a comprar-lhe logo depois de lhe ter dado a notícia, a podem compensar dessa perda⁹). A dependência em relação ao padrasto é agora absoluta, e este, mesmo quando a jovem se mostra fragilizada no seu sentimento de orfandade e o procura em busca de um conforto que se assemelhe, ainda que palidamente, ao carinho paternal, apenas tem para lhe oferecer a sua concupiscência:

At the hotel we had separate rooms, but in the middle of the night she came sobbing into mine, and we made it up very gently. You see, she had absolutely nowhere else to go.» (Pág. 142)

Ora, eis aqui a primeira questão crucial do romance, a qual constitui um dos seus temas centrais — *a espoliação do direito a uma vida de família*. A forma como Humbert opta por extorquir à jovem o futuro de uma adolescência normal, modelada pelos cuidados e pelo carinho parental, representa o seu primeiro grande crime. Em face disto, que é o fundamental, que sentido podem ter os projectos educativos de Humbert para Dolores? Neste contexto, que utilidade podem ter aqueles livros que ele lhe oferece em Elphinstone (*tínhamos de voltar aos livros...*); que outra atitude há-de a adolescente tomar senão desprezá-los, quando lhe falha aquilo de que mais carece — o amor familiar — e lhe sobeja o que mais a arruína — as caprichosas exigências libidinais do padrasto?

Não discutimos os efeitos deletérios provocados pela primeira relação sexual entre Lolita e o padrasto. Ponhamos, todavia, os acontecimentos na sua correcta

⁹ Cf. *AL*, I, c. 33, págs. 141–142.

Os Romances Americanos

proporção. Aquela aventura, no momento em que ocorre (Dolores nem sonha que a mãe já não existe), é para ela tão episódica quanto haviam sido os exercícios sáficos com Elizabeth Talbot no Verão anterior ou os recentes exercícios heterossexuais com o adolescente Charlie Holmes na colônia de férias. Estas experiências não passam disso mesmo, explorações sexuais sem qualquer intuito de continuidade, cujos efeitos ela desapaixonadamente caracteriza como «sort of fun» e «fine for the complexion». Experiências essas que o narrador — o qual, quando lhe dá para a elevação moral, consegue ser tão hilariante quanto o editor ficcional John Ray, Jr. — atribui à influência nefasta de «modern co-education, juvenile mores, the campfire racket and so forth»¹⁰. Aliás, até o próprio Humbert se vê obrigado a admitir que aquela primeira relação sexual com Lolita não foi isenta de algumas discrepâncias, não apenas de natureza anatômica mas (inferimos nós) principalmente emocional:

She saw the stark act merely as part of a youngster's furtive world, unknown to adults. What adults did for purposes of procreation was no business of hers. My life was handled by little Lo in an energetic, matter-of-fact manner *as if it were an insensate gadget unconnected with me* [itálicos nossos]. While eager to impress me with the world of tough kids, she was not quite prepared for certain discrepancies between a kid's life and mine. Pride alone prevented her from giving up; for, in my strange predicament, I feigned supreme stupidity and had her have her way — at least while I could still bear it. But really these are irrelevant matters; I am not concerned with so-called "sex" at all. Anybody can imagine those elements of animality. (I, c. 29, págs. 133–134)

Mas Humbert sabe, melhor do que ninguém, que aquelas não são «questões irrelevantes». O que é trágico — para a jovem, recorde-se — é que sejam precisamente aqueles «elementos de animalidade» os responsáveis por que Humbert, no momento em que eles lhe sobrevêm, opte por esquecer, na arrogância do seu egoísmo, que Dolores não possui ainda a experiência de vida suficiente que lhe dê a capacidade prospectiva de vislumbrar todas as consequências resultantes daquela

¹⁰ Cf. *AL*, I, cs. 29–32, págs. 133–137.

Vivendo a Experiência Americana

aventura. A Humbert, pelo contrário, deve exigir-se-lhe que anteveja as implicações de tais actos. Mesmo que aceitemos como fidedigna a sua confidência de que «it was she who seduced me»¹¹, temos de reconhecer que é ele, e não um qualquer capricho do destino, quem prepara as condições que propiciam aquele encontro sexual entre os dois — é Humbert quem envia o telegrama para o hotel a reservar um só quarto com camas geminadas; é Humbert quem leva a enteada a tomar comprimidos para dormir, por forma a usufruir da jovem sem que esta desse por isso¹²; e é Humbert quem opta por deliberadamente não a informar de imediato sobre a morte da mãe, não para a poupar, mas para que nenhuma circunstância externa se interponha a frustrar os planos que arquitectou. É verdade que, como apontam alguns críticos¹³, o destino (ou o Autor... que é quase o mesmo) também desempenha o seu papel, o qual no essencial, pelo menos durante a primeira metade do romance, até acaba por beneficiar Humbert. Mas, quanto mais relemos *Lolita*, mais nos convencemos de que o destino («MacFate»¹⁴) é areia que o Autor nos lança aos olhos para nos pôr à prova, como se nos quisesse testar sobre o grau em que mantemos a nossa auto-indulgência sob vigilância.

¹¹ *Ibidem*, pág. 132.

¹² É certo que os comprimidos, por perversa ironia do Autor, acabam por não produzir o efeito esperado, mas isso não diminui em nada a má-fé de Humbert.

¹³ Por exemplo: Brian Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years*, ed. cit., págs. 227–254; G.M. Hyde, *Vladimir Nabokov: America's Russian Novelist*, London, Maryon Boyars, 1977, págs. 99–128; Michael Wood (um dos mais astutos leitores de Nabokov), *The Magician's Doubts: Nabokov and the Risks of Fiction*, ed. cit., págs. 103–142.

¹⁴ O nome aparece reiteradamente ao longo do romance: I — c. 11, pág. 52; c. 12, pág. 56; c. 25, pág. 107; c. 27, pág. 116. II — c. 16, pág. 211; c. 25, pág. 256.

(vi)

Constitui para nós um mistério que os mais eminentes estudiosos de Nabokov — mesmo os que reivindicam, ou pelo menos não renegam, a orientação humanística na abordagem da sua obra¹ — não tenham explicitamente contemplado, ou (se a memória nos não trai) sequer afluído, a linha temática da família no caso particular de *Lolita*. E, no entanto, a palavra *família* e outras com esta aparentadas são glosadas com alguma frequência pelo narrador, constituindo mesmo uma das pedras de toque da retórica de Humbert para suscitar a nossa empatia com a sua alma atormentada, como julgamos ter demonstrado atrás. Esta desatenção é tanto mais curiosa quanto verificamos que, em romances como *Bend Sinister*, *Pnin*, *Pale Fire*, ou (por anti-frase) *Ada*, os mesmos críticos têm, e com razão, contemplado aquele tema.

É possível que tal desatenção se deva ao facto de a crítica, em especial a americana (que vê a América a partir do interior), não ter uma clara consciência de quanto os conceitos europeu e americano de família divergem², olhando sem de facto ver a que ponto a infertilidade americana e a decorrente banalização da adopção, além da maior facilidade de dissolução de casamentos, favorecem uma poliginia e uma poliandria sequenciais, com a consequente confusão de filiações e de ligações

¹ Apenas alguns exemplos dos nomes que consideramos adoptarem uma abordagem humanística: Ellen Pifer, na generalidade dos seus trabalhos, sendo o mais marcante *Nabokov and the Novel* (Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1980), em particular o capítulo «The Question of Character»; Leona Toker, no seu *Nabokov: The Mystery of Literary Structures* (ed. cit.); Brian Boyd, em particular na sua biografia de Nabokov; Julian Moynahan, em «Vladimir Nabokov» (in *Seven American Literary Stylists from Poe to Mailer: An Introduction*, George T. Wright (ed.), Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, s.d.), e em «*Lolita* and related memories» (*TriQuarterly*, No. 17, Winter 1970). De forma menos evidente: Andrew Field, no seu *Nabokov: His Life in Art* (Boston, Little, Brown and Company, 1967) e, claro, nas biografias de Nabokov que escreveu; Alfred Appel, Jr., em particular na «Introdução» a *The Annotated Lolita* (ed. cit.); e uma abordagem humanística, embora engenhosamente dissimulada, a de Michael Wood, no seu *The Magician's Doubts: Nabokov and the Risks of Fiction* (ed. cit.).

² Divergem, mas temos de reconhecer que, nos últimos anos, o conceito europeu de família tem vindo paulatinamente a convergir com o americano, mesmo em comunidades consideradas normalmente mais avessas a certas “modernices” (como, por exemplo, a açoriana).

Vivendo a Experiência Americana

pseudo-incestuosas³. E isto para não falarmos de outros conceitos de família ainda hoje praticados, embora proibidos, em certos pontos da América, sendo o mais visível em Utah e em zonas fronteiriças de Estados seus vizinhos como o Arizona, com a prática poligâmica (mais poligínica do que poliândrica) mas nunca confessada de alguns *mormons*, em que a restante família não-oficial é, para efeitos públicos, constituída por tias, sobrinhas, primas e filhas das primas, que por acaso vivem em casas próximas ou ligadas à do *pater familias*. Ora, o confronto entre as duas concepções de família (a europeia e a americana), embora nunca explicitado, encontra-se subterraneamente no romance, e o estrangeiro Humbert, ao contrário de Charlotte e do casal Farlow, revela ter consciência dessas diferenças. Por isso aquilo que ele vê como apenas uma «paródia de incesto» é algo de muito mais sério para os outros.

Para Charlotte, como ela afirma na carta em que se lhe declara, Humbert será «a father to [her] little girl»⁴, o que não deixa de ser notável, atendendo a que este entrou como hóspede daquela família em finais de Maio, se casou com Charlotte cerca de um mês depois, e se vê viúvo e com uma enteada nos braços em inícios de Agosto. Para os Farlow, Humbert dá a entender, nas horas imediatamente a seguir à

³ Há uma canção *country* assinada por David B. Diebler, «I'm My Own Grandpa», que caricatura com invulgar sentido de humor esta confusão. Por isso pensamos que terá algum interesse transcrevermos os versos, à excepção do refrão (que não acrescenta nada de relevante à informação): «Now many, many years ago when I was twenty-three,/ I was married to a widow who was pretty as could be./ This widow had a grown up daughter, had hair of red,/ my father fell in love with her and soon the two were wed.// This made my dad my son-in-law and changed my very life,/ my daughter was my mother 'cuz she was my father's wife./ To complicate the matter, even though it brought me joy,/ I soon became the father of a bouncing baby boy.// My little baby then became the brother-in-law to dad,/ and so became my uncle, though it made me very sad./ For if he was my uncle, that also made him brother/ of the widow's grown up daughter, who, of course, was my stepmother.// My father's wife then had a son that kept him on the run,/ and he became my grandchild, for he was my daughter's son./ My wife is now my mother's mother and it makes me blue,/ because she is my wife, she's my grandmother, too.// Now if my wife is my grandmother, then I'm her grandchild,/ and every time I think of it, it nearly drives me wild./ For now I have become the strangest case you ever saw,/ as husband of my grandmother, I am my own grandpa.» (Willie Nelson, *Rainbow Connection*, The Island Def Jam Music Group, 2001.)

⁴ Cf. *AL*, I, c. 16, pág. 68.

Os Romances Americanos

morte de Charlotte, que Dolores é o fruto de um romance clandestino e adúltero entre ambos, romance esse que teria ocorrido na Primavera de 1934⁵. (A que extremos há-de Humbert chegar para denegrir Charlotte? Em Abril do mesmo ano encontrava-se esta no México, em lua-de-mel com Harold, onde Dolores foi concebida! A sorte de Humbert é que o forte dos Farlow não parece ser o cálculo mental⁶.) Para Dolores, apesar da ironia inicial com que trata o padrasto por «Dad», esta nova situação familiar não é vista como menos normal: no hotel *The Enchanted Hunters*, ainda sem saber que a mãe já não existe, quando Humbert procura justificações para partilharem o mesmo quarto e atabalhoadamente lhe diz que «Two people sharing one room, inevitably enter into a kind — how shall I say — a kind —», Dolores interrompe-o para esclarecer que «The word is incest»⁷. Na perspectiva de Humbert, o único incesto efectivo seria aquele a que nos referimos perto do final da secção «iv» do presente capítulo e que é fruto da sua imaginação delirante: os futuros incestos com filhas e netas, enquanto possuísse fôlego para consumir essas ninfetas que cobiça antes mesmo de existirem.

Temos consciência de quanto é problemática a hipótese que acabámos de lançar, já que as poucas palavras que a narrativa nos disponibiliza sobre este confronto latente não ajudam à sua sustentação e a sua detecção se encontra dificultada por a nossa experiência europeia de família se ter vindo progressivamente a americanizar. Por isso, temos de procurar mais razões para aquela desatenção ao tema da família. Suspeitamos que outra chave para este enigma reside numa frase de Humbert citada mais atrás, a qual se reporta à altura em que Dolores, depois de saber da morte da mãe, procura durante a noite, como uma criança desamparada, a consolação da única família que agora lhe resta — o padrasto. Aqui, é particular-

⁵ Cf. *AL*, I, c.. 23, págs. 99–101.

⁶ A acrescentar a esta possível inépcia para o cálculo mental, é provável que os Farlow não conhecessem assim tão bem Charlotte e a filha, as quais residiam havia apenas dois anos em Ramsdale. Mas, numa América sempre em trânsito e por isso tão propensa à partilha de confidências de circunstância (como a narração das respectivas histórias de vida), dois anos de convívio parecem dez por comparação com a mais cautelosa e sedentária Europa.

⁷ Cf. *AL*, I, c. 27, págs. 112–119.

Vivendo a Experiência Americana

mente importante atendermos ao período de tempo transcorrido, pelo que convém recuarmos um pouco e reapreciarmos o que aconteceu durante aquele dia⁸.

De manhã, no hotel *The Enchanted Hunters*, Dolores teve, aparentemente por sua iniciativa, a primeira relação sexual com Humbert. Antes que saíssem do quarto, o acto sexual repetiu-se por mais duas vezes, agora por iniciativa de Humbert (o que se infere facilmente, devido às dificuldades experimentadas pela jovem). Quando deixam o hotel e entram no automóvel, Humbert nota que «an expression of pain flitted across Lo's face. It flitted again, more meaningfully, as she settled down beside [him]». Durante a viagem, a jovem, «making a sizzling sound with her lips, started complaining of pains, said she could not sit, said [he] had torn something inside her». Mais tarde, quando param numa estação de serviço em Lepingville, Dolores insiste em telefonar à mãe, a qual ela julga que se encontra internada num hospital ali perto. Só então Humbert lhe dá a notícia, e da forma mais abrupta, sem quaisquer eufemismos (ele que, sempre que se dirige aos seus leitores, é tão amável!): «your mother is dead». Passaram, entretanto, menos de vinte e quatro horas. Apesar de tudo isto, quando a jovem, soluçando, procura o conforto de um afecto, Humbert não resiste ao apelo da carne e, pela quarta vez nesse dia, força-a, «very gently» segundo ele, a nova relação sexual. O relato, que coincide com o final da primeira parte do romance, termina, embora o narrador se esforce por adoptar um tom compungido, com o comentário ominoso «You see, she had absolutely nowhere else to go». Num espaço de tempo inferior a vinte e quatro horas (repetimo-lo), Humbert usa e abusa do corpo dorido de Dolores, pois ele sabe que à jovem não sobra outra alternativa senão a de se subjugar ao seu querer. Há, de facto, outra opção para Dolores, só que ainda mais assustadora — o orfanato. Para quem se encontra indefeso, a escassez das escolhas é sempre acabrunhante.

Os críticos mencionados atrás (os que defendem uma abordagem humanística, entenda-se) talvez não tenham reparado no tema da família porque também um outro, embora com este intimamente relacionado no romance, se oferecia à sua atenção como uma inescapável evidência: o tema, porventura prosaico mas vital para

⁸ Cf. *AL*, I, cs. 29–33, págs.133–142.

Os Romances Americanos

a dignidade de uma existência humana, da *liberdade individual*. Ora, este é um dos temas que atravessa quase toda (ou, *tout court*, toda) a obra de Nabokov, pois se encontra inextricavelmente ligado ao seu sentimento do exílio. (Não foi essa ânsia de liberdade, essa determinação em se afirmar na sua singularidade, que fez que a sua vida se tivesse tornado num quase permanente trânsito de lugares para lugares, mesmo quando essa necessidade se não devia a factores externos de natureza opressiva?)

É certo que a palavra *liberdade*, mesmo restringindo-lhe a extensão através do modificador *individual*, de tão gasta e tão abstracta, pode significar muito pouco. De que se fala, afinal, quando se fala da liberdade de uma jovem ainda a construir a sua personalidade? Mas trata-se precisamente disso, da liberdade que consiste em lhe serem proporcionadas as condições adequadas a viver de acordo com a sua idade — o convívio com as amigas e os amigos da mesma faixa etária, os primeiros enamoramentos, o carinho e a orientação e a protecção parentais. Este será talvez um sonho corriqueiro, o de viver uma juventude convencional, atraída pelos seus ídolos do cinema e da canção, permeável ao chamamento superficial das mensagens publicitárias, aliciada pelo superlativo mau-gosto das revistas cor-de-rosa, e também disposta a correr todos os riscos próprios da idade e a sofrer com os erros que inevitavelmente se cometem. Mas não é este o convencionalismo que pauta a vida de quase todos os adolescentes, pelo menos até que se afirmem como adultos? Ao invés disto, escudando-se na «vulgaridade» de Lolita, Humbert rouba-a desse sonho juvenil, para actualizar o sonho do seu próprio passado, por natureza irrecuperável, embora cristalizado numa memória doentia que não distingue o tempo pretérito do tempo presente (e, ao formularmos assim a obsessão de Humbert, estamos provavelmente a ser mais amáveis do que se calhar devíamos). Como certamente comenta Michael Wood,

she likes pop music, fudge sundaes, movie magazines; she sulks at times, she moans, she clowns. She is, in short, an entirely ordinary child, unbearable, lovable, funny, moody and soon trapped in the circle of Humbert's obsession. His crime is not to ruin or abduct a genius, or a paragon of manners and culture. It is

Vivendo a Experiência Americana

to lock this girl out of her history, to shut this lively but not exceptional person away from her time and her place and her peers.⁹

Basta-nos imaginar retrospectivamente o seguinte pesadelo: a possibilidade de alguém nos ter impedido de sermos os agentes da nossa própria história, a eventualidade de alguém — um molestador ou um autocrata (a distância que vai de um ao outro não é tão grande quanto se possa pensar) — nos ter trancado a porta de acesso a um futuro construído, para o bem e para o mal, pelas nossas próprias mãos. Eis o que, enquanto leitores com sensibilidade democrática, diríamos até, *enquanto seres humanos* (perdoe-se-nos o tom grandiloquente), nos devia indignar. E esta ideia dá-nos o ensejo de falar de uma das abordagens mais interessantes (porque também controversa, principalmente na América) que nos foi dado ler sobre o romance.

Talvez fosse necessário que algumas pessoas passassem pelo infortúnio de viver uma situação sócio-política extrema para se aperceberem, sem hesitações de natureza hermenêutica, do significado profundamente subversivo de um romance como *Lolita*. E, quando dizemos *significado subversivo*, não estamos a pensar nas suas potencialidades enquanto livro capaz de figurar na prateleira das «obras malditas», nem, ainda menos, na sua dimensão estreitamente política, isto é, a que alimenta a super-estrutura ideológica de uma qualquer agenda enformada por táticas de sedução dos cidadãos e orientações estratégicas com vista à conquista do aparelho de estado, como é aquela a que obedecem os espécimes mais anémicos da ficção neo-realista ou social-realista; referimo-nos a uma outra noção de política, bem nos antípodas desta, talvez menos imediatamente perceptível, logo mais universal e intemporal, aquela que se compromete, mesmo sem o desejar (ou por isso mesmo), com a vida quotidiana das pessoas.

⁹ Michael Wood, *The Magician's Doubts*, ed. cit., pág. 116. Havemos de ver que Dolores Haze é mais excepcional do que parece.

Os Romances Americanos

Confessamos que nunca tínhamos encarado *Lolita* sob esta perspectiva, nem outrossim nos havíamos cruzado com tal proposta de leitura, até porque, para a generalidade dos devotos de Nabokov, a ideia de aprisionar a sua obra à dimensão política constitui praticamente uma heresia. Devemo-lo a Ellen Pifer¹⁰, desde sempre muito assertiva no modo como tem insistido em olhar para a obra de Nabokov não apenas no plano estético mas também no ético, estabelecendo mesmo uma relação de interdependência entre os dois planos, o de nos ter chamado a atenção para a interessante narrativa da iraniana Azar Nafisi, *Reading Lolita in Tehran*¹¹, que é o livro de que queremos falar.

Sabemos que, ao darmos uma dimensão política ao romance de Nabokov e à leitura que deste faz Nafisi, nos arriscamos a esticar demasiado a corda das possibilidades semânticas de pelo menos um dos livros, até porque a autora faz uma veemente destrinça entre o quotidiano privado das pessoas e a aridez do universo político. Mas a mediação entre estas duas esferas alcança-se, segundo ela, através dos mundos alternativos criados pela imaginação dos escritores; e é isso que, no final das contas, assusta os autocratas (ou, acrescentamos nós, os que têm um autocrata

¹⁰ Cf. o seu «The *Lolita* phenomenon from Paris to Tehran», in *The Cambridge Companion to Nabokov*, ed. cit., em particular, págs. 197–198.

¹¹ *Reading Lolita in Tehran: A Memoir in Books*, London, Harper Perennial, ed. de 2007 (1ª ed. americana de 2003). Estamos a par das reacções negativas ao livro, em especial a mais violenta, do Prof. Hamid Dabashi, de Columbia University — cf. o seu «Native informers and the making of the American empire», *Al-Ahram Weekly On-line*, 1–7 June 2006, No. 797, Special («sítio» na web: <http://weekly.ahram.org.eg/2006/797/special.htm>). Mas a verdade é que Dabashi não desmente as verdades factuais contidas no livro, preferindo incidir a sua crítica sobre: as alegadas relações de amizade entre Nafisi e alguns *neocons*; o facto de o livro se mostrar maioritariamente indiferente à literatura iraniana, quando opta por se debruçar sobre literatura canónica do Ocidente; e, principalmente, o de a sua popularidade coincidir com as ameaças de intervenção armada contra o Irão, vindas da Administração Bush (no contexto da cruzada contra o chamado «eixo do mal»). Isto faz-nos lembrar a retórica bem nossa conhecida de, sempre que se revelavam certas verdades incómodas, os seus autores serem acusados de estar a «fazer o jogo da reacção». Felizmente, quando lemos o livro encontrávamo-nos num estado de relativa “virgindade” em relação a estas controvérsias, e continuamos a não ver razões para não manter tudo o que a seguir escrevemos.

Vivendo a Experiência Americana

escondido no mais fundo de si mesmos, se lhes soltarmos as rédeas):

It is said that the personal is political. That is not true, of course. At the core of the fight for political rights is the desire to protect ourselves, to prevent the political from intruding on our individual lives. Personal and political are interdependent but not one and the same thing. The realm of imagination is a bridge between them, constantly refashioning one in terms of the other. Plato's philosopher-king knew this and so did the blind censor¹², so it was perhaps not surprising that the Islamic Republic's first task had been to blur the lines and boundaries between the personal and the political, thereby destroying both.¹³

Como reverberam aqui as opiniões civis de Nabokov, bem como as lições que retiramos das distopias *Invitation to a Beheading* e *Bend Sinister*! Se dúvidas houvesse sobre qual é a função social da literatura, Azar Nafisi esclarece-as logo na primeira página da sua narrativa, quando nos adverte: «*do not, under any circumstances, belittle a work of fiction by trying to turn it into a carbon copy of real life; what we search for in fiction is not so much reality but the epiphany of truth*»¹⁴.

Façamos, entretanto, o seguinte reparo: Quando classificamos o livro como narrativa, não pretendemos limitar-lhe o alcance, muito pelo contrário. O que acontece é que o livro de Nafisi vai para além do que o poderia fazer um estudo académico sobre o romance, embora lhe não falte a seriedade de propósitos que exigimos a um trabalho crítico; é algo diferente, onde a ambição pelo rigor exegetico (embora

¹² O «censor cego» não é apenas uma metáfora; trata-se de um censor literalmente quase cego, o funcionário iraniano que fazia o exame prévio dos filmes. Relata ainda Nafisi (págs. 24–25): «Before that, he was the censor for theater. An assistant who sat by him would explain the action onstage, and he would dictate the parts that needed to be cut./ After 1994, this censor became the head of the new television channel. There, he perfected his methods and demanded that the scriptwriters give him their scripts on audiotape; they were forbidden to make them attractive or dramatize them in any way. He then made his judgments about the scripts based on the tapes. More interesting, however, is the fact that his successor, who was not blind — not physically, that is — nonetheless followed the same system.»

¹³ *Idem, ibidem*, pág. 273.

¹⁴ *Ibidem*, pág. 3. Itálicos da autora.

Os Romances Americanos

nem sempre cabalmente conseguido) tenta conviver com as memórias inter-subjetivas da sua autora (inter-subjectivas, pela forma como ela se relacionou com vários livros, não apenas *Lolita*, mas também com as sete jovens adultas que os leram e assiduamente os comentaram na sala do seu apartamento).

Imagine-se uma professora iraniana, hoje a viver nos Estados Unidos da América, para onde se exilou em 1997. Em finais dos anos 70 do século passado, depois de ter feito os seus estudos no estrangeiro (Inglaterra, Suíça e, mais tarde, E.U.A.), regressa à pátria, a seguir à queda do regime que tentara modernizar o país, infelizmente com mão de ferro. Com uma costela de inconformismo político herdado do pai e inspirada num radicalismo de esquerda cultivado nos tempos em que estudara nos E.U.A., assistiu com alguma simpatia aos primeiros tempos da revolução iraniana, até se aperceber dos desígnios ainda mais despóticos dos que haviam tomado de assalto as cadeiras do poder. Na fase mais encarniçada da construção da República Islâmica, aquela em que o regime encontra a oportunidade de islamizar, primeiro paulatinamente, depois sem freios, todas as esferas da sociedade, abandona a Universidade de Teerão por se recusar a usar o véu, antes que os próceres do regime dentro da Universidade a demitissem. No entanto, recolhe-se em casa, escreve, publica, faz conferências. E num dia de Outono, em 1995, resolve convidar sete das antigas alunas mais empenhadas no amor à literatura, as quais passam a ter aulas no seu apartamento. Durante cerca de dois anos, encontram-se semanalmente: nos primeiros tempos, durante as manhãs de quinta-feira; depois, prolongando os encontros pela tarde adentro. Naquele casulo de relativa segurança e liberdade, discutem livros e as implicações da política iraniana na sua vida privada. E esta experiência de viver uma vida pública sufocante acaba por se repercutir na forma como olham para as obras de ficção e de como estas lhes permitem, durante alguns momentos, respirar mais livremente. O seu romance de eleição, porque é nele que as suas vidas quotidianas naquele Irão, “novo” no seu anacronismo, mais encontram ressonância, é, por estranho que pareça, *Lolita*.

O leitor desconfiado por certo suspeitará que o que aquelas oito mulheres fazem é uma identificação abusiva das suas vidas pessoais com o universo do

Vivendo a Experiência Americana

romance. Mas não é bem isso o que acontece: elas revêem-se nos problemas que o romance coloca, mas sabem que aquele mundo alternativo possui uma vida própria (afinal, nenhuma delas se vê como uma Dolores Haze). O que há é uma leitura quase sempre esclarecida das questões centrais do romance, iluminada por aquelas experiências concretas de vida, queremos dizer, experiências feitas da vida quotidiana e enriquecidas pelas leituras realizadas, que não são mais do que aquilo que qualquer leitor activo deve trazer para a leitura de um livro, independentemente das circunstâncias sócio-políticas em que tem a fortuna, ou a infelicidade, de viver.

É verdade que aquelas mulheres experimentam certas perplexidades. Não compreendem, por exemplo, como é que alguns críticos descobriram, no final de *Lolita*, uma homenagem ao amor romântico, nem percebem como é que Humbert pode sair redimido a seus olhos¹⁵. Ainda mais, ficam boquiabertas perante a possibilidade de se transferir a responsabilidade moral dos ombros de Humbert para os da fragilizada Dolores Haze¹⁶. E receamos que ficassem profundamente chocadas ao imaginarem que jovens adultas, talvez ligeiramente mais novas, mas de certeza com uma experiência de vida muito mais pacata, acabassem por olhar reprovadoramente para Dolores e de alguma forma desculpar Humbert pela sua queda moral. Tal aconteceu com uma parte do sector feminino de um curso de Literatura Norte-Americana em que escolhemos *Lolita* como uma das obras de estudo, embora suspeitemos que a

¹⁵ Talvez uma das fraquezas do livro de Nafisi seja a de não identificar, quando se refere aos conteúdos desenvolvidos pelos críticos, a respectiva autoria, à excepção das contribuições de Véra Nabokov. Assim, os exemplos que trazemos para esta nota e para a seguinte são da nossa responsabilidade. Consultar, respectivamente: Lionel Trilling (in *Encounter*, October 1958; também in *Nabokov: The Critical Heritage*, ed. cit., págs. 92–102) — «‘Lolita’ is about love»; e Julia Bader (*Crystal Land: Artifice in Nabokov’s English Novels*, Berkeley, Univ. of California Press, 1972) — «Humbert to the end remains partly destructive and ludicrous (Nabokov’s moral condemnation always hovers around Humbert’s rhetoric), but he is allowed the saving recognition that feeling is primary and that grace springs from love lavished on illusory or alien objects» (pág. 79).

¹⁶ Leslie Fiedler pontifica assim: «*Lolita*[’s subject] is the seduction of a middle-aged man by a twelve-year-old girl; [...] it is the naïve child, the female, the American who corrupts the sophisticated adult, the male, the European.» (*Love and Death in the American Novel*, New York, Stein and Day, (1ª ed. 1960; ed. revista de 1966), ed. de 1982, pág. 335.)

Os Romances Americanos

subsequente exibição do filme de Kubrick, com uma Sue Lyon fisicamente mais desenvolvida do que a jovem inventada por Nabokov, tenha influenciado aquela apreciação. Claro que a actual supremacia do audiovisual sobre a palavra escrita é um factor que se não deve descartar, pela forma como aquele encoraja uma certa preguiça mental que não pode senão colidir com o esforço de concentração e de imaginação que um romance exige dos seus leitores. Também é um facto que as sociedades que vivem sob regimes ditatoriais tendem a valorizar muito mais o livro, talvez porque este representa, através do diálogo privado que estabelece com o leitor, um último reduto de liberdade: o livro, e mais tarde o disco, cuja recepção não depende de realizações de carácter público, possui um espaço de manobra capaz de iludir a acção dos censores que outras artes, devido à sua natureza performativa, não podem aproveitar¹⁷.

Parece-nos incontroverso que o momento histórico e o espaço sócio-político em que o leitor se situa têm de condicionar a sua atitude perante os livros que se lhe oferecem à leitura. Tal como o romancista inventa um mundo possível a partir do mundo por si experienciado, mesmo que o classifiquemos como anti-realista (podemos enquadrar Nabokov nesta categoria), também o leitor necessita de estabelecer vínculos entre esse terreno concreto consubstanciado no mundo empírico que lhe é familiar, seja este mais paroquial ou mais cosmopolita, e o mundo virtual criado pelo escritor. Azar Nafisi e as suas sete estudantes não escapam a esta evidência: o universo político e social que as cerca, bem como os consequentes constrangimentos sentidos na sua vida comunitária, teriam de reverberar nas reflexões sobre os romances a que Nafisi dá voz.

Será talvez difícil à leitora ocidental, habituada às amenidades proporcionadas

¹⁷ Os leitores que viveram no Portugal anterior a Abril de 1974 entenderão bem o que queremos dizer, pois provavelmente recordar-se-ão do prazer subversivo que experimentaram sempre que se aventuravam à descoberta de um livro proibido, considerado eufemisticamente pelo poder como «fora do mercado», mas residindo placidamente em segunda fila nas estantes de certas livrarias de confiança — não era, afinal, esta uma boa motivação, se bem que perversa, para se desenvolver o gosto pela leitura, já que ao menos os livros se nos apresentavam garantidamente sem cortes, em toda a sua integridade?

Vivendo a Experiência Americana

por regimes políticos seculares e democráticos, imaginar uma vida individual sob a contínua pressão exercida pela esfera político-religiosa de um regime teocrático, isto é, imaginar-se compelida a manter uma permanente vigilância sobre os gestos mais convencionais do dia-a-dia¹⁸. Nos anos em que o actual regime iraniano agiu com maior ferocidade, aplicou com particular zelo aquilo a que alguém chamou de «gender apartheid»¹⁹, dando azo a toda a espécie de arbitrariedades exercidas sobre a população feminina pelos guardiães da moral, como as seguintes: a regulação de dois portões de acesso aos terrenos da Universidade de Teerão, o principal para a população masculina, e um pequeno acesso lateral por onde entrava a feminina, onde era devidamente inspeccionada quanto ao rigor do traje e, muitas vezes, revistada; o facto de uma estudante se não poder dirigir em passo de corrida para a aula, por tal comportamento não estar em conformidade com a descrição exigida à «mulher muçulmana» (mesmo que professasse outro culto), e cuja detecção resultava, na menos má das situações, na obrigatoriedade de uma retractação, escrita e assinada, pela falta cometida; a punição (que, por força da lei, podia resultar, dependendo do arbítrio das autoridades, na flagelação de até setenta e seis chicotadas) aplicada às mulheres que, em público, mesmo usando o véu, o não pusessem na forma apropriada; e outras humilhações, consistindo uma das mais graves na realização de

¹⁸ Impõe-se um esclarecimento: Não caímos no erro de confundir um poder político teocrático, neste caso, islâmico com o Islão; nem tampouco desejamos atolar-nos na querela sobre o «choque de civilizações» (já bastam os disparates do Iraque...). O que nos choca é o poder eclesiástico se ter alcandorado no poder político para impor a toda a sociedade uma interpretação intolerante e machista de uma tradição islâmica que, na sua raiz, é tolerante ao ponto de o texto sagrado anunciar que haveria dezenas de heterodoxias possíveis para a sua leitura. A bem da verdade, acrescente-se ainda que o presente clima social e político do Irão dá indícios de maior tolerância relativamente aos costumes e à liberdade religiosa do que o dos tempos a que o livro de Nafisi se reporta.

¹⁹ Expressão usada pelo jornalista iraniano e activista dos direitos humanos Akbar Ganji. *Apud* Richard Byrne, «A collision of prose and politics», *The Chronicle of Higher Education*, October 13, 2006 (também em <http://chronicle.com>). Já deparámos, entretanto, com a expressão portuguesa «apartheid sexual». Neste caso, pelas memórias históricas que convoca, não nos repugna a utilização de *apartheid* em vez do português *segregação*, ou, mais rigorosamente, *separação*.

Os Romances Americanos

testes de virgindade, levadas a cabo pelas autoridades sobre as jovens solteiras mais contestatárias.

Quando se ressuscitam leis que há muito tinham sido revogadas pelo anterior regime secular, antecipando, por exemplo, a idade legal para constituir matrimónio dos dezoito para os nove anos de idade, ou dando força de lei ao suplício da lapidação para os casos de adultério e prostituição femininos, uma tal extorsão de direitos teria de ficar indelevelmente impressa no universo mental daquelas leitoras. Não importa aqui se as alunas de Nafisi sentiram na pele a ignomínia de tais regras, ou mesmo se conheceram alguém que as tivesse sofrido (com efeito, algumas sofreram, ou conheciam quem sofreu, intervenções como as descritas no parágrafo anterior); basta que a lei sancione tais abjecções contra a sua população feminina para esta as sentir como uma humilhação profunda.

É fácil de se compreender que, em face desta realidade, a retórica “multiculturalista” de Humbert perca muito do seu poder de persuasão e, conseqüentemente, se atenua uma parte da ambiguidade que marca o romance. É também natural que aquelas leitoras olhem para Dolores Haze e a considerem, sem tergiversações, uma vítima de Humbert, pesem embora todos os momentos de “elevação” moral por que este passa. Imaginamos até que a frase «it was she who seduced me» seja encarada com desconfiança: afinal, não conhecem elas casos de estupro nas prisões, em que os guardas violavam jovens virgens com a justificação religiosa de as incapacitarem de entrar no «Paraíso» depois de executadas? Também, se olharmos com mais atenção e nos lembrarmos de alguns casos da vida “real” que entretanto foram a julgamento nas nossas sociedades democráticas (estamos a pensar em acontecimentos ocorridos em França, que já vimos tratados num documentário televisivo), o molestador tem sempre uma explicação razoável para o estupro: ou a sua invulgar capacidade de percepção²⁰ lhe revelou que a vítima retirava um prazer secreto das suas acções, que é uma das justificações mais comuns em situações de incesto; ou, então, é o próprio molestador que se queixa de ter sido provocado e, por extensão, seduzido, trans-

²⁰ Como diz Humbert sobre esta questionável sensibilidade, «you have to be an artist and a madman» (*AL*, I, c. 5, pág. 17).

Vivendo a Experiência Americana

ferindo assim o papel de vítima para a sua pessoa. Todavia, vivendo num país em que a lei faculta ao homem a possibilidade de celebrar matrimónio com uma menor de nove anos de idade, o estupro talvez nem seja o atentado mais gravoso à sua dignidade de mulheres (neste aspecto, poderiam mesmo apropriar-se de algumas palavras de Humbert, embora com outras razões e em diferentes circunstâncias, como as que ele usa quando descreve a primeira relação sexual com Dolores — «these are irrelevant matters; [we are] not concerned with so-called ‘sex’ at all»). Eis por que aquelas mulheres atingem sem hesitações o cerne da questão moral em *Lolita* e não se demoram naquele tipo de lucubrações, tão frequentes em análises a que temos visto o romance ser submetido (neste particular, também em certa medida nos temos de incluir, claro): «The desperate truth of *Lolita*’s story is *not* the rape of a twelve-year-old by a dirty old man but *the confiscation of one individual’s life by another*»²¹.

A perspicácia de Nafisi e das suas estudantes leva-as, mesmo, a desvelar aspectos do romance a que normalmente os críticos prestam pouca, ou nenhuma, atenção. Os leitores vêem-se tão atraídos pelas duas personagens principais, Dolores e Humbert, que quase esquecem a centralidade de Charlotte (afinal, trata-se da mãe de Lolita...) e, quando a lembram, pouco mais fazem do que confirmar as opiniões do narrador (também nós quase incorremos, lá atrás, nesse erro). As leitoras iranianas a que Nafisi dá voz revelam-se mais astutas, pois nunca esquecem o poder discricionário de Humbert enquanto narrador. Se este retrata Dolores com as cores que lhe são mais convenientes, por que não há-de fazê-lo também com a mãe da jovem? Não se trata de duidarmos dos defeitos que a senhora exhibe; mas, sim, de nos interrogarmos sobre com que matizes Humbert os pinta. Ora, a responsabilidade moral de Humbert tem igualmente de recair sobre as suas acções em relação a Charlotte, já que também esta se encontra numa situação de vulnerabilidade perante ele. Como afirma Nafisi,

²¹ Azar Nafisi, *op. cit.*, pág. 33. Itálicos da autora.

Os Romances Americanos

She never has a chance, poor woman; nor does she improve on further acquaintance as the reader is regaled with descriptions of her superficiality, her sentimental and jealous passion for Humbert and her nastiness to her daughter. Through his beautiful language (“you can always trust [*sic*; no original, *count on*] a murderer for his fancy prose style”), Humbert focuses the reader’s attention on the banalities and small cruelties of American consumerism, creating a sense of empathy and complicity with the reader, who is encouraged to conceive of as understandable his ruthless seduction of a lonely widow and his eventual marriage to her in order to seduce her daughter. (Págs. 41–42)

Queremos nós dizer, com tudo isto, que Nafisi acerta sempre no alvo, ou nunca cai na tentação de fazer extrapolações ao texto? Nem uma coisa, nem outra. No respeitante às extrapolações, encontramos pelo menos uma, a mais ousada e por isso a mais interessante, a merecer alguma reflexão, pois dá ao romance a tal dimensão política que havíamos mencionado. Agora, Nafisi olha para Humbert e examina as seguintes evidências: a obsessão deste com o seu passado juvenil, que ele afirma ter sido abruptamente interrompido (o idílio com Annabel Leigh); a actualização desse passado através de Dolores Haze, transformando-a num produto da sua imaginação, ao qual dá o nome de Lolita; a confiscação do tempo presente de Dolores, contaminando-lhe consequentemente o tempo futuro; o seu controlo obsidiante sobre cada passo dado pela jovem. Estes factos, que contribuem para aquele deprimente microcosmo doméstico, extrapola-os Nafisi para o macrocosmo sufocante da vida colectiva iraniana:

Whoever we were — and it was not really important what religion we belonged to, whether we wished to wear the veil or not, whether we observed certain religious norms or not — we had become the figment of someone else’s dreams. A stern ayatollah, a self-proclaimed philosopher-king, had come to rule our land. He had come in the name of the past, a past that, he claimed, had been stolen from him. And he now wanted to re-create us in the image of that illusory past. (Pág. 28)

Vivendo a Experiência Americana

We were all victims of a totalitarian regime that constantly intruded into the most private corners of our lives and imposed its relentless fictions on us. [...] What memories were we creating for our children? (Pág. 67)

Talvez Nafisi ultrapasse as possibilidades semânticas do romance²², mas fá-lo com tal eloquência que em poder persuasivo não tem de pedir meças a Humbert (perdoe-se-nos a infelicidade da comparação). Afinal, não temos visto, produzidas pela “indústria” nabokoviana, conclusões tão, ou mais, delirantes²³? Com um romancista do calibre de Nabokov, todos nos arriscamos, mais tarde ou mais cedo, ao pecado da extrapolação, se é que o não cometemos já. Pelo que o daquelas leitoras, sopesadas as atribulações da sua vida quotidiana, nos parece venial.

Veze há, porém, em que Nafisi — ou as suas alunas (nem sempre se identifica bem quem diz o quê) —, na ânsia de provar o seu ponto de vista, se fica pelas impressões que captou à superfície, embora, façamos-lhe justiça, as corrija mais à

²² Também Ellen Pifer, num seu artigo talvez menos conhecido, envereda pelo mesmo tipo de análise, embora de forma não tão vincada nem tão localizada, quando afirma que «By depriving the child of her autonomy, of her right to life, liberty, and the pursuit of happiness, Humbert knows he committed not only a sexual crime but a political one. Having enslaved another human being to his passionate will, he is guilty of all the timeworn devices of tyranny.» (Cf. Ellen Pifer, «Nabokov’s discovery of America: from Russia to *Lolita*», in *The American Columbiad: “Discovering” America, Inventing the United States*, Mario Materassi e Maria Irene Ramalho de Sousa Santos (eds.), Amsterdam, VU University Press, 1996, págs. 407–414, em particular, págs. 411–413.)

²³ A título de exemplo, vejam-se as lucubrações de Paul Bruss (*Victims: Textual Strategies in Recent American Fiction*, East Brunswick, NJ, Associated Univ. Presses, 1981). Sobre as opções de vida de Dolores Haze e a sua incapacidade de ambicionar voos mais altos, que é precisamente o que não pretende Nabokov, nem Dolores (diga-se), a qual apenas aspira, a partir de certa altura e mais cedo do que poderá parecer, a levar uma vida normal, eis o comentário de Bruss (pág. 59): «Although she removes herself to Quilty’s arms and thus escapes Humbert’s domination, she, too, finally fails to secure for herself that privileged position of artistry [?!] which Humbert himself had enjoyed early in the novel. [...] And instead of gaining the marvelous ground of imagination that belongs to Nabokov’s originals, who — like Pnin — turn disasters into riches [quantos mais são eles?], she rather quickly succumbs to the conventional habits of marriage and pregnancy [?!?! (sim, duplicámo-los de propósito)].»

Os Romances Americanos

frente. Quando afirma, por exemplo, que Lolita «becomes a double victim: not only her life but also her life story is taken from her»²⁴, está momentaneamente a esquecer-se de que, por muito que Humbert controle a sua narrativa, dando-nos a perspectiva que, ele crê, melhor se coaduna com a estratégia de captar a benevolência do leitor, tem a dominá-lo uma outra entidade, o autor textual. Ora, a estratégia de Vladimir Nabokov (que é o nome que assina o livro) define-se em completa oposição à do seu narrador, razão por que a história de Dolores — aqui, dizemos Dolores e não Lolita — vai progressivamente emergindo nas entrelinhas da narrativa. Basta-nos estar atentos aos pormenores, pois são estes, afinal, que alimentam a ambiguidade moral que impregna todo o romance.

²⁴ Azar Nafisi, *op. cit.*, pág. 41.

(vii)

O valor que atribuímos à ambiguidade moral já se subentendeu em muitos passos da presente reflexão. Mas valerá a pena demorar-nos nos factores, ainda não cabalmente esmiuçados, que contribuem para a sua preponderância em *Lolita*. Estes factores encontramos-os em três domínios: o extratextual, pela forma como interroga os valores e afronta as expectativas da sociedade do seu tempo e de hoje; o intertextual, pelo diálogo que fomenta com a tradição literária; o textual propriamente dito, pelo confronto que estabelece entre a estratégia do narrador e a do autor textual (mas também empírico), com as inevitáveis implicações quanto ao ponto de vista e à composição das personagens. Começemos pelo primeiro.

Num romance que, apesar do seu componente anti-realista, vai buscar tantos ingredientes ao “real” que mais próximo lhe está, o da sociedade norte-americana, não deixa de ser curioso que ali mal se encontrem ecos de acontecimentos que tanto afectaram o quotidiano das pessoas — a II Guerra Mundial, Pearl Harbor, a bomba atómica, a Guerra da Coreia, *et cætera*¹. Se é certo que a acção de *Lolita* decorre entre os anos de 1947 e 1952, não é menos verdade que Humbert nos faz uma narração introdutória, antes de entrar na vida da família Haze, não apenas da sua

¹ Não queremos dizer que os romances tenham necessariamente de reflectir os acontecimentos históricos, sejam estes grandes ou pequenos. Tudo depende do que o escritor pretende mostrar. Há romances que não precisam dessa aderência (como a dos pneus de uma viatura ao asfalto), e outros que encontram nesse vínculo um acréscimo da sua força. Estamos a lembrar-nos de *The White Hotel*, de D.M. Thomas (London, Phoenix, ed. de 1999, 1ª ed. 1981), onde é muito pertinente para a economia da narrativa a correlação que a dado momento o autor estabelece entre a protagonista e o momento histórico da ocupação nazi da Ucrânia, oferecendo-nos um retrato pungente da horrenda chacina de cerca de cem mil judeus, ciganos e doentes mentais de Kiev, levada a cabo pelos alemães na ravina de Babi Yar. É através deste episódio infame que Thomas atinge, no final do romance, o *pathos* da crueldade sem sentido (e alguma vez ela terá sentido?), não apenas em relação à protagonista e ao filho desta mas também às restantes vítimas; é isto que faz que o romance nos perturbe tão profundamente, mesmo depois de concluída a leitura. Eis um bom exemplo daquela «compaixão especializada», concreta, de que fala Nabokov a propósito de Dickens (cf. *Lectures on Literature*, ed. cit., pág. 87). Quanto a *Lolita*, o que pretendemos é atestar um facto que se prende com a estratégia autoral do romance, como demonstraremos a seguir.

Os Romances Americanos

infância e juventude, mas igualmente dos anos em que prepara a sua partida para os E.U.A. e dos primeiros anos de residência no país (1940–1947). Sobre a guerra que grassa pela Europa, as menções pouco mais são que telegráficas e resumem-se a duas frases, muito próximas uma da outra:

Divorce proceedings delayed my voyage, and the gloom of yet another World War had settled upon the globe when, after a winter of ennui and pneumonia in Portugal, I at last reached the States». [...] I was urged by a war-time university in New York to complete my comparative history of French literature for English-speaking students. (I, c. 9, pág. 32)

Quanto ao ambiente do pós-guerra, a narrativa de Humbert é-lhe soberanamente indiferente, exceptuando-se uma muito breve referência feita por Mrs. Chatfield, quando Humbert regressa a Ramsdale a caminho do encontro final com Quilty. Aqui, é pertinente apreciarmos o contexto em que ocorre:

She attacked me with a fake smile, all aglow with evil curiosity. (Had I done to Dolly, perhaps, what Frank Lasalle, a fifty-year-old mechanic, had done to eleven-year-old Sally Horner in 1948?) Very soon I had that avid glee well under control. She thought I was in California. How was —? With exquisite pleasure I informed her that my stepdaughter had just married a brilliant young mining engineer with a hush-hush job in the Northwest. She said she disapproved of such early marriages, she would never let her Phyllis, who was now eighteen —

“Oh yes, of course,” I said quietly. “I remember Phyllis. Phyllis and Camp Q. Yes, of course. By the way, did she ever tell you how Charlie Holmes debauched there his mother’s little charges?”

Mrs. Chatfield’s already broken smile now desintegrated completely.

“For shame,” she cried, “for shame, Mr. Humbert! The poor boy has just been killed in Korea.”

I said didn’t she think “*vient de*,” with the infinitive, expressed recent events so much more neatly than the English “just,” with the past? But I had to be trotting off, I said. (II, c. 33, págs. 289–290)

Vivendo a Experiência Americana

Desde já, deixemos claro o seguinte: há razões relacionadas com a economia narrativa do romance e com a aversão de Nabokov a fazer reflectir explicitamente os grandes acontecimentos históricos na sua ficção que explicam em parte aquele mundo insulado que o escritor inventou; mas não cremos que sejam só essas as razões, como passaremos a explicar. Parece-nos que a ausência de tais elementos tão marcantes para a generalidade da sociedade, mesmo a da norte-americana, dão a Nabokov o ensejo de pôr em evidência o desvio solipsista de Humbert. Pode-se sempre retorquir que o estado de espírito deste, quando se cruza com Mrs. Chatfield, não é o mais propício a manifestações de simpatia para com o destino trágico de Charlie Holmes na Guerra da Coreia. Mas esta indiferença pelo outro, esta incuriosidade (como lhe chama Rorty) em relação a «tudo quanto seja irrelevante para a sua própria obsessão»², revela-se anteriormente, não apenas em relação à dor de Charlotte pela perda do filho quando este tinha dois anos, como também em relação à narrativa do barbeiro de Kasbeam sobre o próprio filho (há, aliás, um paralelo entre Charlotte e o barbeiro, pois as respectivas perdas, apesar de terem ocorrido muitos anos antes, continuam a assombrá-los):

In Kasbeam a very old barber gave me a very mediocre haircut: he babbled of a baseball-playing son of his, and, at every explodent, spat into my neck, and every now and then wiped his glasses on my sheet-wrap, or interrupted his tremulous scissor work to produce faded newspaper clippings, and so inattentive was I that it came as a shock to realize as he pointed to an eased photograph among the ancient gray lotions, that the mustached young ball player had been dead for the last thirty years. (II, c. 16, pág. 213)

A falta de compaixão de Humbert e a desatenção ao mundo que se move à sua volta é tão mais chocante quanto ele se mostra particularmente atento a acontecimentos do mundo “real” que reflectem o seu próprio caso com Dolores. Quando

² Richard Rorty, *op. cit.*, pág. 205.

Os Romances Americanos

Humbert se cruza com Mrs. Chatfield, alude, entre parênteses (e a informação parentética é sempre muito relevante em Nabokov), a uma situação semelhante à sua, que realmente aconteceu nos E.U.A.: o rapto de Sally Horner (de Camden, New Jersey), então com 11 anos de idade, pelo mecânico Frank La Salle, de 50, tendo este vagueado com a jovem pela América durante dois anos, antes de ser capturado pelas autoridades federais em São José, na Califórnia³. Por coincidência, também Sally Horner morre prematuramente, só que num acidente de automóvel, alguns meses antes de Dolores (Sally, em 10 Agosto de 1952, e Dolores, em 25 Dezembro do mesmo ano). E a mesma atenção se manifesta, quando Humbert visita a sepultura de Charlotte no cemitério de Ramsdale, com uma referência relativa a um crime quase perfeito cometido por um tal G. Edward Grammar sobre sua mulher, noticiado em *The New York Times*, de 2 de Setembro de 1952, a propósito do qual o narrador se atreve ao seguinte comentário: «It appeared to be a routine highway accident at first. Alas, the woman's battered body did not match up with only minor damage suffered by the car. I did better.»⁴ Este «I did better» volta a dar-nos que pensar sobre a sua autoria moral na morte de Charlotte (ver secção «ii» deste capítulo): não são, afinal, as palavras do diário de Humbert que a empurram para a rua ao encontro da morte? Pode ser que o autor material seja o destino (um automóvel que faz uma manobra abrupta, por causa de um *setter* com a mania da perseguição; uma mulher, Charlotte, que atravessa a rua sem olhar), mas é Humbert o elemento desencadeador. Felizmente, há no romance alguém que demonstra ser clarividente o bastante para perceber isto. Referimo-nos à «convencional» Dolores Haze, quando *à propos de rien*, como Humbert gosta de dizer, interpela assim o padrasto: «‘Where is she buried anyway?’ ‘Who?’ [pergunta ele] ‘Oh, you know, my murdered mummy.’»⁵

³ Cf. Alexander Dolinin, «What happened to Sally Horner?: A real-life source of Nabokov's *Lolita*», in *Zembla* (vide bibliografia final para o «sítio» da *web*), consultado em 09/08/2007.

⁴ *AL*, II, c. 33, pág. 288. Dolinin, no artigo supracitado, mostra como Nabokov se apropria quase *ipsis verbis* da notícia do jornal, o que não deixa de ser interessante num romance em que os críticos tanto gostam de acentuar a sua vertente anti-realista.

⁵ *AL*, II, c. 32, pág. 286.

Vivendo a Experiência Americana

Os acontecimentos e os valores da sociedade norte-americana da época refletem-se na narrativa de Humbert, mas apenas quando se lhe afiguram relevantes para a sua vida pessoal com Dolores, ou melhor, para a imagem que ele quer dar aos leitores da sua vida pessoal com a jovem. Daí a profusa reiteração de referências, a seus olhos, negativas: o *kitsch* prevalecente nas habitações da classe média, com a sala de visitas adornada por uma inevitável reprodução de Van Gogh (para antipatizarmos com Charlotte, é desejável que a casa seja tão convencional quanto a alma da sua proprietária); os artefactos da cultura popular urbana, desde a comida rápida e *soft drinks* à música *pop* da época e às revistas com os ídolos do cinema (Humbert espera que os seus leitores e jurados partilhem consigo uma atitude *highbrow* relativamente à cultura de massa, para melhor aceitarem o quadro que ele pinta de Lolita); os clubes de livros e a sua veneração por *best-sellers* (Charlotte, uma vez mais); a atracção pelo *poshlost*⁶ cultivado pelos artistas publicitários (a vulnerabilidade consumista de Charlotte e Dolores, que as diminui); a falta de privacidade dos hotéis, ontem como hoje (se Humbert acorda com o barulho do autoclismo dos vizinhos, o que não ouvirão estes?); a liberalidade dos pais quanto ao convívio entre rapazes e raparigas (no tempo da acção, os rapazes são quase sempre o inimigo principal de Humbert, mas este mal sonha que a verdadeira ameaça vem de um seu “irmão de armas”, Quilty). E aspectos aparentemente mais sérios como o experimentalismo pedagógico (que hoje em Portugal tanto nos aflige, ou devia afligir...), cujo predomínio Humbert teme que se tenha alastrado mesmo até ao ensino particular, como o da Escola Feminina de Beardsley, onde matricula Dolores, a acreditar nas palavras da directora Pratt:

⁶ O nome que os russos usam para designar certas realidades pomposas e falsamente genuínas. Consulte-se a mordaz palestra de Nabokov «Philistines and Philistinism» (in *Lectures on Russian Literature*, Fredson Bowers (ed.), San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1981, págs. 309–314). Nabokov define *poshlust* ou *poshlism* (como ele transmigra o conceito para o inglês), assim: «[It] is not only the obviously trashy but mainly the falsely important, the falsely beautiful, the falsely clever, the falsely attractive. To apply the deadly label of *poshlism* to something is not only an esthetic judgment but also a moral indictment.»

Os Romances Americanos

We are not so much concerned, Mr. Humbird [*sic*], with having our students become bookworms or be able to reel off all the capitals of Europe which nobody knows anyway, or learn by heart the dates of forgotten battles. What we are concerned with is the adjustment of the child to group life. This is why we stress the four D's: Dramatics, Dance, Debating and Dating. (II, c. 4, pág. 177)

Claro que, como em tudo o que envolve Lolita, há sempre uma reacção ambivalente por parte de Humbert: o seu lado mais nobre deixa-o preocupado quanto aos padrões de qualidade que a escola elege; mas o seu lado negro, aquele que Humbert se esforça por adocicar, deixa-o sobremaneira apreensivo quanto a, pelo menos, dois daqueles *Dês* — «Dance [...] and Dating» (este, em particular).

De qualquer forma, Humbert, do ponto de vista da sua integração na cultura da classe média americana (o que quer que esta seja...), mostra-se quase sempre um resistente, mesmo quando se tenta adaptar ao jargão de Dolores, e neste caso é-nos lícito afirmar que Nabokov (o do mundo empírico) empresta muitas das suas aversões pessoais à criatura que inventou. Há, no entanto, um pequeno, mas significativo, cambiante, pois tudo o que Nabokov oferece de si próprio às personagens que povoam as suas ficções acaba, muitas vezes, por se tornar num presente envenenado. Em certos casos, quanto mais ele lhes oferece, mais as personagens se apresentam em oposição com a índole do seu criador, e isto é particularmente visível na sua produção ficcional em anglo-americano. Aqui, Nabokov revela-se na sua faceta mais infantilmente travessa (preferíamos chamar-lhe *traquinas*, mas receamos que a seriedade académica deste trabalho o não consinta), a qual traduz a bonomia com que encarou os exemplos mais soezes da sociedade de consumo norte-americana e os aproveitou para recheiar os seus mundos ficcionais. Ora, esta é uma profunda mudança de atitude relativamente à sua anterior experiência europeia, como bem sintetiza Jane Grayson:

He felt at ease [in America]. And he found American life just as rich a source of philistinism (in Russian, *poshlost'*, or *poshlust*, as he punned it) as Germany,

Vivendo a Experiência Americana

yet here he saw no evil, and instead of being disgusted he laughed.⁷

A dificuldade reside no seguinte: enquanto Nabokov exhibe esse riso benevolente, Humbert também ri, mas do alto da sua arrogância intelectual, com um esgar de mordacidade. E nem sempre os leitores foram capazes de captar essa subtil diferença de tom, ou então jamais teriam considerado *Lolita* como um libelo contra a América, acusação a que Nabokov foi particularmente sensível, a ponto de a comentar no posfácio ao romance: «This is something that pains me considerably more than the idiotic accusation of immorality.»⁸

Como poderia o leitor comum, ou até o leitor culto, reagir a *Lolita* senão com sentimentos desencontrados? Consideremos o momento histórico em que o romance chega ao público americano. Para a classe média, os anos de Eisenhower são um período de estabilidade económica e social, proporcionando assim um bem-estar material como aquela nunca tinha experimentado. Depois da disforia causada pela II Guerra Mundial e pela Guerra da Coreia, e da subsequente euforia do pós-guerra, o americano médio anseia pela normalidade em todas as esferas da vida — seja no espaço comunitário, seja no microcosmo doméstico. Além do mais, o «Sonho Americano» está ao alcance de quem o procura, por acaso mesmo ao virar da esquina de um complexo suburbano. No respeitante ao homem, a ideologia dominante encoraja-o à perseguição de metas que até nem são transcendentais: ser capaz de prover a sua família nuclear de uma casa própria, com o imprescindível *barbecue* dos fins-de-semana no relvado das traseiras; possuir pelo menos um automóvel, factor de mobilidade e símbolo de independência e estatuto social; conseguir a promoção no emprego, desde que porfíe (e, na boa tradição puritana, alcançar a prosperidade com

⁷ Jane Grayson, *Vladimir Nabokov*, Woodstock, NJ, Overlook Press, ed. de 2004, 1ª ed. 2001, pág. 105. Nabokov torna evidente essa aversão em *The Gift* e em *Speak, Memory* (quando rememora o seu período de Berlim).

⁸ *AL*, pág. 315.

Os Romances Americanos

o suor do rosto é agradar a Deus). Quanto à mulher, os sonhos que lhe vendem têm a consistência da (ir)realidade que lhe é mais imediata: o cuidar da educação dos filhos; as cozinhas de sonho; os lanches de *tupperware*; eventualmente, para as que alimentam ambições intelectuais, um clube de leitura para tertúlias domésticas. Dos filhos espera-se a conformidade aos valores estabelecidos, encoraja-se o convívio saudável entre os sexos, olha-se com indulgência para as paixonetas de adolescentes, desde que não ultrapassem a fase do *necking*. Principalmente quanto às raparigas, confia-se em que se guardem no que possuem de mais precioso e virtuosamente⁹ o outorguem àquele que as há-de eleger como mãe dos seus filhos, reproduzindo assim a exemplaridade da vida amena proporcionada pelos respectivos progenitores.

Esta visão mirífica da família americana tem na televisão um poderoso aliado na sua promoção, embora já se comecem a sentir os efeitos disruptivos de alguns «rebeldes sem causa» e, em 1956, as luzes da fama incidam sobre um jovem branco¹⁰, filho da classe trabalhadora economicamente mais débil, Elvis Presley de seu nome, vindo da América profunda, que incendeia os corações adolescentes sempre que meneia sensualmente, com uma negróide sensualidade, as ancas e o ventre (por isso os seus detractores o apodam de «Elvis the Pelvis»), enquanto canta *covers* retirados de *race records* (que enfrentavam maiores dificuldades em penetrar no mercado musical da América branca)¹¹. Mas estes são ainda fenómenos pouco

⁹ Virtuosamente, também no modo como se hão-de entregar à actividade sexual depois de casadas. Em alguns Estados havia leis, e cremos que ainda haja, que regulavam a forma como o casal devia praticar a sua sexualidade, mesmo na intimidade do lar. Pelo menos ainda em 2003, os Estados de Alabama, Florida, Idaho, Louisiana, Mississippi, North e South Carolinas, Utah e Virginia tinham leis que proibiam a prática da sodomia, mesmo nas relações heterossexuais; Kansas, Oklahoma, Missouri e Texas aplicavam a proibição apenas a relações homossexuais. Não por acaso, um dos Estados, Utah, tem uma forte presença *mormon*, e alguns dos outros pertencem àquela faixa geográfica e cultural que os americanos chamam de «Cintura Bíblica» (*Bible Belt*). (Consulte-se *Baptist Press*, www.bpnews.net/, em particular uma notícia assinada por Tom Strode, «High court could be poised to overturn sodomy law», ali afixada em 23 de Março de 2003.)

¹⁰ Há quem sustente que, miscigenado com sangue europeu (escocês e alemão), lhe corria nas veias sangue ameríndio (cherokee) e judeu.

¹¹ Entende-se por *covers* canções que eram gravadas por cantores negros na versão original

Vivendo a Experiência Americana

expressivos, que só constituirão uma verdadeira ameaça à imagem harmoniosa da família americana com o transcorrer da década seguinte, nomeadamente quando a música *rock* e os novos comportamentos a esta associados se impõem à escala global¹², além dos tumultos raciais e da involuntária “pequena ajuda” proporcionada pelo envolvimento norte-americano na Guerra do Vietnam, em especial a sua cobertura televisa (pela primeira vez se mostra a guerra em directo, e os horrores que se exibem são os provocados pelas tropas americanas; os provocados pelos Vietcong, caracterizados por uma ainda maior crueldade deliberada, não recebem o mesmo tratamento exaustivo¹³).

Naquela América cada vez mais suburbana (a de finais da década de cinquenta do século passado), com que conturbação não terão os leitores (e as leitoras) contemplado o retrato que Nabokov lhes apresenta de um homem de aparência normal, além do mais com uma ocupação respeitável («Just slap her hard if she [Dolores] interferes with your scholarly meditations», aconselha-o Charlotte¹⁴), mas que manifesta

e que, para se introduzirem no mercado branco, eram posteriormente cantadas, «cobertas», por um cantor branco. Os *race records* eram acetatos produzidos por pequenas editoras discográficas independentes (*indies*), tendo como público alvo o mercado negro (daí o termo *race*). Algumas editoras, como a Atlantic Records, começaram assim. Consulte-se, a propósito: M. Thomas Inge (ed.), *Concise Histories of American Popular Culture*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1982; e Roberto Muggiati, *Rock, o Grito e o Mito: A Música Pop como Forma de Comunicação e Contracultura*, 2ª ed., Petrópolis, Editora Vozes, 1973.

¹² Seria impensável alguém aparecer, antes da década de sessenta, a cantar uma canção *pop* louvando a atracção por jovens adolescentes e as virtudes dos vibradores, como o faz Donovan em «Mellow Yellow», canção que teve assinalável êxito em 1967. Num concerto dado por este cantor escocês no Centro de Convenções de Anaheim, junto a Los Angeles, em 1968 (Donovan tinha então vinte e dois anos), além de anunciar que «electrical banana is going to be a sudden craze», também confessa: «I’m just mad about fourteen year-old girls; they’re mad about me» (cf. Donovan, «Mellow Yellow», in *Donovan in Concert*, BGO Records, ed. em CD de 1997). Não fosse estar algo esquecida, esta canção seria hoje bastante controversa, pelas razões expostas na secção «iii» deste capítulo.

¹³ Cf. Maldwin A. Jones, *The Limits of Liberty: American History 1607–1992*, New York, Oxford Univ. Press, 2ª ed. de 1995, 1ª ed. 1983, págs. 554–556.

¹⁴ *AL*, I, c. 11, pág. 55. No filme de Kubrick, a reverência pela respeitabilidade profissional de Humbert é ainda mais explícita. Diz Charlotte: «I forbid you to disturb Professor Humbert again. He is a writer and he is not to be disturbed». Assim que a mãe vira as costas, Dolores

Os Romances Americanos

uma preocupante predilecção por rapariguinhas púberes? E que dizer da adolescente de quase doze anos e meio, tão parecida com as suas próprias filhas, ou a filha do vizinho do lado, mas aparentando possuir um apetite sexual que não pode derivar senão de algum desequilíbrio hormonal, ou então, hipótese ainda mais inquietante, de uma qualquer influência demoníaca? Como encarar, doravante, o vizinho do lado? Não é que se desconheçam certas realidades deprimentes provocadas por comportamentos desviantes, só que essas nunca parece desenrolarem-se perto da nossa porta — o mal, a existir, encontra-se sempre alhures. O problema é que, em face de um livro como *Lolita*, essa realidade perturbante que Humbert configura subitamente se torna próxima, se torna actual no contacto com aquele mundo possível. Vale-lhes a circunstância de se tratar de um imigrado, se bem que num país de imigrantes e tetranetos de imigrantes isso seja pouco consolador.

Neste quadro de referência, como procede Humbert enquanto narrador? Ele sabe que a sua melhor defesa reside na escolha criteriosa das palavras de que se irá munir para nomear a sua peculiar perversão, perdão, obsessão. Eis por que, em nenhum ponto da narrativa, nem mesmo no prefácio do editor ficcional, surge a palavra *pedofilia*, e muito menos *pedófilo* (além, também, de não serem palavras que estivessem na moda, como hoje o estão). Quanto muito, Humbert recorre por duas vezes (págs. 55 e 257) ao termo médico *pederosis*, que, pela sua raridade e dificuldade de ser encontrado mesmo num bom dicionário (só o descobrimos numa árdua pesquisa «em-linha» através do *Live Search*), dá à sua “doença” uma certa dose de respeitabilidade. Mas o termo que Humbert elege para se definir, a ele e a outros solitários *compagnons de route*, é *ninforepto* («We who are in the know, we lone voyagers, we nympholepts»¹⁵). Logo, para esta deriva dionisiaca, para este estado de alma que aflige apenas alguns *connaisseurs*, há um nome “cientificamente” mais apropriado — *ninforepsia*. É que as palavras fazem toda a diferença...

Depois de consultarmos *The American Heritage Dictionary of the English Language* (na edição integral de 1981) e *The Compact Edition of the Oxford English*

responde à admoestação com um «Sieg heil!»

¹⁵ *AL*, I, c. 5, págs. 16–17.

Vivendo a Experiência Americana

Dictionary (edição integral de 1971 (24^a ed. de 1985); «compacto», daí a lupa que o acompanha), chegamos à melancólica conclusão de que nem *pedophile* nem *pedophilia* (e muito menos *pederosis*) constam do léxico anglo-americano, pelo menos naquelas edições. Temos de procurar uma edição «em-linha» do *Merriam-Webster*¹⁶, e aí as buscas revelam-se frutuosas, principalmente por existir uma ligação ao dicionário de medicina: «Pedophilia is a paraphilia that involves an abnormal interest in children. [...] Pedophilia is also a psychosexual disorder in which the fantasy or actual act of engaging in sexual activity with prepubertal children is the preferred or exclusive means of achieving sexual excitement and gratification». A definição, na objectividade com que é feita, poderia servir a Humbert, não fossem a veia lírica do narrador (como veremos adiante) e a carga social negativa que a palavra transporta¹⁷. Por isso, nem vale a pena determo-nos na palavra *pedófilo*. Por seu turno, *nympholepsy* e *nympholept* aparecem em todos os dicionários supramencionados. Atendamos à definição de *nympholepsy* no *OED*: «A state of rapture supposed to be inspired in men by nymphs; hence an ecstasy or frenzy of emotion, esp. that inspired by something unattainable». Quanto a *nympholept*, optamos pelo *American Heritage*: «One in a state of nympholepsy [Greek *nymphóleptos*, “caught by nymphs,” raptured...]»¹⁸.

Passemos à palavra que Humbert cunha para caracterizar raparigas púberes com os atributos que ele julga existirem em Dolores Haze — *nymphet*. Antes de contemplarmos a definição que ele próprio produz, detenhamo-nos nos dicionários de língua inglesa. O circunspecto *OED* define-a secamente: «a young or little

¹⁶ «Sítio» na web: <http://www.m-w.com/>. A informação é assinada por L. Fleming Fallon, Jr., e data de 2003.

¹⁷ Claro que, se Humbert soubesse português, teria ainda mais razões para excluir a palavra: «1 perversão que leva um indivíduo adulto a sentir-se sexualmente atraído por crianças 2 prática efectiva de actos sexuais com crianças (p. ex., estimulação genital, carícias sensuais, coito, etc.)» (*Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2003).

¹⁸ Ambas as palavras, em português, merecem definições tão aprazíveis quanto as anglo-americanas, pelo que nos dispensamos de as transcrever (cf. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, ed. cit.).

Os Romances Americanos

nymph». Já o *American Heritage* ousa ir mais longe do que o havia feito com *nympholepsy* e *nympholept*: «**Nymphet** *n.* **1.** A young nymph. **2.** A pubescent girl regarded as sexually desirable»¹⁹. Por razões óbvias, consideremos (de volta ao *OED*) a sua “irmã mais velha”, a *ninfa*:

Nymph. **1.** *Myth.* One of a numerous class of semi-devine beings, imagined as beautiful maidens inhabiting the sea, rivers, fountains, hills, woods, or trees, and frequently introduced by poets as attendants on a superior deity. **2.** *poet.* A young and beautiful woman; hence, a maiden, damsel. **3.** An insect in that stage of development which intervenes between the larva and the imago; a pupa.

Pensando bem, a terceira acepção de *nymph* revela-se bastante apropriada, se a usarmos como analogia da fase de desenvolvimento do ser humano a que chamamos puberdade. Mas Humbert, ao contrário do seu criador, pouco ou nada se interessa por entomologia, razão por que se atém ao domínio do mito e o aproveita poeticamente. E também pelo seguinte: é na dimensão mito-poética que a palavra *nymphet* ganha pertinência por confronto com *nymph*, pois é essa dimensão que permite a Humbert estabelecer uma delimitação precisa da faixa etária a que o termo se aplica. Ora, este rigor no balizamento das idades cria no leitor uma primeira impressão de que a definição de *nymphet* terá alguma base científica, contribuindo para fortalecer, mesmo que por momentos, a autoridade do narrador.

Apreciemos agora a definição de Humbert e alguma da subsequente explicação, que ele desenvolve ao longo de quatro extensos parágrafos²⁰:

¹⁹ Com aquela franqueza vernacular própria dos brasileiros, o *Dicionário Houaiss*, além de adaptar o nome para «ninfeta» (o qual, pessoalmente, o nosso ouvido se manifesta muito reticente em aceitar, pelo que preferimos o portuguesíssimo *ninfita*, que além do mais rima com Lolita), define-o assim: «(1960) menina adolescente voltada para o sexo ou que desperta desejo sexual • ETIM *ninfa* + *eta*; prov. por infl. do fr. *nymphette* (1525) ‘pequena ninfa’ retomado (1960) ‘mocinha adolescente que se compraz em excitar os homens com lascívia’». Infelizmente, para Humbert entenda-se, há aqui uma ambiguidade involuntária: ela compraz-se em excitar com lascívia os homens, ou em excitar os homens lascivos?

²⁰ Cf. *AL*, I, c. 5, págs. 16–20.

Vivendo a Experiência Americana

Between the age limits of nine and fourteen there occur maidens who, to certain bewitched travelers, twice or many times older than they, reveal their true nature which is not human, but nymphic (that is, demoniac); and these chosen creatures I propose to designate as “nymphets.”

Num discurso que ambiciona ser científico, Humbert introduz elementos da esfera do mito («bewitched», «nymphic», «demoniac»), que parecem debilitar a sua autoridade. Por isso ele os alterna com outros que pretensamente relevam da observação objectiva: «Between those age limits, are all girl-children nymphets? Of course not. [...] Neither are good looks any criterion». Ele sabe que, para o conceito se tornar operativo, tem de limitar o alcance da realidade sob definição, até porque, no seu entender, «The science of nympholepsy is a precise science»²¹ — eis, uma vez mais, o piscar de olho ao discurso científico. Afinal, a que grupos se aplica o conceito e quais os critérios que lhe subjazem?

Within the same age limits the number of true nymphets is strikingly inferior to that of provisionally plain, or just nice, or “cute,” or even “sweet” and “attractive,” ordinary, plumpish, formless, cold-skinned, essentially human little girls [atenda-se a este *essentially human*], with tummies and pigtails, who may or may not turn into adults of great beauty [...]. A normal man given a group photograph of school girls or Girl Scouts and asked to point out the comeliest one will not necessarily choose the nymphet among them. [...]

Futhermore, since the idea of time plays such a magic part in the matter, the *student* [italico nosso] should not be surprised to learn that there must be a gap of several years, never less than ten I should say, generally thirty or forty, and as many as ninety in a few known cases, between maiden and man to enable the latter to come under a nymphet’s spell. It is a question of focal adjustment, of a certain distance that the inner eye thrills to surmount, and a certain contrast that the mind perceives with a grasp of perverse delight.

²¹ *AL*, I, c. 29, pág. 129.

Os Romances Americanos

Eis Humbert em todo o seu esplendor, enquanto perito... na arte da persuasão. Na aparência, Humbert mais não faz do que aplicar o *dictum* de Nabokov sobre a aliança entre o artista e o cientista, «a paixão do artista e a paciência do cientista», ou, vice-versa, «a precisão da poesia e a intuição da ciência»²². Daí a contaminação da função referencial, predominante no discurso científico, pela função poética da linguagem — «magic», «spell», «thrill», «perverse delight». Isto, para não nos determos no caso mais problemático — «a gap of several years, [...] as many as ninety in a few known cases, between maiden and man» —, que, pela sua implausibilidade, procede mais do mitomaníaco.

As palavras de Humbert podiam, à primeira vista, dar algum apaziguamento àqueles que acumulam a função de leitores com a de pais de família, já que aparentemente serão poucas as meninas capazes de se incluírem na categoria de *nymphet*. Acresce ainda que esta condição parece derivar de um inominável mal («demoniac») do qual as *possuídas* pouco, ou nem sequer, se apercebem, mas que lhes dá poderes extra-humanos — não podem, portanto, ser encaradas como um ser humano normal (um ser humano normal, como os pais de família esperam que as suas filhas sejam). Para Humbert é fundamental que nós, quando olhamos para Dolores, a não vejamos, pelo menos até perto do final da narrativa, como um nosso semelhante.

A questão é que, no meio daquele douto desenvolvimento, Humbert introduz elementos altamente perturbadores — perturbadores, porque destabilizam a objectividade científica da definição e porque alimentam no leitor a dúvida quanto ao equilíbrio psicológico do enunciador —, ao caracterizar o “especialista” em ninfitas da seguinte maneira:

You have to be an artist and a madman, a creature of infinite melancholy, with a bubble of hot poison in your loins and a super-voluptuous flame permanently aglow in your subtle spine (oh, how you have to cringe and hide!), in order to

²² Cf. Vladimir Nabokov, «Good Readers and Good Writers», in *Lectures on Literature*, Fredson Bowers (ed.), San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1980, págs. 5–6.

Vivendo a Experiência Americana

discern at once [...] the little deadly demon among the wholesome children; *she* stands unrecognized by them and unconscious herself of her fantastic power.

Há algo nestas palavras de Humbert que não pode deixar de suscitar uma primeira interrogação. Afirma ele que só ao homem em que coexistem os dons de um artista e os de um louco (não nos diz em que proporção) lhe é dada a capacidade de identificar aqueles seres insidiosos. Como reverberam aqui, não por acaso, as palavras do Theseus de Shakespeare —

Lovers and madmen have such seething brains,
Such shaping fantasies, that apprehend
More than cool reason ever comprehends.
The lunatic, the lover, and the poet
Are of imagination all compact [...]
And as imagination bodies forth
The forms of things unknown, the poet's pen
Turns them to shapes, and gives to airy nothing
A local habitation and a name.²³

Será Humbert poeta, lunático, ou ambas as coisas, e, se for este último caso, qual a porção que prevalece?, interroga-se a leitora angustiada. O senso comum, porém, também lhe diz que todos os poetas têm algo de lunático, mas inofensivo: não pertence ao estereótipo do poeta a representação de um homem medita-bundo, sempre «com a cabeça na lua», mas cuja excentricidade lhe dá um poder visionário capaz de vislumbrar o que escapa às pessoas comuns? Não era, afinal, esta agudeza de percepção, esta sintonia com o que há de mais secreto na alma humana, uma das qualidades que os Românticos acreditavam ser da natureza essencial do Poeta²⁴? A não ser que a

²³ William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, Harold F. Brooks (ed.), London, Methuen, ed. de 1979, págs. 103–104 (V, i, vv. 4–8 e 14–17). Não é a primeira vez que evocamos as palavras de Theseus; também o fizemos no início deste trabalho.

²⁴ «[A man] endued with more lively sensibility, more enthusiasm and tenderness, who has

Os Romances Americanos

leitora partilhe da opinião de uma personagem de Jorge de Sena, Dona Semifofa (e também o interlocutor desta, D. Gil, o licorne), quando afiança que «Eu sempre soube que poetas não/ são gente em quem confie uma senhora»²⁵.

Mas uma outra questão, essa ainda mais, devia apoquentar os leitores: Humbert dá-nos uma definição exaustiva do que uma ninfita *não é*, mas nunca nos chega a esclarecer sobre o que ela afinal *é*²⁶. Não se trata, por enquanto, de validar, ou não, a consistência científica da definição; trata-se apenas de se poder identificar na vida “real” uma ninfita, não vá esta aparecer-nos ao caminho. Ora, a dificuldade reside em nada haver de concreto na narrativa de Humbert que nos elucide sobre a realidade corpórea, ou pelo menos anímica, de uma ninfita. É verdade que ele nos fornece «alguns dos elementos básicos do encanto ninfítico», tais como «a perfect pubescent figure and lingering eyes and high cheekbones»²⁷, que, temos de admiti-lo, não adiantam muito ao nosso saber sobre aquelas criaturas. É também certo que temos Lolita, mas o ser original que Humbert metamorfoseou em ninfita, Dolores Haze, é preocupantemente parecida com as meninas normais que connosco se cruzam na rua.

a greater knowledge of human nature, and a more comprehensive soul, than are supposed to be common among mankind» (William Wordsworth, «Preface [edition of 1802]», *Lyrical Ballads*, ed. cit., pág. 255).

²⁵ Jorge de Sena, «La Dame à La Licorne», in *Peregrinatio ad loca infecta (70 Poemas e um Epílogo)*, Lisboa, Portugália Editora, 1969, págs. 141–142.

²⁶ Um outro lunático, Charles Kinbote, de *Pale Fire*, também tem esta tendência para definir pela negativa o que não pertence ao domínio do racional. (Afinal, como definir aquilo que é sobretudo um acto de vontade?) Argumenta Kinbote: «As St Augustine said, ‘One can know what God is not; one cannot know what He is.’ I think I know what He is not: He is not despair. He is not terror. He is not the earth in one’s rattling throat, not the black hum in one’s ears fading to nothing in nothing». Pelo contrário, o agnóstico John Shade procura no concreto uma orientação para a sua conduta: «I can name only two [sins]: murder, and the deliberate infliction of pain». Pelo que, para este, o Bem se condensa numa palavra-chave — «Pity»; a propósito, no conjunto de palestras sobre Dickens a que há pouco nos referimos em nota, Nabokov também fala de «specialized pity», que é precisamente o sentido que Shade dá ao substantivo. Lamentavelmente, é isto que falta tanto a Kinbote como ao nosso Humbert. (Cf. Vladimir Nabokov, *Pale Fire*, Harmondsworth, Penguin Books, ed. de 1981, 1ª ed. 1962, págs. 178–180.)

²⁷ *AL*, II, c. 9, pág. 190.

Vivendo a Experiência Americana

Se os poetas, como sustentava Theseus (o de Shakespeare), dão ao nada insubstancial «a local habitation and a name», talvez seja concebível chegarmos à conclusão de que a Lolita de Humbert (não Dolores, coitada!) seja não mais do que um produto da sua imaginação dementada. Afinal, não é Humbert o próprio a admitir, depois da famosa cena onanista no sofá (I, c. 13), ter criado, durante aquele êxtase dos sentidos (por uma questão de decoro, chamemos-lhe assim), uma Lolita imaginária ainda mais real do que a jovem a quem ele baptizou de Lolita²⁸?

What I had madly possessed was not she, but my own creation, another, fanciful Lolita — perhaps, more real than Lolita; overlapping, encasing her; floating between me and her, and having no will, no consciousness — indeed, no life of her own. (I, c. 14, pág. 62)

O que espanta é que os leitores, quer os contemporâneos do romance quer os de hoje (para não falar dos dicionários), tenham aceitado a definição de Humbert como operativa e se pusessem à espreita de ninfitas em cada esquina.

Chegou a altura de, aos mais crédulos, lhes confidenciarmos um segredo: a melancólica verdade é que as ninfitas têm uma existência tão substancial quanto a têm, digamos, as sereias, as fadas, o Pai Natal, ou mesmo... os gambozinos. Pelo que, a existirem, será na imaginação mais ou menos delirante de cada um — eis o que vale a definição “científica” de Humbert. Talvez nos conforte a consciência o acreditarmos nessa «história de encantar» (a Humbert, com certeza que sim); é possível que, sendo pais, a crença em ninfitas nos acalme os receios mais fundos sobre a violência a que se podem sujeitar alguns seres em circunstâncias de particular vulnerabilidade. A verdade é que devíamos, desde logo, ter desconfiado dos termos aprazíveis com que Humbert nomeia aquela realidade — *nympholept*, *nymphic*, *nymphet* —, tudo palavras que procedem do domínio mitológico, por isso mais

²⁸ O tema da masturbação, recorrente desde as páginas iniciais de *Lolita*, é muito importante, pela forma como propicia a criação desta realidade ilusória. Consulte-se Leland de la Durantaye, *op. cit.*, em particular o capítulo «Safely Solipsizing», págs. 66–75.

Os Romances Americanos

aceitáveis na sua qualidade imaterial. Mas a matéria de que são feitas as *ninfitas* é, tal como Dolores Haze naquele mundo alternativo, bem concreta, e Humbert sabe-o, melhor do que a nossa credulidade (ou o nosso *wishful thinking*) o poderia conceber. Basta-nos ver, com os olhos bem abertos, como ele, referindo-se a si próprio na terceira pessoa (naquele tom falsamente modesto, tão típico dos nossos treinadores de futebol), faz a seguinte ressalva sobre as suas inclinações “ninfolépticas”:

He had the utmost respect for ordinary children, with their purity and vulnerability, and under no circumstances would he have interfered with the innocence of a child, if there was the least risk of a row. (I, c. 5, págs. 19–20)

«If there was the least risk of a row»!, aqui está o problema: com uma criança em situação de real vulnerabilidade, um predador corre muito menos riscos de ser denunciado; inversamente, uma criança devidamente protegida pelo olhar parental está muito menos vulnerável a investidas predatórias. Ao contrário dos protestos de Humbert, o que ele procura mesmo são meninas em situações de vulnerabilidade. Estas são, afinal, as *ninfitas* que ele tem em mente; elas são, de facto, *todas* as meninas (não muito feias) que as circunstâncias puserem no seu caminho, de preferência meninas pertencendo a famílias com rendimentos problemáticos, para mais facilmente lhes impor o seu domínio. Não era este, afinal, o seu *modus operandi* na Europa (veja-se o caso Monique²⁹)? Tenha-se presente que Humbert, antes de o incêndio em casa dos «empobrecidos» McCoo o levar à família Haze, já então sonhava fazer da filha mais velha do casal, Ginny (também com doze anos de idade), a sua *ninfita* — «[I] spent a fantastic night on the train, imagining in all possible detail the enigmatic nymphet I would coach in French and fondle in Humbertish»³⁰. E nunca na vida a tinha visto, nem em fotografia! O que naquele trecho provavelmente confunde o leitor é a coabitação de «vulnerability» e «innocence» com «purity», mas é esse o propósito de Humbert: baralhar-nos, para passar-

²⁹ *AL*, I, c. 6, págs. 21–23.

³⁰ *AL*, I, c. 10, pág. 35.

Vivendo a Experiência Americana

mos distraídos pela última oração da frase.

Algo terá de haver, para Humbert acreditar que a simples co-presença daquelas palavras no mesmo enunciado tenha no leitor os efeitos por si desejados. Que factores culturais concorrem para que associemos, quase automaticamente, a inocência à pureza e as vejamos como antinómicas de manifestações da sexualidade infantil e mesmo juvenil? Um factor prende-se decisivamente com a consciência do nosso estatuto de adultos e de educadores, que nos compele a tacticamente “esquecer” as inseguranças e a curiosidade que porventura tenhamos experimentado na nossa própria puberdade. Como impor normas de conduta aos mais novos, se nos jovens sob nosso cuidado virmos reflectida essa mesma curiosidade aquando do despontar mais agudo dos impulsos sexuais? É com certeza mais tranquilizador imaginá-los (na nossa ingenuidade de adultos, dizíamo-lo lá atrás) como indivíduos decerto com vida afectiva, mas ainda sem inteira correspondência na vida libidinal. Embora os não vejamos já como anjos assexuados, ainda acreditamos existirem neles resquícios dessa «pureza» original (o que quer que esta seja), a qual tendemos a associar à ideia de castidade. É precisamente com este preconceito cultural, tão arraigado na nossa psique colectiva, que Humbert joga: o de confundirmos a pureza com a castidade e, por extensão, também a inocência.

(viii)

Em que textos irá Humbert beber, para explorar o preconceito, tão enraizado, de que a inocência e a pureza, principalmente em crianças pré-púberes e em adolescentes na fase da puberdade, é da sua natureza serem incompatíveis com a experiência da sexualidade, ou mesmo com a manifestação de tal curiosidade? E que diálogos o texto de Humbert fomenta com outros textos, a fim de dar maior solidez aos seus argumentos? Alguns destes pertencem à memória literária do narrador, que assim os explicita no discurso — Poe, Flaubert, Mérimée, etc. —, e outros poderão ser desencadeados pela memória literária do leitor. Neste caso, o caminho apresenta-se pejado de armadilhas, dada a sua natureza perigosamente especulativa, e só o trilhamos porque vozes mais autorizadas do que a nossa nos encorajam a fazê-lo. Começemos por esta segunda espécie de memória.

No panorama da literatura norte-americana, quando pensamos no tema da inocência e no confronto cultural entre o Velho e o Novo Mundo, um dos escritores que de imediato vem à mente é Henry James, também ele um homem entre dois mundos, embora com um percurso inverso ao de Nabokov: James foi um expatriado quase toda a vida, mas por opção; Nabokov foi forçado a tornar-se num expatriado, pelo menos até se naturalizar norte-americano (só os últimos dezassete anos são de exílio voluntário na Suíça). Em rigor, James, embora expatriado (por vocação), nunca deixou de possuir uma pátria; Nabokov transformou-se num apátrida quando, na sequência da Revolução de Outubro de 1917, se refugiou na Europa Ocidental e recebeu um passaporte «Nansen» (que era o passaporte atribuído pela Liga das Nações aos refugiados, isto é, aos que tinham perdido o direito a uma pátria). Por isso, as razões que levam Nabokov, na meia-idade, a naturalizar-se norte-americano são diversas das que levaram James, nos últimos meses de vida, a naturalizar-se britânico: para Nabokov, a cidadania norte-americana representava o acesso a um passaporte nacional, com um significado não apenas emocional mas também pragmático; para James, a naturalização britânica foi sobretudo emocional, mais como protesto político contra o isolacionismo americano (na I Guerra Mundial, os

Vivendo a Experiência Americana

E.U.A. mantiveram-se neutrais — embora com uma neutralidade algo dúbia, a pender para os Aliados — até à Primavera de 1917; James morre em 28 de Fevereiro de 1916).

Apesar de algumas diferenças, não nos parece descabido afirmar que os dois escritores, embora afastados no tempo e na maneira de ser, têm bastante em comum, valendo aqui realçar a veia cosmopolita de ambos, bem como o indisfarçado sentimento de pertencerem a uma elite intelectual, se não mesmo social, e, mais importante do que tudo, concepções afins sobre a natureza da criação artística¹. Mesmo assim, Nabokov reage de forma ambivalente à prosa ficcional de James, como o admite numa entrevista a Alfred Appel, quando este o interroga sobre os escritores americanos (canónicos) que mais admira:

When I was young I liked Poe, and I still love Melville, whom I did not read as a boy. My feelings towards James are rather complicated. I dislike him intensely but now and then the figure in the phrase, the turn of the epithet, the screw of an absurd adverb, cause me a kind of electric tingle, as if some current of his was also passing through my own blood. Hawthorne is a splendid writer. Emerson's poetry is delightful.²

Não deixa de ser curiosa esta admissão do talento de Hawthorne, a quem James tanto deve³. Mas também sabemos que Nabokov era muito pouco permeável às influências, pelo que decerto não veria como impertinente expressar admiração por um determinado autor sem deixar de exprimir o seu desgosto por aquele que continuou o

¹ Cf. Leland de la Durantaye, *op. cit.*, págs. 175–179. Ambos os escritores, Nabokov de forma muito insistente, recorrem à analogia entre a obra de arte e os intrincados padrões de um tapete (mágico, para Nabokov), em cuja tecitura se podem divisar as complexas relações entre a arte e o “real”.

² Vladimir Nabokov, *Strong Opinions*, ed. cit., pág. 64. A entrevista decorreu nos finais de Setembro de 1966, em Montreux, e foi primeiro publicada em *Winsconsin Studies in Contemporary Literature*, vol. VIII, no. 2, spring 1967.

³ Cf. Richard Ruland e Malcolm Bradbury, *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature*, New York, Penguin, ed. de 1992, 1ª ed. 1991, págs. 210–212.

Os Romances Americanos

legado do antecessor. Provavelmente não gostava mesmo da prosa de James, ou então... talvez quisesse contrariar a eventual tendência de, quando olhássemos para a sua *Lolita*, nos vir à mente *Daisy Miller*, porventura a novela mais popular do autor oitocentista.

Com efeito, encontramos na novela de James o confronto entre o Velho e o Novo Mundo, que se plasma no tema que percorre toda a narrativa: o da inocência em oposição à hipotética leviandade de Daisy. Mas há uma diferença subtil entre a protagonista de James e a de Nabokov: Daisy Miller é uma jovem de idade difícil de definir, não se sabendo bem se ainda num estado de adolescência ou se a despontar nela já a mulher, e imaginamos que tenha vivido uma puberdade bastante mais pacífica do que a da pobre Dolores Haze. Por seu turno, no respeitante aos mecanismos narrativos, as diferenças são ainda mais marcantes: a fiabilidade do narrador não se coloca tão agudamente, pois o de James tem uma função maioritariamente testemunhal. É, aliás, esta mesma função que provoca a ambiguidade prevalecente na novela quase até ao seu final, já que o narrador só tem acesso à interioridade de uma personagem, Winterbourne, para revelar a confusão de sentimentos e os preconceitos sociais deste, mas com uma perspectiva moral distanciada (daí a sua função testemunhal). Além disso, a ambiguidade que James consegue imprimir à sua novela não vai tão longe quanto a que encontramos no romance de Nabokov: no final, depois da morte de Daisy, dificilmente se mantêm as incertezas quanto à inocência, muito americana, da heroína, quando Giovanelli assegura candidamente a Winterbourne: «She was the most beautiful young lady I ever saw, and the most amiable. [...] And she was the most innocent.»⁴ Mesmo assim, a novela não deixou de provocar alguma indignação, a ponto de um dos editores a recusar por a considerar «um ultraje às jovens americanas»⁵. No confronto possível entre *Lolita* e *Daisy Miller* o principal problema que se coloca é o seguinte: a novela de James suscita comparações que se

⁴ Henry James, *Selected Short Stories*, Harmondsworth, Penguin Classics, ed. de 1979 («Daisy Miller» data de 1878), pág. 191. Os itálicos são nossos.

⁵ Henry James, «Prefácio» à edição de 1909 (in *Daisy Miller*, trad. port. de Carlos Grifo Babo, Lisboa, Editora Arcádia, 1977, pág. 14).

manifestam demasiado à superfície, para nos permitirmos avançar mais do que isto (e se calhar já fomos longe demais) na aproximação ao romance de Nabokov.

Num artigo sobre os antepassados de *Lolita*, Ellen Pifer descobre paralelos mais produtivos com uma outra novela de James, *The Turn of the Screw*⁶. À partida, esta proposta de leitura pareceria demasiado ousada, se não tivéssemos as palavras de Nabokov na entrevista supracitada — «*the turn of the epithet, the screw of an absurd adverb, cause me a kind of electric tingle, as if some current of his was also passing through my own blood*» (itálicos nossos). É caso para se dizer que, a acreditar num velho ditado popular, «pela boca morre o peixe», não fosse a circunstância de desconfiarmos que Nabokov queria mesmo afirmar (ele que foi sempre tão pouco espontâneo nas entrevistas) o que disse sobre James, ou pelo menos sobre uma das suas mais significativas novelas. Não temos forma de determinar quanto aquelas palavras de Nabokov terão inspirado Pifer a estabelecer tais relações, mas o certo é que o seu artigo começa exactamente com a novela em causa, embora depois percorra outros exemplos do legado oitocentista, desde *What Maisie Knew* (também de James) até ao *Frankenstein* de Mary Shelley, sem esquecer *Bleak House*, de Dickens. Em todos estes espécimes — e, evidentemente, também em *Lolita* — Pifer encontra o mesmo núcleo temático, que é o da inocência infantil.

O que fará de *The Turn of the Screw* uma novela tão interessante para ser contraposta a um romance como *Lolita*, sendo os respectivos universos tão díspares, bem como os próprios assuntos? Talvez por serem tão aparentemente diferentes Nabokov tenha condescendido em nos orientar enviesadamente para a novela de James, embora suspeitemos que tomou a liberdade de o fazer porque ao longo da entrevista de Appel mal se fala de *Lolita* — *Speak, Memory* (a edição revista) e *Pale Fire* encontram-se, então, no centro das atenções. Mas, se virmos bem, tudo (ou quase tudo) o que é central no romance de Nabokov também é desenvolvido naquela

⁶ Cf. Ellen Pifer, «Nabokov's novel offspring: *Lolita* and her kin», in *Vladimir Nabokov's "Lolita": A Casebook*, ed. cit., págs. 83–109. Para usarmos de toda a franqueza, talvez nunca viéssemos a notar, e muito menos a explorar, os nexos potenciais entre a novela de James e o romance de Nabokov, não fosse este artigo de Pifer, pelo que se impõe a devida vénia à autora.

Os Romances Americanos

novela. Basta-nos pensar no elevado grau a que é testada a integridade dos respectivos narradores. Claro que também há diferenças: a boa-fé da preceptora de Flora e Miles não se pode pôr no mesmo plano em que manifestamente devemos colocar a má-fé do “tutor” de Dolores Haze; além disso, embora ambas as narrativas possam ser vistas como casos clínicos, na preceptora não há uma tão nítida consciência do julgamento (pelos leitores ou pelos jurados) tal como ela se apresenta explicitada no discurso de Humbert.

Onde parece que há terreno propício ao estabelecimento de nexos é na ideia, dominante em toda a trama de *The Turn of the Screw*, de que à pureza das crianças está subjacente o ideal de uma inocência da qual não pode fazer parte qualquer manifestação de curiosidade sexual. Assim, a natureza desta curiosidade só pode provir de uma influência maléfica, exterior às crianças mas claramente exercendo o seu domínio principalmente sobre o pequeno Miles (cuja idade, dez anos, o aproxima bastante da jovem de Nabokov). E, afinal, como se manifesta essa influência maléfica em Miles? Nunca se conhecem bem os motivos que desencadearam a sua expulsão do colégio, mas fica no ar a ideia de que esta se prende com o uso de palavras ligadas ao universo sexual. O rapaz tê-las-á entretanto ensinado à irmã mais nova, e elas revelam-se no período em que Flora fica febril, depois da perturbação causada na criança pelo comportamento da preceptora, na célebre cena do lago, quando esta interrogou Flora sobre o paradeiro da sua antecessora que havia morrido pouco tempo antes: «Where, my pet, is Miss Jessel?»⁷

Como não há-de a criança ficar perturbada e esta perturbação se manifestar mais tarde num estado febril e num desregramento da linguagem? Wayne Booth exprime bem os sentimentos desencontrados que enquanto leitores experimentamos, quando afirma que «few of us feel happy with a situation in which we cannot decide whether the subject is two evil children as seen by a naïve but well-meaning governess or two innocent children as seen by a hysterical, destructive governess»⁸. O

⁷ Henry James, *The Turn of the Screw and Other Stories*, Harmondsworth, Penguin Books, ed. de 1978, pág. 98. A novela data de 1898.

⁸ Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The Univ. of Chicago Press, ed. de

Vivendo a Experiência Americana

controle obsidiante da preceptora sobre as duas crianças, embora derive do muito que lhes quer bem, é assustadoramente semelhante ao que é exercido por Humbert sobre Dolores: em ambos os casos os dois narradores contribuíram, enquanto actores dos respectivos dramas domésticos, para “sufocar” aquele módico de independência a que até as crianças têm direito, bem como o que lhes restava da pureza da infância. E em ambos os casos as crianças são usadas como instrumentos para a resolução das frustrações dos adultos. A guerra que a preceptora declara aos hipotéticos seres malignos (que só ela é capaz de ver, daí a ambiguidade subjacente) esconde, porventura sem ela mesma se aperceber disso, uma paixão frustrada em relação ao tio das crianças, o qual se encontra sempre ausente. Assim, a aparição daqueles seres (Miss Jessel e Peter Quint), pela sua acção corruptora da inocência das crianças (a preceptora fala de *contaminação*), justificaria uma convocação desse distanciado tio, pelo qual a jovem e inexperiente preceptora se sentira tão atraída durante as duas breves entrevistas que levaram à sua contratação. Por seu turno Humbert, mais perspicaz do que a iludida preceptora de James, ao trazer para a sua defesa a nefasta influência de «the little deadly demon [Lolita] among the wholesome children» que o arrastou para a queda, encontra a linha de argumentação que, ele acredita, irá mitigar o juízo negativo que os seus leitores e jurados farão dos crimes que cometeu (o sequestro de Dolores e o assassinato de Quilty).

Há, evidentemente, um grande desnível no grau de consciência revelado por cada um dos narradores. Mesmo tendo em conta as diferenças de mentalidade próprias da época em que as duas histórias decorrem — a de James, no final da época vitoriana; a de Nabokov, na sequência de duas destrutivas Guerras Mundiais —, à preceptora de James falta-lhe a penetração que Humbert revela na avaliação das situações. O que não é de admirar, já que, além dos respectivos condicionalismos culturais supramencionados, a própria diferença de idades influi na capacidade de julgamento dos narradores — no tempo da acção, a preceptora tem vinte anos, Humbert trinta e sete. É a conjugação destes factores — os quadros mentais de cada época e de cada espaço geográfico, aliados ao diferente nível de

Os Romances Americanos

mundividência pessoal de cada narrador — que faz que o romance de Nabokov seja tão inovador no tratamento do tema da inocência infantil. Agora, o narrador sabe bem que a curiosidade sexual e a descontração evidenciada no comportamento de uma jovem púbere na América do pós-guerra não deve ser confundida com a sua inocência quanto aos factos da vida, como o reconhece explicitamente Humbert, logo depois de a ter ido buscar à colónia de férias, durante a viagem para o hotel *The Enchanted Hunters*:

I knew, of course, it was but an innocent game on her part, a bit of backfisch⁹ foolery in imitation of some simulacrum of fake romance, and since (as the psychotherapist, as well as the rapist will tell you) the limits and rules of such girlish games are fluid, or at least too childishly subtle for the senior partner to grasp — I was dreadfully afraid I might go too far and cause her to start back in revulsion and terror. (I, c. 27, pág. 113)

Na forma como Humbert avalia a inocência infantil, é grande a distância que o separa da ingénua preceptora de James. Diríamos até que a visão da preceptora está mais próxima da dos “antepassados” directos de Humbert, o narrador e a personagem central de *The Enchanter*, do que estes da visão de Humbert.

Será pertinente pormos a hipótese de que o universo infantil no contexto europeu de 1939 (ano em que Nabokov inventa Arthur, o pedófilo de *The Enchanter*) é assim tão longínquo do universo infantil no contexto americano do pós-guerra? Atrevemo-nos a pensar que sim. Quando Nabokov emigrou para a América em 1940 (tal como Humbert), terá decerto sido sensível às diferenças de comportamento que adultos e crianças evidenciavam na vida social. Pelo menos no respeitante aos adultos, ele próprio registou essa surpresa, que, intuímos, não lhe foi desagradável, ao comentar na sua autobiografia a atitude geralmente descontraída do homem americano, como a de se dirigir ao seu interlocutor, mesmo nas situações mais

⁹ Nota de Appel (*AL*, pág. 376): «*backfisch*: German; an immature, adolescent girl; a teenager.»

Vivendo a Experiência Americana

formais, de mãos enfiadas nos bolsos das calças¹⁰. Neste aspecto, Nabokov terá colhido muitas das impressões que um outro europeu, Carl Gustav Jung, experimentou nas suas visitas à América, entre 1909 e 1930:

Americans move with loose joints and swaying hips. This characteristic of primitive Negro Women is frequently seen in American women, while the swinging gait of the men is fairly usual.

The most amazing feature of American life is its boundless publicity. Everybody has to meet everybody else, and they seem to enjoy doing it¹¹. [...]

This overwhelming influence of collective emotions spreads into everything. [...] You see this particularly in the sex problem as it developed since the [First World] war. There is a marked tendency to promiscuity, which not only shows itself in the frequency of divorces, but more especially still in the younger generation's peculiar freedom from sex prejudices.

[...] And the most interesting fact about America is that this childlike, impetuous, 'naive' people has probably the most complicated psychology of all nations.¹²

É de esperar que Nabokov se tenha igualmente apercebido desta maior liberdade de costumes no contacto, ainda que fugaz (como ele insistia em asseverar nas entrevistas, mas não correspondendo inteiramente à verdade¹³), com a juventude

¹⁰ Cf. Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*, ed. cit., pág. 287, referindo-se a Vladimir Sirin (a si próprio, portanto): «Everything about him was bound to offend Russian conventions and especially that Russian sense of decorum which, for example, an American offends so dangerously today, when in the presence of Soviet military men of distinction he happens to lounge with both hands in his trouser pockets.»

¹¹ Também Véra Nabokov não se cansava de manifestar o seu espanto perante a tendência de os americanos falarem tão à vontade, mesmo da vida íntima, com desconhecidos: «Amazing Americans!» era normalmente o seu comentário (*apud* Stacy Schiff, *Véra (Mrs. Vladimir Nabokov): Portrait of a Marriage*, ed. cit., pág. 191).

¹² Carl Gustav Jung, «Your Negroid and Indian behavior» (1930), in *Theories of Ethnicity: A Classical Reader*, Werner Sollors (ed.), New York, New York Univ. Press, 1996, págs.193–194 e 201.

¹³ Cf. Stacy Schiff, *op. cit.*, pág. 205, acerca de algumas, nem todas positivas, reacções de

Os Romances Americanos

americana e, isto sim, o tenha inquietado, se nos lembrarmos dos cuidados que o casal dispensava ao acompanhamento da formação emocional do filho Dmitri. O certo é que a menina de *The Enchanter* tem um comportamento muito mais infantil do que Dolores Haze, sendo por sua vez o desta mais parecido, descontando a diferença de idades e de épocas históricas, com o de Daisy Miller. Talvez este modelo comportamental não tenha tanto a ver com a época e mais com os indivíduos no Novo Mundo, com o seu modo singular de estar na vida. Mas a verdade é que Humbert (tal como Nabokov) teve sete anos para se familiarizar com este mundo antes de entrar em contacto com Dolores Haze e conhecia com certeza os efeitos dos *media* no comportamento dos jovens, sempre mais permeáveis a tais influências.

A dificuldade de Humbert reside na necessidade de se mostrar mais inocente do que na realidade é, com uma inocência resultante de uma experiência juvenil abruptamente interrompida. É para vincar esta impressão no leitor que ele caracteriza o seu aspecto físico como «boyishly manly»¹⁴ e se socorre reiteradamente do poema de Poe, «Annabel Lee». Por outro lado, conhecendo ele o modelo comportamental da juventude americana, necessita de criar no leitor a sensação de que Lolita tem algo mais que a torna diferente de outras jovens da mesma faixa etária, dotando-a de características que a aproximem das de uma mulher feita. É por isso que Humbert introduz o conceito de *nymphet*, sobre o qual já discorremos, e se socorre de personagens literárias que reforcem a ideia da perversidade (amiúde acompanhada da leviandade) como um defeito de carácter inerente ao universo feminino. Neste contexto, e porque é um bom conhecedor da literatura francesa, entre as narrativas a que mais explicitamente alude se destacam na nossa memória as de *Madame Bovary* e de *Carmen*. É no romance de Gustave Flaubert e na novela de Prosper Mérimée

amigos dos Nabokov a *Lolita*: «Harry and Elena Levin had no such problems with the novel, which they found admirable and hugely erotic. They did however come to understand their friend's sudden, earlier interest in their prepubescent daughter, whom Vladimir had taken to interviewing exhaustively.» Afinal, dever-se-á censurar um escritor por recorrer a todos os meios, contanto que não ultrapassem as fronteiras da correcção moral, quando em busca de uma linguagem e de uma visão do mundo adequadas às personagens que inventa?

¹⁴ *AL*, I, c. 24, pág. 104.

Vivendo a Experiência Americana

que Humbert vai descobrir os modelos femininos que, ele espera, criem no leitor a impressão de que Lolita possui uma natureza perversa, demoníaca até.

Talvez o relacionamento íntimo que temos mantido com *Lolita* nos faça perder a perspectiva das coisas¹⁵, mas este parece-nos ser, dos romances de Nabokov, o que se revela mais pródigo em alusões literárias. Um dos seus mais consistentes estudiosos, Carl Proffer, apesar de admitir como uma quase impossibilidade o conseguir-se um inventário exaustivo de todas as alusões, consegue mesmo assim identificar sessenta e quatro autores, cujas obras ou os seus próprios nomes aparecem disseminados na narrativa de Humbert¹⁶. Nesta predominam os autores franceses e anglo-americanos (os *anglo* em maior número do que os americanos, embora, para o caso, o despique se nos afigure como pouco pertinente).

O facto é que, em face desta verdadeira «orgia de alusões»¹⁷, um problema se levanta no respeitante à recepção do romance: quantos terão sido capazes de o ler e, mais questionável ainda, de o entender? Como admite Proffer, «the ideal reader of *Lolita* would be a literary scholar trained and widely read in several European languages, a Sherlock Holmes, a first-rate poet, and the possessor of an eidetic memory»¹⁸, condições estas que se apresentam em clara contradição com o êxito comercial que o romance alcançou, mesmo que descontemos aqueles “não-leitores” que equivocadamente o adquiriram. Apesar das suas reconhecíveis dificuldades, cremos que o êxito do romance se prende com uma característica que este exhibe

¹⁵ Por razões diferentes, a Humbert decerto que sim...

¹⁶ Cf. Carl R. Proffer, *Keys to Lolita*, ed. cit., págs. 3–53 («Literary allusion»).

¹⁷ *Idem, ibidem*, pág. 15. Quem tiver a curiosidade de os conhecer, os autores identificados por Proffer encontram-se inventariados nas págs. 21–23 do seu livro. Decerto por lapso, não aparece Mérimée, embora Proffer sobre ele se detenha em páginas subsequentes. Quem não tenha acesso a este estudo, que cremos estar esgotado há anos, pode sempre consultar as notas de Appel na edição de *Lolita* que estamos a utilizar, ou a edição de The Library of America (New York, 1996), *Nabokov: Novels 1955–1962 (Lolita; Pnin; Pale Fire; Lolita: A Screenplay)*, com notas de Brian Boyd.

¹⁸ *Ibidem*, pág. 5.

Os Romances Americanos

— pouco, ou nada, perceptível noutros que lhe sucederam, como *Pale Fire* e principalmente *Ada* —, que é a de possuir vários níveis de acessibilidade, capazes de atrair um considerável espectro de leitores, desde os especialistas até ao leitor comum (atenção, que continuamos a falar de leitores que amam a literatura e não de meros compradores de livros, mais vocacionados para comporem estantes domésticas). No caso particular de *Lolita*, é plausível que Nabokov, sabendo-se quanto conhecia a obra de Shakespeare a fundo e suspeitando-se que lhe não seria desconhecido o olfacto empresarial do dramaturgo, tivesse sido sensível (embora o contradisse em entrevistas) aos diferentes níveis culturais dos prospectivos leitores do romance, tal como Shakespeare o havia sido em relação aos prospectivos clientes do seu teatro. Se não, por que teria acompanhado com tanto interesse o lugar que o romance ocupava na tabela de vendas americana, ainda por cima em apertado despique (aqui, sim!) pelo primeiro lugar com o *Doutor Jivago* de Pasternak, cujos méritos literários como romancista ele tanto contestava (se bem que o apreciasse como poeta)¹⁹? Seja como for, a verdade é que o leitor, perdendo embora essas mais-valias, não precisa de identificar todas as alusões para compreender o essencial do romance, até porque algumas não têm, como sustenta Proffer, uma função contextualizadora, isto é, não têm «relevância directa para personagens ou situações» do romance²⁰.

Não tendo embora à partida uma função contextualizadora, algumas destas alusões acabam por actuar dentro do contexto em que surgem, enriquecendo-o e influenciando a nossa leitura. Um dos exemplos deste tipo de alusão usualmente citados (também por Proffer), talvez por fazer ressoar um verso em que a personagem alude igualmente ao respectivo autor, é o do episódio em que Quilty tenta subornar Humbert para que não o mate: «I have not much at the bank right now but I propose to borrow — you know, as the Bard said, with that cold in his head, to

¹⁹ Cf. Brian Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years*, ed. cit., págs. 370–373. Quando *Lolita* ainda ocupava o primeiro lugar e *Doutor Jivago* o perseguia dois ou três lugares abaixo, Nabokov terá, em jeito de facécia, rejubilado assim: «*Delenda est Zhivago!*»

²⁰ Cf. Carl R. Proffer, *op. cit.*, pág. 19.

Vivendo a Experiência Americana

borrow and to borrow and to borrow»²¹. Independentemente da alusão, esta frase tem muito a ver com o papel de diabrete que cabe a Quilty (eis o eco de uma respeitável tradição: o Vício das *moralidades* medievais, mais tarde actualizado no Bobo shakespeariano). Além da rima fácil («said» e «head») e do paralelismo rítmico que a acompanha, trata-se, como é evidente, de um paragrama de «To-morrow, and to-morrow, and to-morrow», pertencente ao conhecido monólogo (ou, dependendo da interpretação, solilóquio) de Macbeth, perto do final da tragédia, logo a seguir a Seyton lhe dar a notícia do suicídio de Lady Macbeth²².

Tal como Macbeth, também Quilty se aproxima do seu fim, pelo que chegou o momento derradeiro de Humbert desfazer, agora que perdeu todas as esperanças de se reapropriar de Lolita, a teia em que Quilty o havia *enredado* (na segunda viagem com Dolores, Humbert vê-se perseguido por um automóvel cujo condutor lhe lembra um primo de seu pai, apropriadamente chamado Gustave Trapp; sabemos depois que quem segue no seu encalço é Quilty, esperando pacientemente por uma oportunidade para lançar a cilada que libertará Dolores do controlo do padrasto; posteriormente, Quilty dissimulará o rasto de ambos disseminando falsas pistas, o que acentua o sentimento de humilhação em Humbert). Falando de peças, estas também possuem o seu *enredo*, e Humbert, no final do episódio, tem a sensação de ter sido mais um actor manipulado pelo encenador daquela «peça», Quilty (que é o falso duplo de Humbert, mas sem os pruridos moralistas que de quando em quando sobrevêm a este último), o qual agora acabou de assassinar: «This, I said to myself, was the end of the ingenious play staged for me by Quilty. With a heavy heart I left the house and walked through the spotted blaze of the sun to my car» (pág. 305). Repare-se no contraste entre o espírito sombrio de Humbert e o dia radioso no exterior, ainda mais relevante por, durante toda a viagem até chegar a *Pavor Manor* (evidentes reminiscências de Poe), ter feito o percurso acompanhado de trovoadas. Tal como em

²¹ *AL*, II, c. 35, pág. 301. Como afirma com sentido de humor Appel em nota, «for this pun Quilty deserves to die» (*ibidem*, pág. 448).

²² Cf. William Shakespeare, *Macbeth*, Kenneth Muir (ed.), London, Routledge, ed. de 1991, pág. 153 (V, v, 19).

Os Romances Americanos

Macbeth, o tempo meteorológico deste particular tempo da acção serve para acentuar, por sintonia ou por contraste, os acontecimentos do microcosmo humano.

Noutros casos, há alusões que parecem ser contextuais mas se revelam, depois de um olhar mais atento, como incisões paródicas da responsabilidade não do narrador, mas do Autor. Como é fácil de calcular, o *pastiche* que Nabokov faz de um poema de T.S. Eliot, «Ash-Wednesday», tem a ver mais com a vontade de o Autor achincalhar uma das suas *bêtes noires* do que com qualquer antipatia por parte de Humbert. Pelo contrário, este procura emular Eliot e por isso se presta ingenuamente às travessuras do seu criador sem mesmo se aperceber do que lhe cai em cima. Enquanto Eliot dizia «Because I do not hope to turn again/ Because I do not hope/ Because I do not hope to turn»²³, Humbert, exagerando com mais um verso (se não exagerasse não havia paródia), começa o seu poema assim: «Because you took advantage of a sinner/ because you took advantage/ because you took/ because you took advantage of my disadvantage»²⁴.

Este poema que Humbert obriga Quilty a ler em voz alta aparece, no confronto final entre os dois, logo a seguir a um momento marcadamente burlesco, a lembrar os filmes *Western* de série B (com que Nabokov tanto delirava sempre que lhe calhava vê-los, primeiro no cinema e depois na televisão), quando ambos lutam num corpo a corpo em que, malgrado a vontade de Humbert, se unem num autêntico abraço de “irmãos siameses”²⁵, em luta pelo controlo da pistola que se encontra caída no chão²⁶ (nesta farsa pode dizer-se com alguma propriedade que são “irmãos”, já que Quilty,

²³ T.S. Eliot, *The Waste Land and Other Poems*, London, Faber & Faber, ed. de 1975, 1ª ed. 1940, pág. 55. O poema «Ash-Wednesday» data de 1930.

²⁴ *AL*, II, c. 35, pág. 299 (e 300 para o resto do poema).

²⁵ A realidade dos gémeos siameses — também lhes chamam, no nem sempre compassivo jargão médico, *monstros duplos* — foi sempre uma tentação para Nabokov: apesar da resistência de Véra, o Autor acabou por escrever um conto sobre o tema, em 1950, contemporâneo portanto da redacção de *Lolita* (cf. «Scenes from the Life of a Double Monster», in *Nabokov's Dozen*, Harmondsworth, Penguin, ed. de 1980, 1ª ed. 1958, págs. 133–141).

²⁶ Consulte-se, a propósito dos reflexos da cultura popular urbana na ficção de Nabokov, particularmente em *Lolita*, Alfred Appel, Jr., *Nabokov's Dark Cinema*, ed. cit., em especial o longo capítulo «Tristram in Movelove», págs. 61–151.

Vivendo a Experiência Americana

quando resgata Dolores do controlo de Humbert, se identifica no hospital de Elphinstone como tio da jovem):

We fell to wrestling again. We rolled all over the floor, in each other's arms, like two huge helpless children. He was naked and goatish under his robe, and I felt suffocated as he rolled over me. I rolled over him. We rolled over me. They rolled over him. We rolled over us. (II, c. 35, págs. 298–299)

Repare-se como Humbert, sempre que lhe é dada uma oportunidade, pega no tema da inocência a seu favor («two huge helpless children»); e fá-lo-á também no poema, quando se refere à sua «inner essential innocence» e ao seu estatuto de «dignified protector». Mas, e a propósito de «dignified», se o poema vem logo a seguir à cena burlesca, não se vê como Humbert conseguirá emprestar-lhe a solenidade que o momento exige. Com que finalidade Nabokov os colocará em sequência, a não ser para que o leitor fique com a impressão de que não há qualquer hiato no tom cómico de que o capítulo está impregnado, contrariando assim a autoridade dos argumentos que Humbert aduz antes de proferir a sentença de morte sobre Quilty? Além do mais, talvez porque se trata de “justiça poética”(?), nem sempre a argumentação prima pela clareza. Apreciemos o resto do poema:

[...] when I stood Adam-naked
before a federal law and all its stinging stars
because you took advantage of a sin
when I was helpless moulting moist and tender
hoping for the best
dreaming of marriage in a mountain state
aye of a litter of Lolitas
because you took advantage of my inner
essential innocence
because you cheated me of my redemption
because you took
her at the age when lads

Os Romances Americanos

play with erector sets
a little downy girl still wearing poppies
still eating popcorn in the colored gloam
where tawny Indians took paid croppers
because you stole her
from her wax-browed and dignified protector
spitting into his heavy-lidded eye
ripping his flavid toga and at dawn
leaving the hog to roll upon his new discomfort
the awfulness of love and violets
remorse despair while you
took a dull doll to pieces
and threw its head away
because of all you did
because of all I did not
you have to die²⁷

Enquanto versejador, Humbert deixa algo a desejar, que é o que normalmente acontece com os epígonos de poetas maiores (mas isto temos de o dizer em voz baixa, dada a conhecida antipatia de Nabokov por Eliot). Por mais que nos esforcemos por encontrar o «correlativo objectivo», tão caro a Eliot, entre algumas associações inesperadas nos versos de Humbert e a seriedade e clareza dos seus propósitos, a verdade é que não o achamos em nenhum ponto da sua narrativa. Que pertinência tem, por exemplo, a oração «where tawny Indians took paid croppers»? Será que Humbert se refere às «Ceremonial Dances» a que Dolores teimava em assistir (pág. 210)? Mas estas tinham lugar em Wace (talvez num inventado Wyoming?), por onde eles passaram quase um mês antes de chegarem a Elphinstone,

²⁷ Na transcrição do poema, não incluímos os comentários irónicos de Quilty antes da leitura, durante, e logo que a termina. Mas ei-los aqui: «I see it's in verse. [...] That's good, you know. That's damned good. [...] Oh, grand stuff! [...] Didn't get that. [...] A little repetitious, what? Where was I? [...] Getting smutty, eh? [...] Well, sir, this is certainly a fine poem. Your best as far as I am concerned.»

Vivendo a Experiência Americana

aqui, sim, o lugar fatal para Humbert. Só no argumento para o filme de Kubrick Dolores manifesta o desejo de assistir a «the Indian dances in Elphinstone»²⁸; mas o poema foi escrito para o romance, quando o Autor nem sonhava que um dia havia de escrever aquele argumento. Um lapso de sincronização do romancista? Ou será que se trata de uma referência de Humbert aos alvares da América como nação? Mas não se divisa o que tenha isto a ver com o libelo contra Quilty. Dois versos depois, que quererá ele significar quando se caracteriza como «wax-browed»? Referir-se-á a uma fronte sem rugas, ou pálida; ou terá a ver com a calvície ameaçadora de quem também está a envelhecer (não apenas Lolita, «hopelessly worn at seventeen»²⁹)? E, quando menciona «his flavid toga», será que está a pensar no seu papel de juiz prestes a proferir a sentença? Mas esta hipótese não faz sentido com a oração seguinte. Ou será que está a pensar no roupão que trazia vestido em Elphinstone quando se apercebeu de que perdera Lolita? Mas o roupão não era «flavo», era «púrpura», tão púrpura quanto a cor do roupão que Quilty enverga antes de cair morto.

Outras imagens, embora de início nos causem alguma perplexidade, acabamos por percebê-las, contanto que tenhamos boa memória, bastante obstinação e alguma sorte. À primeira leitura, não se entende a ligação de «love» com «violets» nem por que é que ambos são *awful*; até que de repente nos lembramos de que, setenta e nove páginas atrás na narrativa, Humbert se refere a Lolita como «my own ultraviolet darling»³⁰. Já sobre um outro verso, «leaving the hog to roll upon his new discomfort», é mais fácil detectarmos a origem da imagem, porque Humbert usou o termo *hog* poucas páginas antes (pág. 276), na cena do último encontro com Dolores, em Coalmont. Logo depois de Dolores lhe confessar a identidade do homem que a ajudara a fugir do hospital de Elphinstone, é este o epíteto insultuoso que Humbert usa para nomear Quilty, quando exige à jovem que lhe revele o seu actual paradeiro: «Where is the hog now?» Além de a imagem não ser (à semelhança de muitas outras

²⁸ Vladimir Nabokov, *Lolita: A Screenplay*, New York, McGraw-Hill, ed. de 1981, 1ª ed. 1974, pág. 168.

²⁹ *AL*, II, c. 29, pág. 277.

³⁰ *AL*, II, c. 18, pág. 221.

Os Romances Americanos

no poema) particularmente inspirada, o mais revelador é Humbert aplicar o mesmo epíteto a si próprio — eis como se contradiz a «inner essential innocence» deste «dignified protector». Ora, se este juiz *ad hoc* se vê como um reflexo do réu, torna-se extremamente problemática a “justiça poética” que ele vai aplicar. Por mais que Humbert proteste, e protesta muito na fase de «apoteose moral», o que o motiva é o desejo de vingança que foi crescendo a partir desse «novo desconforto» provocado pela sonegação do seu objecto de prazer, Lolita. É isto que determina a sentença de morte sobre Quilty: «because of all you did/ *because of all I did not*/ you have to die» (itálicos nossos).

Por que é que, mesmo em face da morte iminente de Quilty, a situação nunca deixa de ser cómica? A resposta, se bem que prosaica, tem algum significado: enquanto nós lemos o poema no contexto da narrativa, Quilty lê-o fora de qualquer contexto, ou, melhor, no contexto de uma pistola apontada à sua pessoa. Se, mesmo estando nós a par do contexto que o inspira, o poema nos provoca pelo menos um sorriso trocista, o que passará pela cabeça de Quilty enquanto o lê? Que esforços não terá ele feito para evitar uma gargalhada intempestiva que lhe seria imediatamente fatal? O narrador não no-lo revela, pudera!, mas será que Quilty (permita-se-nos esta liberdade de o imaginar) durante a leitura não morderá de vez em quando os lábios, não tanto por temor mas antes para dominar o riso? Apesar de tudo, nós, ao contrário de Quilty, sabemos que sempre que a Humbert lhe dá para versejar é para expulsar os demónios interiores que o atormentam em períodos de escassez de ninfitas³¹; nós, ao contrário de Quilty, sabemos em que estado psicológico Humbert abandona Coal-mont, depois do encontro derradeiro com Dolores. Mas, no quadro moral de Quilty, a

³¹ Recorde-se o poema «Wanted, wanted: Dolores Haze» (também de fraca qualidade) que Humbert compõe durante mais um internamento psiquiátrico, durante o qual se vê forçado a interromper as suas investigações sobre o paradeiro de Dolores (II, c. 25, págs. 255–257). Como ele diz mal acaba de no-lo apresentar, «By psychoanalyzing this poem, I notice it is really a maniac’s masterpiece». E, no mesmo parágrafo, parece anunciar já o poema que vai servir como sentença de morte de Quilty, além de anular toda a ideia subjacente de “justiça poética”: «I wrote many more poems. I immersed myself in the poetry of others. But not for a second did I forget the load of revenge.»

Vivendo a Experiência Americana

indignação de Humbert tem tanta pertinência quanto as imagens incoerentes do poema, razão por que suspeitamos que, não fosse a presença ameaçadora da pistola, Quilty se riria desbragadamente dos esforços de Humbert para, em contraste com Quilty, pôr em evidência a sua probidade. Por causa da pistola, Quilty não se atreve a mais do que ao fio de uma ironia, mas esta sentimo-la bem presente: «Well, sir, this is certainly a fine poem. Your best as far as I am concerned». E, apesar de proferida por alguém que teme estar prestes a morrer, é uma ironia duplamente assassina: por um lado, destrói toda a solenidade que Humbert quer emprestar à situação; por outro, dá a Nabokov a oportunidade de enviesadamente ridicularizar Eliot. (Talvez inspirados por Humbert na sua evocação lá atrás do primo Gustave Trapp, chegados ao final desta cena em *Pavor Manor* quase imaginamos Nabokov a dizer, à maneira do outro Gustave, «Clare Quilty, c'est moi».)

É porque o cómico prevalece em todo o capítulo que, durante quatro páginas (302–305), assistimos à teimosia de Quilty em se recusar a morrer, apesar de Humbert esgotar dois carregadores de balas, muitas delas acertando no alvo. O que quer dizer que, mesmo no sofrimento, Quilty nunca deixa de representar o seu papel de comediante, seja na expressão corporal — «he rose from his chair higher and higher, like old, gray, mad Nijinski, like Old Faithful³² —, seja na expressão verbal, imitando o sotaque britânico, como se o prolongar da verbosidade lhe adiasse a morte — «Ah, that hurts, sir, enough! Ah, that hurts atrociously, my dear fellow. I

³² O mais célebre *geyser* de Yellowstone — «fiel», porque entra diariamente em actividade, em média, a cada 91 minutos. A comparação serve a Humbert para acentuar o contraste entre o fiável *geyser* e o normalmente imprevisível (*unpredictable*) e incategorizável (*impredicable*) Clare (Quilty), a quem, no mesmo parágrafo, Humbert aplica o sugestivo cognome de «the Impredictable» (mais uma cómica palavra *pormanteau* que Nabokov coloca à disposição do seu narrador). (Cf. *AL*, pág. 302, e nota de Appel, pág. 449.) Quanto à comparação com Nijinski, além da insinuação de esquizofrenia, Humbert estará provavelmente a sugerir que detectou uma certa ambivalência sexual em Quilty, até porque, no período a seguir à fuga da adolescente, enquanto investiga nos registos de vários hotéis pistas que o levem ao paradeiro dos dois fugitivos, faz o seguinte comentário sobre a caligrafia do ainda anónimo cúmplice de Lolita: «He had a feminine handwriting» (II, c. 23, pág. 250). Além de que, já na mansão mas antes dos primeiros disparos sobre Quilty, Humbert se refere a «his [Quilty's] strange feminine manner» (pág. 296).

Os Romances Americanos

pray you, desist. Ah — very painful, very painful, indeed... God! Ha! This is abominable, you should really not —». Se nem na morte ele leva as coisas a sério (ou não fosse o diabrete de que falámos acima), fica-nos a impressão de que até do Além — no Céu ou no Inferno, que interessa? — Quilty continua a assombrar Humbert e de que aquilo a que assistimos foi não a tragédia de Humbert, mas a comédia «sombria» de Quilty. Se a última ironia cabe afinal a este, como não há-de o seu «assassino e irmão»³³ abandonar a cena do crime senão «com uma pressão no peito» («with a heavy heart»), com o sabor agri-doce de uma vingança cumprida mas não como a havia sonhado?

Passemos agora às relações intertextuais com os autores que há pouco referimos de passagem — Poe, Flaubert e Mérimée —, a cujos textos Nabokov (ou devíamos dizer Humbert?) alude de forma muito explícita, tanto mais que nestes casos deparamos com alusões desempenhando uma função claramente contextualizadora. Mesmo que o leitor não seja um anotador compulsivo, se for atento e tiver uma memória exercitada decerto terá reparado que, durante a leitura de *Lolita*, ecos de Poe e do seu poema «Annabel Lee» se manifestam com mais assiduidade na primeira parte do romance, enquanto as referências a Flaubert (escassas mas estranhamente memoráveis) e a Mérimée (estas, recorrentes) as associamos à segunda parte. Que pretenderá Humbert, ao fazer referências literárias de natureza tão diversa nas duas partes da narrativa?

O primeiro capítulo de *Lolita* é composto por quatro curtos parágrafos, que ocupam pouco mais de metade da página (quinze linhas). Os dois primeiros, e os mais célebres, são dedicados a Lolita. O terceiro é a evocação de um amor primor-

³³ Pedimos de empréstimo o aparente paradoxo (tão velho quanto a nossa colectiva história de encantar sobre a criação do mundo) «my brother my killer», que o poeta-cantor Leonard Cohen aplicou a um outro triângulo amoroso, no seu «Famous Blue Raincoat» (in *Stranger Music: Selected Poems and Songs*, New York, Vintage Books, 1993, pág. 153; também in *Songs of Love and Hate*, Columbia/Sony Music, 1971).

Vivendo a Experiência Americana

dial, vivido na puberdade quando Humbert tinha treze anos de idade, «precursor» (palavras de Humbert) do fatídico amor por Lolita vivido na idade adulta. Porquê fatídico? Porque o narrador, depois da apóstrofe com que inicia o quarto e último parágrafo do capítulo — «Ladies and gentlemen of the jury» —, o termina com as seguintes palavras: «Look at this tangle of thorns.» Por enquanto ainda não sabemos quem é a precursora da heroína que dá o título ao romance, embora o narrador vá disseminando pistas sobre o referente literário que servirá de protótipo não só desse amor «inicial», como também da jovem idealizada que a memória quer tornar concreta na sua Lolita actual (actual, no tempo da narração, já que no tempo da acção não há provas textuais desta correlação, provas que poderiam existir, por exemplo, através dos diálogos).

Quanto às referências directas a Poe (e a Virginia Clemm), a primeira só aparece no capítulo décimo primeiro da primeira parte do romance (pág. 43), mas Humbert preparou suficientemente o terreno com *pastiches* ou ecos subtis do poema «Annabel Lee»: «Lo. Lee. Ta» (itálico nosso), logo no primeiro parágrafo, quando nos pretende ensinar a pronúncia correcta do nome; «Annabel Leigh»³⁴ (clara homofonia entre o apelido da menina por quem o jovem Humbert se apaixonara e o apelido da heroína de Poe); «a prinedom by the sea»³⁵ (em Poe, «a kingdom by the sea»); «the seraphs, [...] the noble-winged seraphs, envied»³⁶ (em Poe, «the winged seraphs of Heaven/ Coveted»). E persistirá nesta linha, principalmente ao longo de toda a primeira parte: «my darling — my darling — my life and my bride»³⁷ (copiado *ipsis verbis*, à excepção dos travessões, do poema de Poe); «Those ribald sea monsters»³⁸, isto é, «the two bearded bathers» que interrompem a segunda e derradeira tentativa de relação sexual com Annabel Leigh³⁹ (em Poe, «her high-born kinsmen came and bore her away from me»). No respeitante a paralelos pessoais

³⁴ *AL*, I, c. 3, págs. 11–12.

³⁵ *AL*, I, c. 1, pág. 9.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *AL*, I, c. 11, pág. 47.

³⁸ *Ibidem*, pág. 53.

³⁹ *AL*, I, c. 3, pág. 13.

Os Romances Americanos

entre o poeta americano e Humbert, temos «Mr. Edgar H. Humbert», que aparece, se não nos enganámos nas contas, por três vezes: a primeira, quando Humbert é entrevistado no jornal de Ramsdale no dia do casamento com Charlotte; a segunda, quando se regista no hotel *The Enchanted Hunters* com Dolores; a terceira, desta vez em Beardsley, numa noite em que janta fora com Dolly (aqui chama-a de «Dolly», pois é assim que os vizinhos em Beardsley também a chamam).

Humbert, embora com dificuldades de adaptação ao Novo Mundo, não deixa de trazer para a sua argumentação um poeta americano, que além do mais casara com uma prima quando esta tinha treze anos (uma vez mais, eis enviesadamente o tema do incesto, assomando por entre o da ninfolepsia): que exemplo mais respeitável poderia Humbert encontrar, apesar da vida atribulada de Poe? Mas dos poetas, principalmente dos que já estão mortos e desde há muito, os leitores recordam os seus versos mais do que as respectivas vidas, tivessem estas sido mais ou menos problemáticas. Além disso, o poema «Annabel Lee», dedicado à Virginia de Poe tal como a «Confissão» de Humbert é dedicada a Lolita e de forma mediada a Annabel Leigh, fala de um sentimento incomum de amor — «we loved with a love that was more than love». Ora, esta idealização do sentimento amoroso usa-a Humbert para atrair o leitor a uma situação que, em circunstâncias normais, seria vista como repugnante. O poema de Poe, que começa por ser o paralelo literário do primeiro amor de Humbert — enquanto a tuberculose mata Virginia Clemm, o tifo mata Annabel Leigh —, logo se transforma no elo que liga a memória daquele primeiro amor à representação deste concretizada em Lolita. A sua força e persistência é tal que praticamente funciona, embora de forma pulverizada (citações avulsas do poema ou referências à sua heroína), como o motivo condutor da primeira parte da narrativa de Humbert. É, digamos assim, como se Humbert recuperasse a infância perdida (em busca de um *proustiano* tempo perdido) quando lhe é revelada Lolita; é como se o verso de Poe «*She was a child and I was a child*» — que Humbert também repete quase *ipsis verbis*⁴⁰ — se tornasse actual, e o moralmente questionável fosse não a

⁴⁰ «When I was a child and she was a child, my little Annabel was no nymphet to me» (*AL*,

Vivendo a Experiência Americana

diferença de vinte e cinco anos entre o adulto Humbert (a chegar à meia-idade) e a jovem púbere Dolores Haze, mas os nossos mesquinhos preconceitos culturais quanto às relações amorosas entre adultos e crianças. Como bem afirma Leland de la Durantaye, «The first part of Nabokov's formal challenge [e forçosamente também de Humbert] was [...] making the abhorrent appealing»⁴¹.

Claro que, como logo a seguir acrescenta de la Durantaye, «The second part was to have the appealing unmask itself as abhorrent — *but at the right time and in the right fashion*» (itálicos nossos). Nabokov pode ser generoso com os seus leitores, mas não diminui a sua exigência quanto à atenção com que o devemos ler. É por isso que, só depois de um fugaz momento em que Humbert *parece* ser sincero na expressão dos seus sentimentos por Lolita, isto é, quando no último encontro em Coalmont nos afirma que a amava acima de tudo apesar de a ver «irremediavelmente gasta» nos seus dezassete anos, Nabokov nos faculta os célebres capítulos da «apoteose moral» de Humbert (II, cs. 31 e 32). Agora, se até este reconhece a monstruosidade dos seus actos sobre Dolores, que pode o leitor fazer senão concordar com o narrador? Mas, se o narrador mostra com tanta pungência os seus pecados e tem tanta consciência da impossibilidade de remissão destes, que pode o leitor também fazer senão reconhecer-lhe essa grandeza de alma e eventualmente encontrar um nicho no seu coração para lhe perdoar as fraquezas da carne⁴²? É verdade: nem aqui

I, c. 5, pág. 17).

⁴¹ Leland de la Durantaye, *op. cit.*, pág. 186.

⁴² Nem Nabokov foi imune a esta eloquência final de Humbert, quando admitiu no prefácio à tradução de *Despair* que «Hermann [de *Despair*] and Humbert are alike only in the sense that two dragons painted by the same artist at different periods of his life resemble each other. Both are neurotic scoundrels, yet *there is a green lane in Paradise where Humbert is permitted to wander at dusk once a year* [itálicos nossos]; but Hell shall never parole Hermann» (Harmondsworth, Penguin, ed. de 1981, pág. 11). Sempre que nos cruzamos com *grandezas de alma* do género da de Humbert vêm-nos à memória uns versos de Jorge de Sena sobre o árcaide Tomás António Gonzaga: «Gonzaga: podias não ter dito mais nada, [...] Mas uma vez disseste:/ 'eu tenho um coração maior que o mundo'./ [...] Por certo/ que o teu coração era maior que o mundo: nem pátrias nem Marílias te bastavam./ (Ainda que em Moçambique, como Rimbaud na Etiópia,/ engordasses depois vendendo escravos.)» (Jorge de Sena, «Homenagem a Tomás António Gonzaga», in *Peregrinatio ad loca infecta* (70

Os Romances Americanos

nos é permitido levar uma vida fácil de leitores, pois, ao contrário de John Ray, que é um moralista, Nabokov tudo faz para reservar os seus juízos morais sobre as criaturas que inventa, e é precisamente deste recato emocional do Autor que deriva a força moral do romance.

Antes de vermos Dolores de acordo com o que Nabokov no mais íntimo de si espera de nós (e, apoiados no posfácio ao romance e em comentários feitos em várias entrevistas, julgamos saber quais as expectativas que ele alimenta sobre os seus leitores), vamos apreciar mais alguns dos estratagemas de que Humbert se socorre para nos levar a ver a jovem sob o seu próprio prisma. Como referimos atrás, dois dos seus recursos são as alusões a *Carmen* e a *Madame Bovary*. No entretanto, queremos esclarecer o seguinte: não tivemos até agora a pretensão, nem a vamos ter, de fazer um novo inventário das alusões, pois este encontra-se feito não só por Proffer, como também por Appel e até por Boyd (nestes dois casos, através das notas às edições críticas já referenciadas no decorrer do presente capítulo); o que pretendemos, antes como agora, é reflectir, numa perspectiva pessoal, sobre a funcionalidade de certas alusões para a estratégia de Humbert, tentando equacionar um ou outro aspecto que não tenha sido contemplado pelos críticos supramencionados.

Comecemos pelo conjunto de alusões mais explícito e recorrente, e talvez por isso menos desafiante, o que é relativo à *Carmen* de Mérimée. Neste caso, pouco haverá a acrescentar aos comentários que Proffer redigiu em 1966⁴³; mesmo assim, afigura-se-nos pertinente olhar com um pouco mais de minúcia para algumas das alusões, pois estas ilustram bem os cambiantes com que Humbert pretende pintar-nos o retrato de Lolita.

A primeira referência ocorre no diário de Humbert, na entrada relativa ao dia 11 de Junho de 1947 — «In the house, Lolita had put on her favorite ‘Little Carmen’

Poemas e um Epílogo), ed. cit., págs. 153–154.)

⁴³ Redigido em 1966, de acordo com a data do Prefácio, mas publicado em 1968. Sobre a análise das alusões a *Carmen*, ver págs. 45–53 deste *Keys to Lolita* (ed. cit.).

record»⁴⁴. É uma referência supostamente casual, que prepara as seguintes e mais relevantes, as quais ocorrem, não por acaso, na célebre cena onanista do sofá (I, c. 13); e não nos recordamos de mais nenhuma na primeira parte da narrativa. Que ligação há entre os dois momentos em que ocorrem as primeiras referências a esta Carmen, que ainda não é a de Mérimée mas que já a anuncia? Aparentemente nenhuma, se nos ativermos ao dia em que Humbert faz a primeira anotação sobre a canção (a qual não sabemos se existe no mundo extratextual, mas que importa?⁴⁵). Recuemos, porém, cerca de vinte e quatro horas e apreciemos o que ele escreveu no diário sobre os acontecimentos do dia 10. Este foi particularmente rico em sugestões eróticas, pois prende-se com um primeiro e ainda tímido contacto mais íntimo com a jovem: Humbert procura tirar um cisco do olho esquerdo de Lolita, usando a ponta da língua, o que o perturba intensamente (e o desassossega a ela — «She laughed, and brushed past me out of the room», confidencia-nos o narrador). Conhecemos a perturbação de Humbert e quanto esta retine na sua memória através do que ele escreve no diário sobre as impressões dessa noite: «Night. Never have I experienced such agony» (pág. 44). Se esta agonia se lhe manifesta tão surpreendente e persistente, temos de achar verosímil que, na tarde do dia seguinte, as sensações experimentadas por Humbert ainda reverberem no seu espírito, no momento em que ouve a cançoneta que Lolita pôs a tocar no fonógrafo. Encontramo-nos, assim, perante duas situações de grande intensidade erótica tendo como fundo sonoro a canção «Little Carmen». Durante a cena no sofá, no meio do seu devaneio masturbatório⁴⁶ que ele

⁴⁴ *AL*, I, c. 11, pág. 45. O primeiro registo do diário refere-se a uma quinta-feira do início de Junho, isto é, ao dia 5 (de acordo com o calendário de 1947). Para os registos que importam, basta fazer as contas.

⁴⁵ Aparentemente a canção não existe, mas poderá ter sido inspirada por uma outra muito em voga na época, a ainda hoje bastante popular «Frankie and Johnny», embora os papéis dos protagonistas se encontrem invertidos — na canção, é Frankie, uma mulher de armas (e, literalmente, com o dedo no gatilho), quem procura vingar-se da traição amorosa de Johnny. Cf. Barbara Wyllie, «Resonances of popular music in *Lolita*, *Pale Fire*, and *Ada*», in *Nabokov at the Limits: Redrawing Critical Boundaries*, Lisa Zunshine (ed.), New York & London, Garland, 1999, págs. 43–68.

⁴⁶ Uma personagem de Vargas Llosa, Dom Rigoberto, chama-lhe «solilóquio sexual»,

Os Romances Americanos

ingenuamente julga não ser percebido por Lolita, é trauteando a canção que Humbert tenta controlar aquele instante em que os sentidos o hão-de empurrar para o libertador «voluptuous abyss» (chamemos-lhe, com Humbert, pudicamente assim), o qual se anuncia mais precoce do que ele desejaria, e que acaba por lhe sobrevir enquanto, para dissimular o êxtase que o invade, tenta comicamente cantar, auxiliado por Lolita, os versos da cançoneta que havia ouvido onze dias antes: «I kept repeating chance words after her — barmen, alarmin', my charmin', my carmen, ahmen, ahahamen».

As referências à *Carmen* de Mérimée só ocorrem, e reiteradamente, na segunda parte da narrativa, a partir do período de Beardsley e até ao último encontro de Humbert com Dolores. Porquê só a partir do período de Beardsley? Porque é dessa época o comentário de Humbert sobre uma súbita quebra nos padrões morais de Lolita, em que esta mais revela a sua faceta meretrícia (aos olhos de Humbert, evidentemente), quando lhe exige sucessivos aumentos da semanada e mais algum dinheiro a troco de favores menos ortodoxos (assim o escrevemos lá atrás). É sobretudo a partir dessa altura que Humbert se nos queixa das que para ele são as características mais sombrias de Lolita: a insensibilidade e o egoísmo juvenil dela (que se manifestam em aceder de má vontade aos caprichos libidinais do padrasto, quando por exemplo este pretende, enquanto cobiça as meninas que passam lá fora na rua, que a jovem o acaricie mais intimamente dentro do automóvel); o espírito incivilizado e indomável dela (quando sai abruptamente de casa depois de mais uma ruidosa altercação com o padrasto, perto do final da estada em Beardsley); a capacidade dela para a dissimulação (quando, na sequência daquela discussão, Humbert a encontra ao

expressão que pela sua elegância bem serviria a Humbert, conhecendo nós a propensão deste para o eufemismo em tudo o que toca à actividade sexual — cf. Mario Vargas Llosa, *Os Cadernos de Dom Rigoberto*, trad. J. Teixeira de Aguiar, 2ª ed., Lisboa Dom Quixote, 2003, pág. 177 (no original, *Los Cuadernos de Don Rigoberto*, 1997). Este romance, juntamente com a novela sua antecessora, *Elogio de la Madrasta* (1988), constitui um interessante contraponto a *Lolita*, pois a personagem central é um «faunito» (Humbert usa o termo «faunlet») cujas acções parecem oscilar, de forma ainda mais ambígua do que as da sua antepassada (Lolita), entre a inocência e a perversidade (cf. Mario Vargas Llosa, *Elogio da Madrasta*, trad. Cristina Rodriguez, 2ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1997).

Vivendo a Experiência Americana

telefone numa cabine pública — a falar com Quilty, adivinhamos nós —, e Dolores, assim que se apercebe da presença do padrasto no exterior, sai da cabine e lhe diz mansamente que estava a tentar contactá-lo para casa); a arte dela para o manipular (o inesperado desejo de partir de Beardsley para mais um período de viagens, só que agora é a jovem quem controla o itinerário no mapa). Enfim, todos estes traços de carácter (que Humbert vê como defeitos) lhe lembram, e ele espera que o acompanhemos na reprovação, a mulher fatal recriada por Mérimée — Carmen, a cigana endemoniada —, a qual levou um honesto e bem-nascido basco, Dom José Lizarrabengoa, à perdição, tal como um inexperiente e bem-nascido europeu, o Professor Humbert Humbert, é levado ao desespero por uma «Carmencita»⁴⁷ americana, “irmã” mais nova da criatura de Mérimée, mas com efeitos não menos ruinosos, mercê dos seus prodígios ninféticos.

Quanto a Flaubert e à sua *Madame Bovary*, encontramos quatro alusões na narrativa de Humbert, três delas na segunda parte. A primeira, ainda na primeira metade do romance, é talvez a mais difícil de detectar, a não ser que conheçamos a obra de Flaubert, não só a ficcional, ou, então, que estejamos a compulsar a edição anotada de *Lolita*, além de que não lhe conseguimos descobrir nenhuma função contextualizadora — referimo-nos à referência parentética «*le mot juste*», expressão tornada célebre por Flaubert, a qual figura no diário de Humbert um dia depois de este ouvir a canção «Little Carmen». A quarta ocorre quando Humbert recebe a carta de Dolores e prende-se com uma reflexão do narrador sobre a rigidez com que as personagens literárias vivem na nossa memória de leitores, reflexão esta que terá a sua importância quando nos debruçarmos sobre o ponto de vista do narrador e a composição das personagens, na secção seguinte do presente capítulo. A segunda, tão explícita quanto a anterior, aparece na segunda parte do romance, no início do segundo parágrafo — «We came to know — *nous connûmes*, to use a Flaubertian intonation» —, e no início do parágrafo que se lhe segue — «*Nous connûmes* (this is royal fun)». Esta alusão possui um nítido interesse para a narrativa de Humbert, visto que ocorre no início do seu relato do primeiro período de viagens pela América do

⁴⁷ Cf. *AL*, II, c. 22, pág. 242; *passim*.

Os Romances Americanos

Norte, estabelecendo um paralelo entre a viagem de Emma com Léon num fiacre pelas ruas de Rouen, sem outro destino que não seja o de ficarem a sós, e as viagens de Humbert com Dolores num automóvel pelas estradas da América, sem outro propósito que não seja o de Humbert dar livre curso à sua obsessão⁴⁸; mas é também significativa para Nabokov, pois se prende com a atenção que este presta à utilização das formas verbais do pretérito em Flaubert e que nem sempre os tradutores anglófonos respeitaram, como censura Nabokov nas suas *Lectures on Literature*⁴⁹. Eis, portanto, o Autor cedendo aqui a um pequeno capricho seu, ao se imiscuir no trabalho do narrador; mas esta intromissão é, como outras, relevante, para nos recordar que, embora Humbert controle muita da sua narração, a última palavra cabe sempre ao seu criador.

Passemos à alusão mais importante. Esta ocorre no período de Beardsley, numa cena que já aflorámos a propósito das partidas de xadrês entre Humbert e Gaston Godin. O trecho que vamos pôr em destaque é longo, mas é importante que o vejamos na sua integridade para apreciarmos como Nabokov, e aqui vemo-lo no seu melhor, desenvolve o diálogo intertextual com Flaubert:

Because it supposedly tied up with her interest in dance and dramatics, I had permitted Lo to take piano lessons with a Miss Emperor (as we French scholars may conveniently call her) to whose blue-shuttered little white house a mile or so beyond Beardsley Lo would spin off twice a week. One Friday night toward the end of May (and a week or so after the very special rehearsal Lo had not had me attend) the telephone in my study, where I was in the act of mopping up Gustave's — I mean Gaston's — king's side, rang and Miss Emperor asked if Lo was coming next Tuesday because she had missed last Tuesday's and today's lessons. I said she would by all means — and went on with the game. As the reader may well imagine, my faculties were now impaired, and a move or two later, with Gaston to play, I noticed through the film of my general

⁴⁸ Cf. Maurice Couturier, «Nabokov and Flaubert», in Vladimir E. Alexandrov (ed.), *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, New York & London, Garland, 1995, pág. 411.

⁴⁹ Cf. Vladimir Nabokov, *op. cit.*, pág. 173.

Vivendo a Experiência Americana

distress that he could collect my queen; he noticed it too, but thinking it might be a trap on the part of his tricky opponent, he demured for quite a minute, and puffed and wheezed, and shook his jowls, and even shot furtive glances at me, and made hesitating half-thrusts with his pudgily bunched fingers — dying to take that juicy queen and not daring — and all of a sudden he swooped down upon it (who knows if it did not teach him certain later audacities?), and I spent a dreary hour in achieving a draw. (II, c. 14, págs. 202–203)

O primeiro pormenor que salta à vista é o nome da professora de piano, a fazer lembrar o da suposta professora de Emma Bovary, Felicie L’Empereur. Mas não há aqui nenhuma coincidência, já que Emperor não é o nome verdadeiro (tanto quanto pode ser *verdadeiro* um nome ficcional) da professora de Dolores — este é um nome atribuído por Humbert («as we French scholars may conveniently call her») para que nós, leitores, estabeleçamos a conexão com uma cena particular do romance de Flaubert⁵⁰. E, caso sejamos tão distraídos que o não tenhamos percebido, Humbert, num *lapsus linguae* propositado, troca o nome de Gaston por Gustave, embora o corrija de imediato; mas a apressada correcção ainda põe mais em evidência o lapso.

Se o leitor tiver presente a estrutura narrativa de *Madame Bovary*, saberá que é na terceira parte que Emma toma como amante Léon, e é em Rouen, onde este agora

⁵⁰ No argumento para o filme de Kubrick, Nabokov revela-nos o nome “verdadeiro” da professora de piano em Beardsley — Miss Emma King (seria difícil uma pista mais perceptível) — e faz uma referência explícita ao romance de Flaubert e à sua *demoiselle* L’Empereur (cf. *Lolita: A Screenplay*, ed. cit., págs. 144 e 159). Cremos que isto acontece porque Nabokov tem uma noção clara de que o cinema é uma forma de arte mais popular, abrangendo um público mais vasto, presumivelmente com menos referências culturais. É também por esta razão que, na cena do hospital em Elphinstone, os livros que Humbert oferece a Lolita são, no argumento supracitado, não sete mas apenas quatro; e um deles é *Carmen*, de Mérimée, o que faz todo o sentido, já que, no romance, Humbert nos informa de que a enfermeira Mary Lore possui ascendência basca por parte do pai. Que Kubrick tenha mais tarde reduzido a lista de livros para três é compreensível, mas que tenha substituído a novela de Mérimée por *Portrait of the Artist As a Young Man*, de Joyce, é algo que escapa ao nosso entendimento; a não ser que Kubrick se tenha inspirado numa das muitas alusões de Humbert a Joyce — «portrait of the artist as a younger brute» (*AL*, II, c. 26, pág. 262) —, embora continuemos sem perceber qual a vantagem daquela substituição.

Os Romances Americanos

reside, que se desenvolve o adultério. As aulas de piano são a justificação de que Emma se socorre para encobrir os encontros semanais com o amante; até que Charles Bovary, numa viagem a Rouen, quase descobre que Emma lhe mente sobre os seus afazeres semanais na cidade, quando em casa de Madame Liégeois é apresentado a Felicie L'Empereur e esta lhe garante que não tem nenhuma aluna com o nome da sua mulher. Não obstante esta evidência, Emma escapa incólume, não só porque o bovino amor do marido por ela o deixa cego — ele imagina mesmo que talvez haja várias professoras com o mesmo apelido —, mas também porque Emma entretanto aperfeiçoou a arte da dissimulação ao ponto de as suas mentiras serem ditas com uma desarmante naturalidade, não hesitando em posteriormente forjar provas que as sustentem.

Por seu lado, Dolores Haze, como aqui lhe chama o narrador, quando confrontada com as faltas às aulas de piano, reage com semelhante naturalidade — «She remained singularly unruffled» —, recorrendo ao testemunho da amiga Mona Dahl, que corrobora a justificação de que ambas tinham aproveitado aquelas horas para aperfeiçoarem uma cena da peça *The Enchanted Hunters*. Além disso, ao longo do capítulo, o narrador esforça-se por nos mostrar quanto Lolita mudou nos dois anos de concubinato que entretanto viveram, não conseguindo enxergar agora aquela infantil inocência inicial que tanto o atraía. Tudo isto serve para Humbert estabelecer a ligação entre Dolores Haze e Emma Bovary. Se nesta última sobressaem, por um lado, a sua beleza física, o seu ar sonhador que tanto encanta os homens, e o seu espírito superficialmente atraente, por outro lado, sob um olhar mais frio, destacam-se a sua vulgaridade, a sua filistina sensibilidade artística, a sua indiferença pelos sentimentos dos outros, e o seu sentimentalismo convencional colhido em romances cor-de-rosa que, misturado com os seus sonhos de ascensão social, a leva ao adultério. Será que Humbert consegue atingir os seus objectivos, o mesmo é dizer, será que quando vemos Dolores Haze estamos a ver uma versão moderna de Emma Bovary? Responderemos daqui a instantes a esta questão (isto é, no final da presente secção). Entretanto, apreciemos mais uma faceta deste diálogo intertextual entre Nabokov e Flaubert.

Vivendo a Experiência Americana

Um facto digno de nota é o de Nabokov, ele que sempre foi tão assertivo na refutação de influências alheias na sua escrita, nunca ter denegado as lições de técnica romanesca que colheu da leitura de Flaubert, em particular, da sua *Madame Bovary*. Uma das qualidades que Nabokov mais admirava no autor oitocentista, sabemos-lo pelas aulas que lhe dedicou, é a mestria revelada na utilização do método do contraponto, pelas possibilidades que oferece de «entrelaçar» numa mesma cena «o irónico e o patético»⁵¹. Para ilustrar este ponto, peguemos no romance de Flaubert e evoquemos, tal como Nabokov o fazia nas suas aulas, a famosa cena na catedral, que precede a cena (a que já nos referimos) do fiacre pelas ruas de Rouen.

Emma e Léon combinam encontrar-se na catedral, cada um com o seu objectivo: Emma, para lhe entregar uma carta em que recusa os avanços de Léon; este, para lhe expressar a sua paixão. Enquanto espera ansioso por Emma, é abordado pelo guarda da catedral, que se oferece, solícito, para o guiar numa visita pelas curiosidades do lugar. Para grande indignação do guarda, Léon recusa os seus serviços e espera impaciente pela chegada de Emma. Quando esta finalmente aparece, o guarda faz nova abordagem, e Emma, para contrariedade de Léon, consente em que o pobre homem lá vá desfiando o seu saber. Assistimos então a uma hilariante alternância entre os esforços de Léon para se apressarem a sair da igreja e a teimosa intromissão do guarda, demorando-se em comentários sobre a história de cada uma das curiosidades por que lhes calha passarem e os não largando nem no exterior da igreja, até que por fim aparece o fiacre que os levará a deambular pelas ruas de Rouen, conseguindo assim Léon livrar-se daquela importuna presença. É neste novo movimento, o da viagem dentro do fiacre, que Emma se entrega ao seu novo amante; e são as consequências desta nova ligação amorosa que a levam ao fim trágico.

No trecho de *Lolita* que destacámos acima, o método empregado por Nabokov tem tantas afinidades com o de Flaubert que não hesitamos em também aqui falar de um efeito contrapontístico. Diga-se, de passagem, que o «tema contrapontístico», assim lhe chama Nabokov em várias ocasiões, não é uma excentricidade de *Lolita*, também o encontramos em *Speak, Memory* e no poema de *Pale Fire*, por exemplo. O

⁵¹ Cf. Vladimir Nabokov, *Lectures on Literature*, ed. cit., págs. 147–166.

Os Romances Americanos

que acontece é que a coincidência de Nabokov se encontrar a leccionar o romance de Flaubert enquanto ia redigindo *Lolita* o terá provavelmente espicaçado a tentar, de forma mais insistente, a sua própria abordagem daquele método de composição.

Na cena em apreciação, Humbert encontra-se placidamente a jogar xadrez com Godin, a caminho de ganhar mais uma partida, quando é interrompido pelo telefonema da professora de piano, cujo assunto o deixa extremamente apreensivo e ansioso de o resolver com a enteada. Godin, alheio ao que se passa à sua volta e com a atenção toda centrada na partida, apercebe-se de que o seu oponente poderá agora ter cometido um erro inesperado na movimentação das peças, deixando a rainha desprotegida. Ele nem sonha quanto aquele telefonema que interrompera a partida perturbou Humbert, pelo que Godin, entre o esperançado e o incrédulo, hesita se deve ou não tomar a rainha. Quando por fim encontra a coragem que lhe permite arriscar, a sua acção obriga Humbert a gastar mais uma hora para conseguir um empate. É fácil imaginarmos a urgência de Humbert em confrontar Dolores com as faltas às aulas de piano, mas, já o afirmámos antes, um predador da sua estirpe tem a necessidade compulsiva de sair vencedor seja no amor seja no jogo, ou pelo menos tudo tenta para não sair derrotado. O contraste entre a ansiedade de Humbert e a calma de Godin — «He finished his brandy and presently *lumbered away*» (itálicos nossos) — proporcionam um momento cómico que será imediatamente interrompido por outro, marcado desta vez por grande tensão, a qual se concretiza em mais um conflito entre padrasto e enteada. Mal imagina Humbert que é na sequência desta altercação que Dolores se apressa nos preparativos para sair do seu jugo.

Tal como na sequência das cenas de Flaubert, também aqui se inicia uma alteração sensível no destino das personagens, se bem que os respectivos papéis que estas desempenham não sejam coincidentes. Se a cena do fiacre em *Madame Bovary*, embora pondo em marcha a sua queda trágica, parece de início sinalizar mais uma conquista para Emma, em *Lolita* a cena do telefonema da professora de piano significa desde logo um duplo revés para Humbert: o empate na partida de xadrez, que representa para ele quase uma derrota, é o prenúncio de uma outra derrota que se lhe revelará muito mais ruínosa, a perda de Lolita. Só que Humbert, como detesta fazer

Vivendo a Experiência Americana

figura de perdedor, tem de nos sugerir que, embora a derrota seja a dele, a alma corrompida, essa, é a de Dolores, atolando-se, qual uma Emma americana do século XX, no pântano das suas mentiras.

Afirma Maurice Couturier: «Lolita is in many ways an American teenage version of Emma Bovary»⁵². Não duvidamos de que Humbert subscreveria estas palavras que parecem servir a estratégia por si delineada, embora suspeitemos que não lhe agradaria que nós o víssemos como o manso, e algo obtuso, Charles Bovary — a sua auto-comiseração não vai tão longe, até porque a sua arrogância o não permitiria, e neste caso ainda bem para o romance. Se é certo que podemos extrapolar Emma daquele particular universo romanesco e a imaginar como um exemplo da mulher volúvel, não é menos evidente que ela só se nos revela em toda a dimensão porque está casada com um homem tão crédulo e tão bisonho como Charles Bovary; no universo do romance, sem esta condicionante não existiria Madame Bovary. Eis por que a frase de Couturier nos leva à seguinte interrogação: Em que sentidos se poderá considerar Lolita uma versão americana de Emma Bovary, mesmo que a entendamos apenas como uma versão adolescente?

Claro que apresentámos a afirmação de Couturier fora do contexto em que aparece. Mas, nos dois parágrafos que se lhe seguem, embora o crítico ponha em evidência várias linhas do diálogo intertextual, este refere-se mais a episódios dos respectivos romances do que às características das suas heroínas⁵³. Dos dois parágrafos de Couturier que temos à nossa frente, só a meio do segundo ele nos esclarece que «it is the ambiguity of Lolita, both erotically exciting and essentially vulgar,

⁵² Maurice Couturier, «Nabokov and Flaubert», in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, ed. cit., pág. 411.

⁵³ A cena do fiacre pelas ruas de Rouen em confronto com o primeiro período de viagens de Humbert e Dolores pela América; a cena em que Charles procura Emma pelas ruas de Rouen em confronto com aquela em que Humbert vai no encalço de Dolores pelas ruas de Beardsley; a referência ao perseguidor, que Humbert baptiza de Gustave Trapp; e a alusão à morte de Emma, quando Humbert recebe a carta de John Farlow.

Os Romances Americanos

which constitutes the main link between the two novels». Ora, é isto mesmo que Humbert deseja: que nós estabeleçamos a ligação entre as duas personagens e o façamos com esta formulação.

Em nosso entender, porém, há muitos aspectos que fazem de Emma e Dolores criaturas bastante diferentes. Não o esqueçamos: uma coisa é aquilo que Humbert deseja que nós vejamos; outra, muito diferente, é aquilo que nós conseguimos ver, se nos distanciarmos da sua retórica. Por exemplo, não nos parece que se possa falar da hipotética corrupção de Dolores como se fala da muito concreta queda moral de Emma. E isto pelo seguinte: a ambição e os sonhos *juvenis* de Dolores de um dia rumar a Hollywood não passam disso mesmo, ilusões que não afectam mais ninguém, além de se irem gradualmente esfumando durante a coabitação primeiro com Humbert e depois com Quilty; pelo contrário, a ambição e os sonhos *adultos* de Emma dominam-na de tal forma que a arrastam para o desastre, um desastre que toca também o inocente marido, para não falarmos da indiferença dela quanto ao bem-estar presente e futuro da própria filha⁵⁴. Nem os motivos que levam a adolescente Dolores à dissimulação são da mesma natureza dos de Emma, que é uma mulher adulta: nesta, a dissimulação está ao serviço do seu egoísmo que a levará à ruína; em Dolores, é essa a forma que ela encontra para fugir ao controlo obsidiante e destrutivo do padrasto.

Quanto à vulgaridade, poder-se-á, em rigor, aplicá-la a Lolita como se aplica a Emma, mesmo que modalizando com o advérbio «essentially»? Ainda mais: será que Couturier, quando se refere à vulgaridade de Emma, e também à de Lolita, está a pensar em *vulgaridade* como sinónimo de *filistinismo*? Se assim for, e não vemos razão para pensar o contrário, convirá então recordarmos a definição que Nabokov dava de um filisteu:

⁵⁴ Repare-se como a atitude de Dolores relativamente à filha (que ainda carrega no ventre) contrasta com a da sua suposta “antepassada”, quando, em Coalmont, se recusa a entrar em certos pormenores sobre a relação com Quilty, apesar da insistência de Humbert: «No, she gave it up, she refused to go into particulars with that baby inside her» (*AL*, II, c. 29, pág. 277). Aliás, tudo leva a crer que é esta consideração pela filha que a torna tão determinada na sua opção por uma vida, mesmo que modesta, ao lado do marido.

Vivendo a Experiência Americana

*A philistine is a full-grown person whose interests are of a material and commonplace nature, and whose mentality is formed of the stock ideas and conventional ideals of his or her group and time. I have said “full-grown person” because the child or the adolescent who may look like a small philistine is only a small parrot mimicking the ways of confirmed vulgarians, and it is easier to be a parrot than to be a white heron.*⁵⁵

Por aqui se vê quanto a ideia de vulgaridade não pode assentar a Dolores: a sua coabitação com Humbert decorre dos doze aos catorze anos de idade, e, mesmo quando ele a visita em Coalmont, já sem aquela graça juvenil que tanto o encantara, Dolores tem dezassete, portanto em trânsito da adolescência para a idade adulta. É verdade que em Coalmont ela já carrega uma experiência de vida própria da de uma mulher feita, encontrando-se inclusive casada e grávida; mas também ainda se lhe descobrem resquícios da adolescência, particularmente perceptíveis nos seus comentários sobre a suposta “genialidade” de Quilty («a genius. A great guy», e, um pouco antes, «the only man she had ever been crazy about»⁵⁶). Pode ser que Lolita, a jovem púbere construída pela fantasia de Humbert, nos dê por vezes a impressão de que nos encontramos perante a versão adolescente de uma Emma Bovary americana; mas Dolores Haze, a criatura “real” que nasceu da imaginação de Nabokov, essa rege-se, para sossego do seu Dick (como ela costuma chamar o marido), por outros valores que apesar de tudo se nos afiguram mais consistentes.

⁵⁵ Vladimir Nabokov, «Philistines and Philistinism», in *Lectures on Russian Literature*, ed. cit., pág. 309. Todos os itálicos são nossos.

⁵⁶ *AL*, II, c. 29, respectivamente, págs. 275 e 272.

(ix)

Como consegue Humbert conduzir-nos para a ideia de vulgaridade quando pensamos em Lolita? Qual a razão para que alguns se sintam tentados a ver Lolita como mais uma “lolita”, ao invés da jovem que dá pelo nome de Dolores Haze? Se é verdade que as alusões literárias reforçam a estratégia de Humbert, estas não nos parece que sejam por si só suficientes, pelo que é expectável que algo mais aconteça, mas agora de novo na dimensão textual.

Já antes de aqui termos chegado, por mais de uma vez insistimos em que no romance a estratégia do narrador é profundamente divergente da do seu autor. De forma simplificada, podemos resumir as duas estratégias assim: Humbert procura dar-nos um retrato de Lolita, uma Lolita por si *desenhada*, com vista a que em certa medida ela represente o epítome de todas as “lolitas”; Nabokov, por seu lado, espera que, enquanto “releitores”, consigamos desvendar, por detrás do estilo refinado, preciosista, da prosa de Humbert¹, uma jovem *modelada* pelo Autor, com as características de personalidade que reconhecemos existirem em qualquer ser humano (tanto quanto pode parecer *humano* um “ser de papel”), a quem por comodidade até poderemos chamar Lolita mas sabendo nós que o nome com que ela assina é o de Dolores Haze.

Para percebermos como cada um visa atingir os seus propósitos, vamos socorrer-nos de uma distinção clássica na composição das personagens, a que as divide em personagens «planas» ou «desenhadas» e em «redondas» ou «modeladas»². Como será fácil de calcular, dado o egocentrismo de Humbert, este faz quase tudo para que

¹ Logo no início da sua narrativa, a fechar o terceiro parágrafo, diz Humbert: «You can always count on a murderer for a fancy prose style.»

² Cf. E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, Harmondsworth, Penguin, ed. de 1971 (1ª ed. de Edward Arnold, 1927), págs. 75–85. Cf., também, Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 6ª ed., revista, Vol. I, Coimbra, Livraria Almedina, 1984, págs. 709–711. É em Aguiar e Silva que colhemos, para a classificação das personagens, os termos alternativos «desenhadas» e «modeladas»; e também este reconhece em nota que «a distinção estabelecida por Forster mantém a sua pertinência e a sua utilidade operatória».

Vivendo a Experiência Americana

vejamos Lolita como uma personagem com pouca espessura psicológica, pelo menos até perto do final do seu relato. Isto, apesar de a narrativa trazer inscrito o título, assim no-lo garante o editor ficcional logo na abertura do prefácio, «*Lolita, or the Confession of a White Widowed Male*», e apesar de o próprio Humbert, enquanto narrador, insistir em que «This book is about Lolita»³. Diga-se que encontramos a mesma pouca espessura na composição das outras personagens, desde Charlotte Haze (principalmente esta) até aos secundários Jean e John Farlow, Mrs. Chatfield e Miss Pratt, além de outras personagens igualmente secundárias.

Não é anormal, muito pelo contrário, que as personagens secundárias recebam uma caracterização linear; o que é pouco frequente é que o próprio narrador, a certa altura, descubra numa delas uma maior complexidade e que tal o deixe surpreendido. É o que acontece com John Farlow, perto do final da narrativa (no contexto da alusão a *King Lear* e da última a *Madame Bovary*), obrigando Humbert a fazer o seguinte comentário:

I have often noticed that we are inclined to endow our friends with the stability of type that literary characters acquire in the reader's mind. No matter how many times we reopen "King Lear", never shall we find the good king banging his tankard in high revelry, all woes forgotten, at a jolly reunion with all three daughters and their lapdogs. Never will Emma rally, revived by the sympathetic salts in Flaubert's father's timely tear. Whatever evolution this or that popular character has gone through between the book covers, his fate is fixed in our minds, and, similarly, we expect our friends to follow this or that logical and conventional pattern we have fixed for them. [...] Any deviations in the fates we have ordained would strike us as not only anomalous but unethical. We would prefer not to have known at all our neighbor, the retired hot-dog stand operator, if it turns out he has just produced the greatest book of poetry his age has seen.

I am saying all this in order to explain how bewildered I was by Farlow's hysterical letter. I knew his wife had died but I certainly expected him to

³ *AL*, II, c. 25, pág. 253.

Os Romances Americanos

remain, throughout a devout widowhood, the dull, sedate and reliable person he had always been. Now he wrote that after a brief visit to the U.S. he had returned to South America. [...] He had married a Spanish girl. He had stopped smoking and had gained thirty pounds. She was very young and a ski champion. They were going to India for their honeymoon. (II, c. 27, págs. 265–266)

Imagine-se a indignação de Humbert, ao tomar conhecimento de que o preconceituoso John Farlow (o tal dos comentários racistas) conseguiu aceder ao destino que ele próprio havia almejado para si: casar com uma rapariga hispânica (Dolores, além do nome espanhol, foi concebida no México); emigrar para a América do Sul (Humbert planeava uma nova vida com Lolita na América Central, mais concretamente no México); ter, com toda a legitimidade legal, uma mulher muito mais jovem, além do mais campeã de esqui (Humbert, a certa altura, sonha tornar-se marido e treinador de Dolores e transformá-la numa campeã de ténis). Imagine-se também o seu sentimento de inveja dissimulado numa expressão de desdém, ao saber da recente prosperidade do amigo (cujo sogro é muito rico e, ainda por cima, conde), que a hipálage «Farlow's hysterical letter»⁴ e, principalmente, o paragrama «honeymoon» denunciam. Isto, para não nos determos no exemplo hipotético a que Humbert recorre como conclusão das suas reflexões sobre a estabilidade dos comportamentos, desejável não apenas nas personagens literárias mas também nas pessoas das suas relações: o, para ele, inesperado absurdo de um qualquer indivíduo, conhecido desde sempre como o vendedor de cachorros-quentes do bairro, vir a publicar o mais significativo livro de poemas da sua geração e de quanto essa revelação roçaria as fronteiras do escandaloso (como aqueles pedantes que sazonalmente aparecem a asseverar terem descoberto a identidade do nobre que se esconde por detrás da assinatura de William Shakespeare, com um *pedigree* — pois, como não havia de ser? — mais conforme com a genialidade da obra). Uma das facetas da arte magistral de Nabokov reside no modo como pega nas situações mais comezinhas

⁴ Qualificativo que Humbert transfere para a carta, mas que ele vê como um dos traços de carácter do seu redactor, o próprio John Farlow.

Vivendo a Experiência Americana

— o exemplo de que Humbert se socorre para fundamentar os seus pontos de vista («the retired hot-dog stand operator»), ou o seu comentário aparentemente anódino, mas maldoso, sobre outra personagem (John Farlow) — e nos revela, ou confirma, algumas das características deploráveis da criatura.

Algo mais importante, no entanto, reside no excerto sob apreciação. Este reforça-nos a ideia de que Humbert, incapaz de olhar com atenção para os seres que circulam à sua volta (tão extremo é o seu egocentrismo), não pode, enquanto narrador, dar-nos senão retratos superficiais das outras personagens. E, por extensão, não é difícil inferirmos as expectativas que ele alimenta sobre os narratários, isto é, os seus leitores e jurados: a convicção de que estes olharão com a mesma superficialidade para a sua narrativa. Eis por que a, alegadamente verdadeira, célebre notícia jornalística acerca de um macaco (ou será, mais rigorosamente, um chimpanzé, dada a sua maior inteligência?), a qual terá inspirado Nabokov a inventar uma história em torno do tema da pedofilia, é portadora de uma riqueza semântica maior do que porventura a intencionada pelo Autor. Recordemos as palavras de Nabokov no posfácio ao romance:

The first little throb of *Lolita* went through me late in 1939 or early 1940, in Paris [...]. As far as I can recall, the initial shiver of inspiration was somehow prompted by a newspaper story about an ape in the Jardin des Plantes who, after months of coaxing by a scientist, produced the first drawing ever charcoaled by an animal: this sketch showed the bars of the poor creature's cage.⁵

Como é evidente, o narrador, pela função que desempenha na narrativa (nesta, muito em particular), não tem qualquer possibilidade de imaginar qual o destino que lhe está reservado pelo seu criador. Mas as palavras de Nabokov serviriam bem a Humbert para traduzir o que este tenta fazer, não apenas com Lolita mas também

⁵ *AL*, pág. 311. Dizemos acima que a história é *alegadamente* verdadeira, porque até hoje nenhum dos estudiosos do romance conseguiu descobri-la em jornais da época. De qualquer forma, esta “parábola” de Nabokov, se não é verdadeira, é pelo menos bem achada.

Os Romances Americanos

com os seus leitores: deixá-los (aos leitores e a Lolita) aprisionados na teia que ele próprio teceu. Que o aprendiz de feiticeiro, Humbert (que admite ter algumas características simiescas), acabe por ser o único a ficar enclausurado (espiritual e fisicamente) no seu universo solipsista, trata-se apenas de legítima justiça poética do Autor que o criou.

Ao contrário de outros leitores do romance (Alfred Appel, por exemplo⁶), pensamos que nem mesmo no momento culminante da suposta «apoteose moral», a seguir ao assassinato de Quilty e antes de a polícia o deter, Humbert se consegue libertar da obsessão que o consome, apesar de as suas palavras parecerem contrariar a nossa leitura:

As I approached the friendly abyss, I grew aware of a melodious unity of sounds rising like a vapor from a small mining town that lay at my feet, in a fold of the valley. [...] Reader! What I heard was but the melody of children at play, nothing but that, and so limpid was the air that within this vapor of blended voices, majestic and minute, remote and magically near, frank and divinely enigmatic — one could hear now and then, as if released, an almost articulate spurt of vivid laughter, or the crack of a bat, or the clatter of a toy wagon [...]. I stood listening to that musical vibration from my lofty slope, to those flashes of separate cries with a kind of demure murmur for background, and then I knew that the hopelessly poignant thing was not Lolita's absence from my side, but the absence of her voice from that concord. (II, c. 36, págs. 307–308)

É esta a última imagem evocativa de Lolita que passa pela mente de Humbert antes de concluir a narrativa, a qual se reporta a uma experiência que ele viveu logo a seguir à fuga da jovem com Quilty. E, aparentemente, o que se nos revela agora é não um Humbert patologicamente possessivo, mas (como diz o editor ficcional) um narrador que, através do «violino melodioso» a que o seu discurso se assemelha,

⁶ Vejam-se as suas notas em *AL*, págs. 324 (sobre a «apoteose moral» de que fala o editor ficcional) e 450–451 (sobre o trecho que destacamos a seguir, no corpo do texto).

Vivendo a Experiência Americana

«can conjure up a tendress, a compassion for Lolita that makes us entranced with the book while abhorring its author!» (pág. 5). Não negamos que a ambiguidade de que o romance está impregnado permite a possibilidade desta interpretação. Mas encontramos-nos mais perto da opinião de Michael Wood quando afirma, a propósito da veemência com que Humbert, ainda em Coalmont, nos confessa o seu amor por Lolita, que «he is protesting too much, hooked on his version of *Carmen*, too anxious for us to *see* the change in him. [...] This is (overwritten) nostalgia, not regret»⁷. E, logo a seguir, acrescenta o mesmo crítico, desta vez comentando o trecho que destacámos acima:

This perception is surely morally correct. Humbert's crime is the Jamesian one *par excellence*, the theft of another's freedom — in this case, the freedom to be the ordinary, lively, vulgar American kid we have intermittently seen. But coming from Humbert the claim seems mawkish and self-regarding, altogether too good to be true [...]. Humbert's fussy prose, elsewhere so resourceful and acrobatic, here manages to seem both artful and hackneyed.

Aproveitemos para colocar mais algumas achas na fogueira de Wood. Nos momentos finais do seu encontro com Dolores, em Coalmont, Humbert confessa-nos a súbita alteração dos seus sentimentos pela jovem. Apesar de a ver «with her ruined looks and her adult, rope-veined narrow hands and her goose-flesh, and her unkempt armpits, [...] hopelessly worn at seventeen», Humbert afirma que de repente se apercebeu de que ama Lolita com um amor maior do que «anything [he] had ever seen or imagined on earth, or hoped for anywhere else» — ou, como diria Poe no poema «Annabel Lee», Humbert tem agora a confirmação de que a ama «com um amor que [é] mais do que amor». Isto é, passou da paixão doentia para um amor sem mácula. Por isso supõe ele que este novo sentimento de algum modo o há-de redimir de erros passados (talvez vendo-se a si próprio quase como um Santo Agostinho dos tempos

⁷ Michael Wood, *The Magician's Doubts: Nabokov and the Risks of Fiction*, ed. cit., pág. 139.

Os Romances Americanos

modernos): «What I used to pamper among the tangled vines of my heart, *mon grand péché radieux*, had dwindled to its essence: sterile and selfish vice, all *that* I canceled and cursed.»⁸ E, como que a confirmar a sinceridade deste acto de contrição, Humbert termina o parágrafo reiterando o seu amor pela jovem, um amor que ele descobre inalterável mesmo em face do inevitável “declínio” físico do ser amado:

No matter, even if those eyes of hers would fade to myopic fish, and her nipples swell and crack, and her lovely young velvety delicate delta be tainted and torn — even then I would go mad with tenderness at the mere sight of your dear wan face, at the mere sound of your raucous young voice, my Lolita.

Temos de o admitir: agora, julgamos vislumbrar algo mais do que desejo; e, se bem que de gosto duvidoso, parece-nos sincera (mais do que parece a Michael Wood) a expressão do seu amor por «Lolita» — ou «Carmen», ou «Carmencita». Mas — e aqui reside o problema —, agora como antes, as suas palavras nunca são dirigidas a Dolores (nem sequer a Dolly, como lhe chama o marido). Para Humbert, o mundo interior desta Dolores que ele encontra em Coalmont é tão pouco significativo quanto havia sido o da jovem púbere que durante dois anos manteve subjugada. Se Humbert, com aquela insensibilidade a que nos habituou, ainda se acha capaz de lhe dizer que «I want you to leave your incidental Dick, and this awful hole», sem qualquer consideração pelos sentimentos de Dolores, como poderemos confiar na bondade da sua recente conversão?

Quanto ao trecho com que culmina a sua “epifania” moral — relativo à melodia de vozes infantis que lhe chega do vale longínquo —, não deixa de ser curioso que a última evocação de Lolita se prenda com a nostalgia de uma infância, a

⁸ Cf. *AL*, II, c. 29, págs. 277–278. Humbert, tanto quanto nos recordamos, nunca alude a Santo Agostinho, mas o Kinbote de *Pale Fire* fá-lo, como já tivemos oportunidade de o atestar (*vide* secção «vii», nota 26). E, como afirmámos então, Humbert e Kinbote possuem alguns defeitos em comum, como a falta de «compaixão especializada» (tão relevante para Nabokov) e, acrescentamo-lo agora, um extremado egocentrismo e uma consequente indiferença pela realidade dos outros.

Vivendo a Experiência Americana

de Dolores, que só foi incompletamente vivida porque ele próprio assim o quis. Depois dos protestos de amor por Lolita em Coalmont, seria de esperar que fosse a voz da rapariga de dezassete anos a retinir ainda na memória de Humbert. Mas a Lolita que Humbert recorda com nostalgia é a menina que conheceu cinco anos antes em Ramsdale; e, essa, cristalizou-a ele na sua memória doentia, tanto quanto outrora ali havia cristalizado a sua paixão juvenil por Annabel.

Eis como, se bem que aparentando conduzir-nos de surpresa em surpresa, Humbert afinal não mudou nada⁹. Terá talvez modificado o tom do discurso, e é esta mudança de timbre que nos dá a ilusão de que Humbert é agora outro homem; mas os traços de personalidade continuam a ser aqueles que lhe fomos descobrindo desde o início da narrativa. Se virmos bem, as mentes criminosas sempre tiveram o condão de nos parecer mais complexas do que na realidade são; exercem, de facto, essa atracção sobre nós, talvez porque nos revelam um mundo tão alheio da nossa experiência quotidiana. No caso de Humbert, se mantivermos o distanciamento suficiente em relação ao seu discurso, descobrimos-lhe uma consistência no comportamento, que se manifesta, quase sem hiatos, da primeira à última página. E, quando dizemos da primeira à última página, estamos a pensar na primeira e na última palavra da sua narrativa — «Lolita». É esta primeira e última palavra que nos revela ser Humbert, e não Dolores Haze (nem desejavelmente nós), quem se mantém prisioneiro da sua obsessão, carcereiro de si próprio, incapaz (tal como o macaco da história jornalística) de ver o mundo para lá das grades da prisão interior que o confina ao universo solipsista por si criado.

⁹ Como afirma E.M. Forster (*op. cit.*, pág. 85), «The test of a round character is whether it is capable of surprising in a convincing way. If it never surprises, it is flat. If it does not convince, it is a flat *pretending to be round*» (itálicos nossos). Interrogamo-nos sobre se não será isto o que acontece com Humbert. Michael Long, no seu estudo *Marvell, Nabokov: Childhood and Arcadia* (London, Oxford Univ. Press, 1984), manifesta dúvidas semelhantes à nossa (consulte-se o capítulo «The Enchanted Hunter», págs. 135–151, em particular os seus últimos três parágrafos).

Os Romances Americanos

Humbert tipifica, em muitos aspectos, o predador sexual de menores e só não nos parece uma personagem tipo porque, além de ser o narrador da sua própria história, exhibe uma cultura, um gosto estético e uma eloquência, que tornam interessante seguirmos o fio da sua mente criminosa. E, a acrescentar a estas “virtudes”, tem ainda a capacidade de se interrogar sobre as suas opções morais bem como a inteligência prática de as partilhar connosco. Afinal, que curiosidade nos poderia suscitar um criminoso que além de ignorante fosse estúpido? Mas são estas mesmas qualidades que lhe permitem viver impunemente a aventura com a jovem, além de contribuírem para que, pelo menos na primeira leitura, o leitor menos avisado tome como bom o retrato de Lolita que o narrador lhe oferece (e, já agora, o da mãe dela).

Desde logo, retratar Lolita não é, para Humbert, uma tarefa isenta de dificuldades, embora estas estejam algo atenuadas pela sua invenção de que as ninfetas existem e de que podem ser objecto de definição. Por um lado, convém-lhe reduzi-la à dimensão de uma personagem tipo, por forma a nos desviar de a vermos na singularidade que a faz humana; por outro, dados o seu sentimento de superioridade e a sua jactância, Humbert tem de nos mostrar uma jovem com alguns atributos, não apenas encantatórios («demoniac»), que a nossos olhos a tornem merecedora da paixão e, mais importante, da narrativa que ele lhe dedica.

Fazer de Lolita uma personagem pouco interessante dos pontos de vista psicológico e intelectual nem é difícil, já que a sua idade e o estrato sócio-cultural de que provém ajudam a tornar credíveis as palavras com que Humbert a descreve. Além disso, a opinião de Charlotte sobre a filha revela-se um precioso auxiliar: «She had been spiteful [...] at the age of one», «Now, at twelve, she was a regular pest» (pág. 46); ainda, no mesmo parágrafo, Lolita é «Sullen and evasive. Rude and defiant»; também é «ill-mannered» e «needs a bath» (pág. 51); mais à frente, Charlotte observa que «*she sees herself as a starlet; I see her as a sturdy, healthy, but decidedly homely*¹⁰ kid» (pág. 65); no inquérito que Charlotte preenche sobre a personalidade da filha (já o vimos na secção «v»), ela destaca os qualificativos «aggressive, boisterous, critical, distrustful, impatient, irritable, inquisitive, listless, negativistic

¹⁰ *Homely*, no inglês da América, está longe de ser um elogio.

Vivendo a Experiência Americana

(underlined twice) and obstinate» (pág. 81). O rosário de depreciações culmina na imprecação, também antes a citámos, «that miserable brat» (pág. 96).

Quanto a Humbert, o seu olhar sobre Lolita tanto pode ser positivo como negativo, dependendo das circunstâncias a que se refere a narração. Antes de a possuir, em tudo ele vê graciosidade: desde logo, o lado mais simpático da jovem, embora se não vislumbre aonde o narrador vai buscar tais qualidades, pelo menos no relacionamento com a mãe e o hóspede — «cheerful, co-operative, energetic» (pág. 81); mas também o jargão juvenil que Lolita usa e de que abusa; a falta de higiene; a insolência em relação à mãe. Inclusive, aquilo que nós vemos em Lolita como sintomático de uma certa letargia — «A kind of wiggly looseness below the knee prolonged to the end of each footfall. The ghost of a drag» — o desejo de Humbert consegue traduzir numa adorável faceta meretrícia — «infinitely meretricious» (pág. 41). Tudo isto, em particular o último ponto desta lista, o atrai. Só depois de a possuir sexualmente e, principalmente, depois de se tornar dono da vida da jovem (na segunda parte da narrativa), lhe aparecem como salientes, pouco a pouco mas desde cedo, alguns dos defeitos de Lolita:

A combination of naïveté and deception, of charm and vulgarity, of blue sulks and rosy mirth, Lolita, when she chose, could be a most exasperating brat. I was not really quite prepared for her fits of disorganized boredom, intense and vehement griping, her sprawling, droopy, dopey-eyed style, and what is called goofing off — a kind of diffused clowning which she thought was tough in a boyish hoodlum way. Mentally, I found her to be a disgustingly conventional little girl. Sweet hot jazz, square dancing, gooey fudge sundaes, musicals, movie magazines and so forth — these were the obvious items in her list of beloved things. [...] She it was to whom ads were dedicated: the ideal consumer, the subject and object of every foul poster. (II, c. 1, págs. 147–148)

Quantos adultos exasperados não concordarão com a avaliação de Humbert e não terão semelhantes sentimentos contraditórios sobre os jovens na idade da afirmação (ou a «idade do armário», dirão os menos formais)? A não ser que lhes tenha

Os Romances Americanos

saído em sorte um daqueles adolescentes incluíveis na categoria de *nerds* (como os americanos gostam de os catalogar). Mas, por muito que proteste, haverá algum adulto sensato que prefira albergar um *nerd* em sua casa¹¹? Nem Humbert o deseja, ou então não haveria Lolita. Humbert, no entanto, usa estas queixas, normais em quem lida com adolescentes, para aprofundar a relação de cumplicidade com o leitor e fazê-lo confidente daquilo que ele considera como a progressiva deterioração moral de Lolita — a sua faceta meretrícia, que tanto o encantara outrora e tanto o incomoda agora — e, fenómeno para ele ainda mais deprimente, o facto de a jovem, conforme avança na idade, ir adquirindo alguns dos hábitos e trejeitos de Charlotte¹²:

She was smoking herself. First time I saw her doing it. *Streng verboten* under Humbert the Terrible¹³. Gracefully, in a blue mist, Charlotte Haze rose from her grave. [...] She directed the dart of her cigarette, index rapidly tapping upon it, toward the hearth exactly as her mother used to do, and then, like her mother, oh my God, with her fingernail scratched and removed a fragment of cigarette paper from her underlip. (II, c. 29, pág. 275)

Vejam-se as contradições de Humbert. Embora confesse ter-se apercebido de que a ama incondicionalmente, não deixa de notar em Lolita desagradáveis semelhanças com aquela que, segundo os registos no seu diário do período de Ramsdale, era descrita como «the Haze woman, the big bitch, the old cat, the obnoxious mamma»¹⁴. Se agora ele descobre em Lolita indícios de uma proto-Charlotte, imagine-se que destino estaria em reserva para a futura mãe e para a filha desta, caso ela

¹¹ Até para o generoso John Shade, de *Pale Fire*, ter uma filha assim (Hazel Shade) é um desgosto dificilmente compensado pelas outras qualidades da jovem.

¹² Ironicamente, também Humbert se vai sentindo, no exercício do poder “paternal”, cada vez mais irmanado com Charlotte nas queixas sobre Lolita que de quando em quando partilha connosco. Charlotte bem pode estar morta, mas ainda é capaz de o assombrar.

¹³ É sintomático que Humbert nos lembre — através da expressão *streng verboten* — um famoso, se bem que malquisto, ditador alemão da primeira metade do século passado, este, sim, um “higienista” bem mais consequente. E, já agora, o impiedoso Czar Ivan IV...

¹⁴ *AL*, I, c. 22, pág. 95.

Vivendo a Experiência Americana

tivesse aceitado acompanhá-lo — mais uma «obnoxious mamma» e a hipótese de pelo menos mais uma «Lolita the Second», tal como Humbert havia sonhado nos momentos mais demenciais.

É verdade que, durante os dois anos de coabitação, mesmo a partir do período de Beardsley, Humbert nos descreve algumas facetas positivas de Lolita. Mas estas estão maioritariamente ligadas à sensualidade da rapariga e, portanto, aos factores que estimulam o apetite sexual de Humbert — como, por exemplo, a expressão corporal de Lolita a jogar ténis (veja-se o nosso comentário na secção «iv» deste capítulo). E, mesmo quando nos mostra algumas manifestações do verdadeiro carácter de Lolita — as quais ocorrem sempre que esta se encontra descontraída (mais uma vez o ténis nos parece um bom exemplo), alheada do controlo directo que o padrasto exerce sobre si —, nem assim Humbert tem a clarividência de perceber quanto aquilo que nos está a contar denuncia o que há de profundamente errado no mundo da adolescente e de quanto tal se deve ao seu comportamento para com ela:

There was nothing wrong or deceitful in the spirit of her game [tennis] — unless one considered her cheerful indifference toward its outcome as the feint of a nymphet. She who was so cruel and crafty in everyday life, revealed an innocence, a frankness, a kindness of ball-pacing, that permitted a second-rate but determined player, no matter how uncouth and incompetent, to poke and cut his way to victory. [...] Over and over again she would land an easy one into the net — and merrily mimic dismay by drooping in a ballet attitude, with her forlocks hanging. (II, c. 20, págs. 232–233)

Embora «intermitentemente» (como diz Michael Wood), Humbert mostra-nos uma Dolores Haze jovial, inocente, franca, amável, só que não em relação ao padrasto como nem antes em relação a Charlotte. Em face disto, eis a pergunta que o autor textual exige que façamos: que Dolores Haze teríamos à nossa frente, fossem outros os seus guardiães e outro o ambiente familiar?

Os Romances Americanos

Falamos das exigências do autor textual, mas também não julgamos impertinente fazer uma indagação sobre quais as expectativas do autor empírico. Quando se trata de «obras abertas», isto é, aquelas «obras de literatura que procuram ser tão ambíguas como a própria vida»¹⁵, embora com as cautelas devidas à autonomia que qualquer produto artístico tem o direito de reclamar, não julgamos negligenciáveis as opiniões que o autor empírico tenha tornado públicas. No caso de Nabokov, além das entrevistas publicadas em que, se bem que de forma comedida, fez a defesa das qualidades *humanas* da sua mais célebre personagem, também dispomos hoje de outras evidências merecedoras de consideração¹⁶. Uma das que nos chamou a atenção prende-se com a reacção de Nabokov à proposta de um dos produtores do filme de Kubrick, James Harris, quando este lhe sugeriu um outro final para a história — o casamento de Humbert com Lolita —, numa tentativa de tornar o argumento aceitável para as autoridades da MPAA (*Motion Picture Association of America*). Nabokov achou a ideia absolutamente repugnante, e percebem-se as razões: uma tal alteração anularia toda a dimensão moral de *Lolita*, transformando-a, do ponto de vista estético, numa medíocre «*sexcapade*» ao nível das criações da personagem Quilty. Que os censores da MPAA, embora com relutância, tivessem aquiescido a tal solução (que felizmente, como se sabe, não foi adoptada por Kubrick) revela bem a duplicidade moral que subjaz a certas decisões tomadas pelos organismos reguladores da indústria cinematográfica de Hollywood¹⁷.

¹⁵ Umberto Eco, *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*, Wanda Ramos (trad.), Lisboa, DIFEL, 1995, pág. 123 (título original: *Six Walks in the Fictional Woods*, Harvard Univ. Press, 1994).

¹⁶ Neste aspecto, a *world wide web* e em particular o *YouTube* são auxiliares valiosos de que não devemos desdenhar. Através do *YouTube*, qualquer internauta poderá apreciar a célebre entrevista de Nabokov a Bernard Pivot, no programa nº 21 de *Apostrophes*, em 1975, ou, igualmente interessante apesar de só se centrar em *Lolita*, um programa de televisão transmitido talvez em finais dos anos 50 do século passado (*Close Up*, produzido pela cadeia CBC), em que Nabokov participou com Lionel Trilling. É na entrevista a Pivot que Nabokov insiste em que *Lolita* não é uma jovem perversa, mas apenas uma pobre criança enfrentando uma situação de especial vulnerabilidade.

¹⁷ Cf. Stacy Schiff, *Véra (Mrs. Vladimir Nabokov): Portrait of a Marriage*, ed. cit., págs.

Vivendo a Experiência Americana

Correndo o risco de nos atolarmos um pouco mais na «falácia intencional», julgamos, ainda assim, que nem mesmo as opiniões expressas por Véra Nabokov sobre a personagem Lolita se devem descartar, até porque do casal, pelo menos nas suas intervenções públicas (e aqui incluímos aquelas aparentemente menos públicas, testemunhadas por amigos e colegas), o que sobressai é uma grande cumplicidade na forma como ambos olhavam para mundo, para a literatura e, o que mais importa agora, para a obra com a assinatura de VN (como Véra gostava de se referir ao marido enquanto escritor). Pode até falar-se de recorrentes exercícios de ventriloquia recíproca, conforme as circunstâncias e as conveniências do momento, como é particularmente visível na análise da correspondência avulsa, isto é, com exclusão da troca com Edmund Wilson¹⁸. Por isso se nos afiguram significativas as palavras de Véra Nabokov em carta de 22 de Março de 1966, endereçada a Filippa Rolf, uma jovem poetisa¹⁹ sueca que por algum tempo os Nabokov tomaram como protegida antes de lhe descobrirem algumas das facetas mais problemáticas²⁰:

Lolita discussed by the papers from every possible point of view except one: that of its beauty and pathos. Critics prefer to look for moral symbols, justification, condemnation, or explanation of HH's predicament... I wish, though, somebody would notice the tender description of the child's helplessness, her pathetic dependance on monstrous HH, and her heartrending courage all along

251–252.

¹⁸ Cf. Vladimir Nabokov, *Selected Letters 1940–77*, ed. cit., *passim*.

¹⁹ Temos fé em que se nos perdoe esta reacção teimosia de ainda designar os poetas pelo respectivo género.

²⁰ Cf. Stacy Schiff, *op. cit.*, sobre o relacionamento do casal com a jovem, principalmente págs. 272–280 e 326–329. As facetas problemáticas de Filippa Rolf devem-se, por um lado, a razões intrínsecas relacionadas com a sua instabilidade psicológica, mas também, por outro, a razões que eram um problema mais do casal do que da jovem, pois se prendiam com um indisfarçado preconceito dos Nabokov em relação ao lesbianismo desta, ainda para mais assumido sem qualquer reboço pela própria. Recorde-se que Nabokov sempre se mostrou muito pouco à vontade com os casos de homossexualidade na sua própria família, desconforto esse que o Autor aproveitou para exorcizar inventando criaturas como Gaston Godin e o casal lésbico constituído pela masculina Miss Lester e a mais feminina Miss Fabian (*Les+bian*), em *Lolita*, ou Charles Kinbote, em *Pale Fire*.

Os Romances Americanos

culminating in that squalid but essentially pure and healthy marriage, and her letter, and her dog. And the terrible expression on her face when she had been cheated by HH out of some little pleasure that had been promised. They all miss the fact that “the horrid little brat” Lolita, is essentially very good indeed — or she would not have straightened out after being crushed so terribly, and found a decent life with poor Dick more to her liking than the other kind.²¹

Regressando ao autor textual. Afinal, que esperará esta entidade dos seus leitores? Desde logo, uma ponderada atenção àquilo que o próprio Humbert confessa na fase de «apoteose moral» (II, c. 32): o facto de este reconhecer explicitamente a vulnerabilidade de Lolita; a recordação dolorosa do dia em que lhe captou uma expressão do mais absoluto desamparo («an expression of helplessness so perfect [...]»); a sua admissão de que, depois de a usar sexualmente, por mais de uma vez ele se apercebeu do terrível vazio no olhar dela («her grave gray eyes more vacant than ever»). Ou seja, é importante que tenhamos consciência do martírio de Dolores, martírio esse que Humbert condensa na patética expressão «oh my poor, bruised child»²². Mas isto já o leitor atento deverá ter compreendido, embora seja sempre reconfortante ouvir, vinda da voz do criminoso, a admissão da culpa.

Além de reconhecer a vulnerabilidade de Lolita, e porventura mais importante, Humbert acaba por nos confessar que, pelo menos em Beardsley, também se apercebeu de que a jovem talvez fosse menos vulgar do que a imaginara antes (e nos fizera imaginá-la), ao ouvi-la, no decorrer de uma conversa com a amiga Eva Rosen (mais uma ninfita aos olhos de Humbert), fazer o seguinte comentário sobre a morte: «You know, what’s so dreadful about dying is that you are completely on your own». Vinda de uma adolescente — então com catorze anos, «to whom ads were dedicated: the ideal consumer, the subject and object of every foul poster» —, é um comentário

²¹ *Apud* Stacy Schiff, *ibidem*, pág. 236.

²² A propósito de suplícios: Por alguma razão Nabokov, inspirado na figura mítica de Jeanne d’Arc, terá primeiro baptizado a sua heroína não com o nome de Lolita Haze, mas com o de Juanita Dark, nome que manteve (recordamo-lo) até bem tarde durante a redacção do romance (cf. Dmitri Nabokov, «On a Book Entitled *The Enchanter*», ed. cit., pág. 108).

Vivendo a Experiência Americana

que revela (porque alia o sentimento à inteligência) uma *maturidade emocional* digna de nota. Desta vez temos de concordar com Humbert, quando este admite a sua profunda ignorância quanto ao que mais lhe devia importar em Lolita:

I simply did not know a thing about my darling's mind and [...] quite possibly, behind the awful juvenile clichés, there was in her a garden and a twilight, and a palace gate — dim and adorable regions which happened to be lucidly and absolutely forbidden to me, in my polluted rags and miserable convulsions; for I often noticed that living as we did, she and I, in a world of total evil, we would become strangely embarrassed whenever I tried to discuss something she and an older friend, she and a parent, she and a real healthy sweetheart, I and Annabel, Lolita and a sublime, purified, analysed, deified Harold Haze, might have discussed — an abstract idea, a painting, stippled Hopkins or shorn Baudelaire, God or Shakespeare, anything of a genuine kind. (II, c. 32, pág. 284)

Mas, mesmo em face daquilo que ignora sobre Lolita, Humbert continua preso a uma visão idealizada do que poderia ter sido o seu relacionamento com a adolescente. A verdade é que, fossem outras as circunstâncias, isto é, as de uma relação normal entre padrasto e enteada, dificilmente imaginamos Lolita envolvida numa discussão sobre arte, ou literatura, ou metafísica. Os seus interesses são, e sê-lo-iam sempre, mais convencionais do que os desejados por Humbert, logo, claramente alheios do que costumamos chamar «cultura erudita», e neste aspecto ela não é diferente da maioria de outros jovens da sua idade. Há, todavia, algo em Lolita que a torna digna da nossa admiração: este algo temos de o procurar não no capítulo sob análise, mas num que o precede (29), onde Humbert nos narra o último encontro entre os dois, em Coalmont.

Nada prepara o leitor (ou será que é *tudo*, só que, distraídos pelo narrador, o não percebemos?) para o que este último encontro vai revelar sobre o carácter de Lolita, tanto mais que Humbert, cerca de três páginas antes do episódio

Os Romances Americanos

de Coalmont, se não exime de nos reavivar a memória quanto aos defeitos da jovem, principalmente aqueles que ele tinha posto em evidência a partir do período de Beardsley. Agora, Humbert transcreve-nos uma carta que a enteada lhe escreveu com o único propósito de lhe pedir ajuda financeira — e, apesar de toda a violência que tinha marcado os últimos tempos da coabitação com o padrasto, por duas vezes ela o trata, num tom que soa a grosseiro calculismo, por «Dad» (revisitação da faceta manipuladora de Lolita?). E esta má impressão é reforçada pelo que lemos quando ainda íamos a meio da carta — «Pardon me for withholding our home address but you may still be mad at me, and Dick must not know» —, que parece uma maneira tosca de Lolita lhe dizer que, embora o dinheiro fosse bem-vindo, a presença física de Humbert não seria particularmente apreciada.

Atingindo o final do capítulo 28 e início do seguinte, adensam-se alguns indícios, a augurarem uma tragédia de vingança à maneira da *Carmen* de Mérimée (não obstante sabermos, pelo prefácio do editor ficcional, que Lolita há-de morrer de outra forma). Apreciemos a chegada de Humbert a Coalmont:

My pulse was 40 one minute and 100 the next. The drizzle crepitated against the hood of the car²³. My gun had migrated to my right trouser pocket. A nondescript cur came out from behind the house, stopped in surprise, and started good-naturedly woof-woofing at me, his eyes slit, his shaggy belly all muddy, and then walked about a little and woofed once more.

I got out of the car and slammed its door. How matter-of-fact, how square that slam sounded in the void of the sunless day! *Woof*, commented the dog perfunctorily. I pressed the bell button, it vibrated through my whole system. *Personne. Je resonance. Repersonne*. From what depth this re-nonsense? *Woof*, said the dog. A rush and a shuffle, and a woosh-woof went the door. (Pág. 269)

Todas as informações do narrador contribuem para os nossos piores receios: o descontrolo emocional que as alterações abruptas no ritmo da sua pulsação denun-

²³ Quase tão mau tempo como mais tarde, antes da chegada de Humbert a *Pavor Manor* para matar Quilty.

Vivendo a Experiência Americana

ciam; a pistola que ele enfia no bolso direito das calças para a ter mais à mão; e, menos explícito mas de grande relevância, a presença do cão que se aproxima do automóvel.

Ora, os cães, já os vimos aparecer com alguma frequência, mas apenas quando ocorriam situações propiciadoras de mudanças profundas na vida das personagens: a chegada de Humbert a casa de Charlotte é acompanhada de um *setter* em perseguição do automóvel que o transporta, e, minutos depois, acontece-lhe a descoberta de Lolita; tempos mais tarde, o mesmo animal (pertencente a um vizinho abastado, negociante de ferro-velho) aparece em perseguição do automóvel conduzido por Humbert, que regressa invulgarmente bem disposto de uma volta pela cidade, para, logo que entra em casa, tomar conhecimento de que Charlotte se apoderou do seu comprometedor diário; pouco depois o *setter*, perseguidor compulsivo de automóveis, dá o seu modesto contributo para o atropelamento mortal de Charlotte²⁴.

Depois da morte de Charlotte continuam a aparecer mais alguns cães em cena, mas o destino, embora Humbert demore algum tempo a percebê-lo, começa a ser-lhe adverso: na primeira noite do padrasto a sós com a enteada deparamos, ainda no átrio do hotel, com um *cocker spaniel* (de Quilty) que se prende de amores por Lolita; já em Beardsley, na sequência de mais uma altercação com a enteada, quando esta lhe sugere que partam para mais um ciclo de viagens, Humbert repara no velho bassê de Miss Lester, prestes a entrar em casa da dona; em Champion, Colorado, antes da partida para Elphinstone (onde Humbert perderá Lolita), aparece em cena «uma espécie de *terrier*» (pertencente a Quilty); mais tarde, já em Elphinstone, Humbert receberá um telefonema a informá-lo de que Lolita saiu do hospital em companhia do tio Gustave (Quilty) e do cão deste, um simpático cachorro de raça *spaniel* (talvez o mesmo que se perdera de amores por Lolita no hotel *The Enchanted Hunters*). Os cães funcionam, por isso, como um motivo literário muito significativo na organização da intriga, servindo como unidades estruturantes da acção e alertando o leitor

²⁴ Humbert, decididamente, não gosta de cães; mas repare-se como a sua vida passa por alterações que afinal se lhe revelam auspiciosas, sempre que este endiabrado cão (que tanto o incomodou desde a chegada a Ramsdale) surge em cena.

Os Romances Americanos

para as mudanças que estão prestes a ocorrer no destino das personagens.

Em Coalmont, o cachorro de raça indefinida que se aproxima amistosamente de Humbert também anuncia algo, mas não o que fomos induzidos a pensar, já que não se verifica nenhuma alteração profunda nas vidas das personagens — Humbert, sabê-lo-emos logo a seguir, não tomará nenhuma atitude violenta em relação a Dolores ou ao marido, e até as suas tentativas de se reapossar dela lhe sairão frustradas. Assim, parece que nos encontramos agora perante um «motivo cego», com a função de alimentar no leitor as piores expectativas, que felizmente se não concretizarão²⁵.

Este cão «meek & [...] mild»²⁶ (o mais plebeu de todos os seus semelhantes que povoam o mundo de *Lolita*), saído das traseiras da casa de Dolores para receber Humbert, é bem a imagem da indigência material em que vive o casal Schiller. Mas é também um reflexo da alma da sua dona, a qual, ainda mal refeita da surpresa de ver o padrasto à porta, logo o convida a entrar com uma inesperada expressão de boas-vindas, apesar das memórias amargas dos dois anos de reclusão:

“We—e—ell!” she exhaled after a pause with all the emphasis of wonder and welcome. [...] “Come in,” she said with a vehement cheerful note. [...] Standing in the middle of the slanting room and emitting questioning “hm’s,” she made familiar Javanese gestures with her wrists and hands, offering me, in a brief display of humorous courtesy, to choose between a rocker and the divan (their bed after ten P.M.). (Pág. 270)

A hospitalidade com que Dolores recebe o padrasto não deriva só do interesse material mais imediato, o do auxílio financeiro que Humbert poderá trazer ao casal.

²⁵ Cf. Wolfgang Kayser, *Análise e Interpretação da Obra Literária*, 7ª ed. rev. por Paulo Quintela, Coimbra, Arménio Amado, ed. de 1985 (1ª ed. 1948), págs. 56–61, para as considerações sobre o *motivo*, e o *motivo cego* em particular.

²⁶ Por coincidência, ou talvez não (veja-se a nossa referência à Natividade cristã, no último parágrafo desta secção), o que nos vem à mente são estas palavras de «The Lamb», o célebre poema de William Blake (*Songs of Innocence and of Experience* (1794), London & New York, Oxford Univ. Press, ed. de 1977).

Vivendo a Experiência Americana

Há razões mais fundas, que se prendem com a capacidade de a jovem, com uma sensatez admirável, saber enterrar o passado e seguir em frente: «the past was the past» são as palavras de Dolores que Humbert reproduz em discurso indirecto livre. É esta capacidade de aceitar o presente, por muito indigente que ele se revele, que lhe permite olhar com optimismo para o futuro, mesmo que no inóspito Alasca (como ela afirmava na carta que enviara ao padrasto, «once we get there the dough will just start rolling in»). Não foi, afinal, este ímpeto para começar de novo — a crença vitalista de que, com perseverança, é sempre possível transformar os fracassos de ontem nas vitórias de amanhã — o que marcou desde cedo o «sonho americano»?

Mas esta teimosia em se não deixar dominar pelo passado reserva-nos ainda outras surpresas quanto ao carácter de Dolores. Uma delas é a generosidade com que avalia agora os cuidados parentais de Humbert: «I had been a good father, she guessed — granting me *that*»²⁷. Uma outra, decorrente da anterior, é a capacidade de saber perdoar, revelada na forma compassiva como Dolores se comporta perante a quebra emocional de Humbert, quando ela se recusa a abandonar o marido para o acompanhar:

“You are sure you are not coming with me? Is there no hope of your coming? Tell me only this.”

“No,” she said. “No, honey, no.”

She had never called me honey before.

“No,” she said, “it is quite out of the question. I would sooner go back to

²⁷ Estas palavras de Dolores não podiam deixar de sensibilizar Humbert, e por isso ele as partilha com os seus leitores. A julgar por alguns exemplos da vida “real”, parece ser uma característica dos sequestradores sexuais, nomeadamente quando os abusos continuados ocorrem no interior da família, estes verem-se como protectores das suas vítimas, poupando-as aos perigos do mundo exterior. Será que Humbert, na hipótese de se encontrar agora a escrever a sua «Confissão», teria aludido, como o fez com Frank La Salle, ao caso do seu émulo austríaco da cidadezinha de Amstetten, o engenheiro Josef Fritzl (também ele «um cavalheiro», assim o achavam os vizinhos)? Tal como Humbert, o bastante mais sinistro Fritzl também alegou que havia sido um bom pai, acrescentando que até teria protegido a filha Elisabeth (no seu entender, uma criança difícil) dos riscos da droga. Por que será que estas vítimas são sempre vistas pelos seus carcereiros como crianças difíceis?

Os Romances Americanos

Cue. I mean —”

She groped for words. I supplied them mentally (“*He* broke my heart. *You* merely broke my life”).

“I think,” she went on — “oops” — the envelope skidded to the floor — she picked it up — “I think it’s oh utterly *grand* of you to give us all that dough²⁸. It settles everything, we can start next week. Stop crying, please. You should understand. Let me get you some beer. Oh, don’t cry, I’m so sorry I cheated so much, but that’s the way things are.” (Pág. 279)

Neste momento, o que o leitor atento tem a obrigação de pôr em relevo são as facetas de Dolores que aqui se manifestam. Desde logo, uma cristianíssima compaixão pelo outro, mesmo depois dos maus-tratos a que foi submetida, que a leva a assumir culpas («I’m so sorry I cheated so much») que, bem vistas as coisas, só existem porque procedem das medidas que a jovem teve de tomar para fugir da influência destrutiva do padrasto. Mas o que mais sobressai é o seu sentido de dignidade, de que já se encontram indícios na forma recatada como Dolores, durante a coabitação com Humbert, dava vazão ao seu sofrimento («[with] her sobs in the night — every night, every night — *the moment I feigned sleep*»²⁹, confessa-nos o narrador) e, vemo-lo agora, no pudor que transparece numa curta frase da carta em que recorre ao auxílio financeiro do padrasto («This is a hard letter to write»). É esta mesma dignidade que a leva a optar, assim que encontra a liberdade de o fazer, pela vida normal a que almejava desde o primeiro ciclo de viagens pela América³⁰, mantendo-se fiel ao seu Dick («[he] was a lamb, they were quite happy together»), não apenas por respeito ao marido mas também por consideração para com o futuro bem-estar da filha que ainda carrega no ventre: que distância, não apenas temporal,

²⁸ Dinheiro que afinal lhe pertencia por direito, pois que era o produto das rendas da casa de Charlotte, em Ramsdale.

²⁹ *AL*, II, c. 3, pág. 176. Itálicos nossos.

³⁰ Recordamos aqui o trecho que já havíamos incluído em nota na secção «iv»: «she asked, *à propos de rien*, how long did I think we were going to live in stuffy cabins, doing filthy things together and never behaving like normal people?» (II, c. 2, pág. 158).

Vivendo a Experiência Americana

separa esta Dolores Schiller daquela que alguns se obstinam em ver como sua antepassada, a egocêntrica Emma Bovary! (Leia-se o final da secção anterior.)

Eis como, não obstante os esforços do narrador para retratar a Lolita que mais lhe convém, o Autor nos consegue mostrar a complexidade da sua heroína³¹. Por um lado, sendo tão falível quanto qualquer ser humano, Dolores revela os defeitos próprios da idade e é mesmo responsável por alguns pecadilhos juvenis, amplificados pelas circunstâncias anormais da sua vida familiar. Mas, por outro, também somos capazes de descortinar o seguinte: uma jovem com uma resiliência incomum em face da adversidade; com uma índole compassiva, apesar dos tratos de polé a que mãe e padrasto a haviam sujeitado; e com uma capacidade para fazer as opções éticas que lhe parecem menos nocivas, logo que se vê em condições de definir um rumo para a sua vida, por mais precária que esta se anuncie.

É bem verdade que o Autor, no final, tem de sacrificar a sua heroína (não por acaso, na data que se convencionou como simbólica da Natividade cristã). Mas, aqui, trata-se sobretudo de obedecer às exigências impostas pela verosimilhança — se o Autor não a “matasse”, não teríamos agora acesso à «Confissão» de Humbert, pois este assim o estipula no penúltimo parágrafo da narrativa («I wish this memoir to be published only when Lolita is no longer alive»). Sobrevive, porém, o que mais devia contribuir para que esta adolescente norte-americana, com interesses e gostos tão convencionais, se tornasse no espírito do leitor uma figura tão memorável — a sua coragem moral aliada a uma invulgar pertinácia. Não poderá ser esta, então, uma engenhosa homenagem de Nabokov ao que porventura lhe terá parecido como o mais saliente e perene do espírito americano?

³¹ Michael Wood, no seu *The Magician's Doubts* (ed. cit. págs. 136–137), não partilha conosco esta visão de que Dolores é uma personagem complexa. Nesta questão, é a leitura de David Rampton a que mais se aproxima da nossa, embora este não chegue às mesmas conclusões que a seguir formulamos (cf. no seu *Vladimir Nabokov: A Critical Study of the Novels*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1984, págs. 114–115).

(x)

Em face de uma obra-prima como *Lolita* — e temos fé em que esse brilho se vislumbre por entre as páginas que acabámos de lhe dedicar —, que importância se pode atribuir ao modesto *Pnin*? Mas este, se bem que modesto, não é destituído de interesse, tanto mais se o apreciarmos sem esquecer o romance que o precede: na verdade, há evidências que nos permitem inferir que, se não houvesse *Lolita*, talvez também não tivéssemos *Pnin*. Eis por que concluimos este, já longo, capítulo dedicando-lhe algumas breves palavras, que têm necessariamente *Lolita* como marco de referência. Começemos por recordar as circunstâncias do seu nascimento¹.

Nabokov cria a personagem que dará o título ao romance no Verão de 1953, mais concretamente entre Junho e Julho, quando se encontrava em Ashland, Oregon, durante mais um período de aventuras entomológicas. *Lolita* estava, portanto, quase concluído, e desde cedo Nabokov terá tido consciência de quanto seria remota a possibilidade de o ver publicado num futuro próximo. Assim, sabendo-se quanto uma porção substancial dos rendimentos da família era complementada com a colaboração do escritor em periódicos, particularmente em *The New Yorker*, a criação da personagem Timofey Pavlich Pnin dever-se-á, com forte probabilidade, à necessidade de inventar uma história com um assunto mais ameno, que, por um lado, não levantasse objecções junto dos editores americanos e, por outro, contribuísse para reforçar junto dos leitores a imagem de Nabokov como um autor cuja seriedade artística não pudesse mais tarde ser posta em dúvida por causa de um romance, *Lolita*, com um assunto tão delicado e tão susceptível de ser entendido como situando-se na fronteira da pornografia (pense-se que, por esta altura, Nabokov, embora conhecido nos círculos mais cultos, ainda não tinha alcançado a fama que a sua jovem heroína lhe haveria de proporcionar junto do grande público).

¹ Além dos capítulos que Brian Boyd, na biografia de Nabokov, dedica a *Pnin* (cf. *The American Years*, ed. cit., capítulos 12 e 13, págs. 255–287), é de incontestável interesse o estudo de Galya Diment (*Pniniad: Vladimir Nabokov and Marc Szeftel*, Seattle and London, Univ. of Washington Press, 1997), e não apenas porque se ocupa do possível modelo extra-textual da personagem inventada por Nabokov.

Vivendo a Experiência Americana

Isto talvez explique (da parte visível que é possível explicar...) a razão por que *Pnin* nasce como um conjunto de quadros (ou, quanto muito, folhetins narrativos serializados) sobre a vida de um expatriado russo naturalizado americano, professor de Língua Russa «and such subjects»² numa pequena universidade americana de província (Waindell College). Embora Nabokov tivesse mais tarde afirmado que a sua concepção como romance já se encontrava mentalmente estruturada desde o primeiro capítulo, torna-se difícil concluir, dado o método de composição (modular)³ que o escritor adoptou a partir de *Lolita*, sobre se as coisas se passaram mesmo assim ou se aquele esclarecimento de Nabokov não teria sido motivado por algumas críticas desfavoráveis ao romance, principalmente as que lhe apontaram fragilidades na arquitectura global dos capítulos. Eis uma hipótese que Galya Diment considera plausível⁴, ao contrário de Brian Boyd, bastante mais cauteloso. Este manifesta apenas a sua estranheza perante as primeiras declarações que Nabokov — em carta a Katharine White, quando lhe submeteu a primeira história para publicação em *The New Yorker* — produziu sobre *Pnin*: «He is not a very nice person but he is fun». Declarações estas em evidente contradição com as palavras de admiração pelas qualidades humanas da personagem, que posteriormente lhe prodigalizou⁵.

² Vladimir Nabokov, *Pnin*, London, Penguin, ed. de 1960, pág. 28. Daqui em diante, todas as referências e citações se reportam a esta edição.

³ Também há dúvidas quanto ao método de composição adoptado por Nabokov para a redacção de *Pnin*: Será que foi “modular” como em *Lolita* e *Speak, Memory*, ou os capítulos foram criados sequencialmente na ordem em que se nos apresentam? Na opinião de Gennady Barabtarlo, a sua composição aparenta ter decorrido «in natural progression, from beginning to end» — cf. o seu «A resolved discord (*Pnin*)», 1993, *Zembla* (consultar bibliografia final para o «sítio» na *web*). Mas nestas coisas, com um autor tão elusivo como Nabokov, afigura-se-nos difícil que alguém consiga exprimir mais do que uma crença.

⁴ Cf. *Pniniad*, ed. cit., pág. 45.

⁵ Cf. Brian Boyd, *The American Years*, ed. cit., pág. 225. Muito significativamente, aquela carta a Katharine White (então *fiction editor* da revista) não foi incluída no volume dedicado à correspondência avulsa do escritor, e percebe-se talvez porquê. Depois que a Viking Press desiste do projecto de publicação do romance, Nabokov, numa carta dirigida a Cass Canfield (presidente da Harper & Brothers) com o propósito de o interessar por *Pnin*, caracteriza assim a personagem: «A man of great moral courage, a pure man, a scholar and a staunch friend, serenely wise, faithful to a single love, he never descends from a high plane of life

Os Romances Americanos

De facto, a questão da sua génese é de difícil dilucidação. Por um lado, cada capítulo do “romance” parece obedecer ao seu próprio núcleo temático, com uma estruturação revelando muitas afinidades com a que presidiu à organização dos capítulos de *Speak, Memory*, também estes publicados serialmente antes de os vermos como um todo na forma de livro. Por outro lado, temos alguns escrúpulos em duvidar das palavras do Autor, até porque este, passados dois meses sobre o envio do primeiro capítulo, escreve a Katharine White informando-a de que o seu pequeno livro será composto de dez capítulos (que seriam sete, na forma final). O certo é que, sabemo-lo pela mesma carta, em 29 de Setembro de 1953 só existia o primeiro capítulo, e Nabokov não fazia ainda ideia de quando enviaria para *The New Yorker* «the next Pnin story»⁶.

Na *Correspondência Seleccionada*, só em 3 de Fevereiro de 1954 voltamos a ter notícias de Pnin, desta vez numa carta a Pascal Covici, editor da Viking Press, a quem Nabokov submete os dois primeiros capítulos com vista ao projecto da publicação de *Pnin* em livro⁷: portanto, naquela data, o segundo capítulo («Pnin Had Not Always Been Single») já existe enfim. Nabokov também o envia para *The New Yorker*, que não aceita publicá-lo devido à «qualidade desagradável» da matéria ali desenvolvida⁸, mostrando a crueldade da ex-mulher de Pnin, Liza, e do segundo marido desta, o alemão Eric Wind, especialista em psicanálise (o ataque à psicanálise, dirigido de forma tão explícita e persistente como não nos recordamos de ver noutro romance de Nabokov, parece-nos um traço importante de *Pnin*). Depois há um hiato de mais de um ano. A história correspondente ao terceiro capítulo («Pnin’s Day») será publicada na mesma revista em 23 de Abril de 1955 (por feliz coincidência, no dia do aniversário de Nabokov). Por esta altura, Nabokov já enviou o manuscrito de *Lolita* para França e em Junho assinará o contrato com a Olympia Press, significando isto que a sua publicação ocorreria numa questão de meses. Ora,

characterized by authenticity and integrity.» (Vladimir Nabokov, *Selected Letters 1940–77*, Dmitri Nabokov & Matthew J. Bruccoli (eds.), London, Vintage, ed. de 1991, pág. 182.)

⁶ Cf. Vladimir Nabokov, *Selected Letters 1940–77*, ed. cit., pág. 140.

⁷ Cf. *ibidem*, págs. 143–144.

⁸ Cf. *ibidem*, págs. 149–150. Também, Brian Boyd, *The American Years*, ed. cit., pág. 256.

Vivendo a Experiência Americana

estas circunstâncias, pelas razões que avançámos no início da presente secção, aconselhavam a publicação de mais algumas histórias dedicadas a Pnin e eventualmente a redacção de um capítulo conclusivo com vista à edição em livro. É assim que, até ao final do ano, *The New Yorker* publicará as histórias constantes dos capítulos quatro («Victor Meets Pnin») e seis («Pnin Gives a Party»), respectivamente em 15 de Outubro e 12 de Novembro⁹. Entretanto, em finais de Julho do mesmo ano, Nabokov terá escrito «Pnin under the Pines» (capítulo cinco), que é rejeitado pela revista porque o Autor não aceitou suprimir as referências mais antipáticas à Rússia Soviética (que culminam, no penúltimo parágrafo, com a comparação à Alemanha nazi, resumida no epíteto «another torture house»). O último capítulo («I Knew Pnin»), terminado em 26 de Agosto de 1955, só aparecerá ao público aquando da publicação do livro, isto é, em 1957, e com a chancela da editora Doubleday¹⁰.

Esta é, em traços rápidos, a história do aparecimento de *Pnin*. E terminámo-la referindo o último capítulo do livro, porque é este que une todos os outros, fazendo que as várias histórias que o constituem se interliguem para o transformar num pequeno romance (ou, por que não?, novela¹¹). Com efeito, é aqui que o narrador,

⁹ Cf. Galya Diment, *op. cit.*, pág. 47.

¹⁰ Cf. Brian Boyd, *op. cit.*, págs. 269–270.

¹¹ A dúvida sobre se *Pnin* pode ser entendido como novela é nossa (a crítica americana, tanto quanto nos recordamos, não a coloca) e baseia-se, sobretudo, na centralidade dada ao retrato do protagonista. Numa carta a Pascal Covici, escrita em 29 de Setembro de 1955, Nabokov faz assim a defesa de *Pnin*: «You seem to regret that the book is, as you put it, “not a novel”. I do not know if it is or not. According to popular definitions, the main thing it seems to lack is length. What is a novel? Is Sterne’s *Sentimental Journey Through France* a novel? Is Proust’s *Sentimental Journey Through Time* a novel? I do not know. All I know is that PNIN is not a collection of sketches. I do not write sketches. But must we pigeonhole him into any kind of category?» (*Selected Letters 1940–77*, ed. cit., pág. 179.) Como se vê, Nabokov está à vontade em definir o que *Pnin* não é, mas também ele parece hesitar em o definir quanto ao género narrativo. Pensando bem, se o critério predominante fosse o do número de páginas, aonde arrumar, por exemplo, o ainda mais curto *Transparent Things* (de 1972)? Há, claro, outras condicionantes que intervêm para a definição de um texto ficcional como romance ou novela (as anacronias ou a linearidade temporal, a importância do espaço ou o peso ofuscante da personagem, a dispersão temática ou a sua concentração, etc.). Mas, mesmo tendo todos estes factores em conta, *Pnin* encontra-se na fronteira entre os dois

Os Romances Americanos

além de entrar na acção como personagem, preenche alguns vazios entre os capítulos dando-nos os contextos de vida das personagens principais, incluindo-se o da sua própria vida, e nos informa sobre como conseguiu reunir tantos pormenores acerca de Pnin, mesmo os de âmbito mais privado. É aqui que ele nos narra as circunstâncias em que, ainda durante a infância, conheceu Pnin; que nos confidencia o breve caso amoroso que chegou a ter com Liza antes de esta aceitar o pedido de casamento de Pnin; que nos faculta, até, a carta em que Pnin se declara à sua futura mulher (verosímil, já que Liza a tinha posto nas mãos do narrador para o forçar a um compromisso mais sério, e por isso a carta há-de aparecer entre os papéis deste); que nos inventaria os encontros ocasionais ao longo dos anos entre ambos (o narrador e Pnin); que nos revela, explicitando ou deixando subentendidas, as fontes a que recorreu para a informação sobre episódios impossíveis de terem sido testemunhados por si próprio. O narrador termina com a relato da sua chegada a Waindellville para leccionar na universidade que acabou de dispensar os serviços do desditoso Pnin, o qual se apressa a partir, ainda sem o saber, em direcção ao futuro mais auspicioso que Nabokov lhe há-de proporcionar em *Pale Fire*, tornando-o chefe do poderoso Departamento de Russo do Wordsmith College, em New Wye, Appalachia.

Acabámos de mencionar primeiro o narrador e depois Nabokov, como se fosse pacífico estas entidades aparecerem sempre como distintas no espírito do leitor, estejamos nós a pensar na relação entre o narrador e o autor textual (que tendemos a identificar com o nome que figura na capa do livro), ou na relação, ainda mais problemática, entre o narrador, o autor textual e o empírico (o indivíduo civil com uma vida para lá dos livros, mesmo quando fala deles)¹². Mas os escritores são gente

géneros, e não vemos maneira de o colocar com toda a certeza numa ou noutra prateleira (se é que afinal isso importa para as considerações que a seguir vamos desenvolver, e acreditamos que não). Assim, por comodidade, passaremos a partir daqui a apreciá-lo como se não houvesse dúvidas de que se trata de um romance.

¹² A diferença entre o autor textual e o empírico é uma matéria que deve ser tratada sempre

capaz das maiores perversidades e parece terem nascido para destabilizar as nossas convicções mais firmes¹³. No primeiro contacto com o romance, isto é, no primeiro

com grande delicadeza (veja-se o estudo de Helena Carvalhão Buescu, *Em Busca do Autor Perdido*, Lisboa, Edições Cosmos, 1998). Esta questão, a nosso ver, só se resolve com uma clarificação pontual em função do que temos à nossa frente no momento em que usamos aquelas designações, basta pensar no que tem de labiríntico o exemplo extremo de Pessoa. Mas vamos recorrer a um caso aparentemente mais simples. Consideremos a novela erótico-policial *Elles Se Rendent Pas Compte* (1950): o nome que figura na capa do livro é o do autor americano Vernon Sullivan; o frontispício traz também a informação de que o livro foi traduzido do «americano» (as ironias têm disto...) por Boris Vian; quanto ao narrador (autodiegético), o seu nome é Francis Deacon. É natural que o leitor informado saiba que Vian e Sullivan (seu heterónimo para as paródias, e são várias, ao romance policial) correspondem à mesma pessoa da vida “real”; mas, para o leitor compulsivo de romances policiais e pouco mais, é bem plausível que Sullivan seja visto como um escritor americano e um tal Vian, o seu tradutor. Afinal, que estatuto ontológico há-de ter Vernon Sullivan, senão o de uma construção ficcional? E, já agora, qual o estatuto deste «tradutor» que se assina como Boris Vian? Por isso cremos que o nome que figura na capa do livro talvez não possa ser entendido como o do autor empírico: no caso do “nosso” Autor, Vladimir Nabokov — VN — é o nome que nos permite imaginar o homem que escreveu romances como *Lolita* e *Pnin*; Vladimir Vladimirovich Nabokov é o homem que, além de escritor, foi professor de literatura, foi entomólogo por vocação, se casou com Véra Slonim, com quem teve um filho de nome Dmitri, mais tarde se naturalizou americano, etc., e depois morreu.

¹³ Veja-se o que acontece num romance do peruano Mario Vargas Llosa, *La Tía Julia y El Escribidor* (vide bibliografia final para a referência completa e para as nossas observações), com dois enredos cruzados: um, cuja figura central é Pedro Camacho, autor boliviano de folhetins radiofónicos; o outro, em que o narrador autoral, Varguitas para os íntimos, nos conta a sua relação amorosa com uma tia por afinidade, cunhada de um tio materno, recém-chegada a Lima vinda da Bolívia e recém-divorciada. Olhando para este Varguitas (muito mais novo do que a “tia”) a quem a família trata por Marito, imediatamente pensamos: eis como o prestidigitador finge que fala de si próprio. Mas, numa visita que entretanto fazemos ao *website* oficial do escritor, vasculhamos-lhe a cronologia e damos com o inesperado: aquela tia Julia afinal também existe no mundo “real”, é a mesma Julia Urquidi Illanes a quem Vargas Llosa dedica o romance, com quem casou em 1955, de quem se divorciou em 1964 para casar com a prima direita Patricia (que também aparece naquele mundo ficcional), e muitas das peripécias que se narram no romance foram mais tarde corroboradas pela própria Julia. Perante isto, que há-de o pobre leitor pensar? Ou suspeita de uma conspiração da família Vargas Llosa para lhe abalar a sua confiança num saber teórico que julgava à prova de incertezas; ou tem de aceitar que há romances que encontram a sua razão de viver na promiscuidade entre o mundo alternativo dos seres ficcionais e o nosso mundo empírico

Os Romances Americanos

capítulo, a entidade responsável pela narrativa parece ser um narrador em posição exterior à diegese, mas que não tem qualquer reboço em se anunciar na primeira pessoa, um *eu* que se assume explicitamente como a voz autoral. Eis como este *eu* se nos apresenta no último terço do capítulo, depois de nos narrar várias peripécias por que passa Pnin, a anunciarem uma série de situações desastrosas para a personagem, que afinal acabam por não se concretizar:

Some people — and I am one of them — hate happy ends. We feel cheated. Harm is the norm. Doom should not jam. The avalanche stopping in its tracks a few feet above the cowering village behaves not only unnaturally but unethically¹⁴. Had I been reading about this mild old man, instead of writing about him, I would have preferred him to discover, upon his arrival in Cremona, that his lecture was not this Friday but the next. Actually, however, he not only arrived safely but was in time for dinner [...]. And soon afterwards, surfeited with sweets, wearing his black suit, and juggling three papers, all of which he had stuffed into his coat so as to have the one he wanted among the rest (thus thwarting mischance by mathematical necessity), he sat on a chair near the lectern, while, at the lectern, Judith Clyde [...] presented the speaker[.] (Pág. 22)

Este narrador autoral parece-nos familiar, soa a Nabokov, pois que, além do mais, também detesta finais felizes — basta pensar em como muitas das histórias de Nabokov acabam, talvez não peçadas de cadáveres mas decerto com alguma gente morta ou que vai morrer em breve, principalmente entre as personagens centrais. Embora saibamos que não devemos confundir o nome que figura na capa do livro com o narrador (veja-se o caso de Humbert), neste caso a tentação é grande, até porque os sinais que nos convidam a essa identificação se vão avolumando conforme avançamos no romance. Por exemplo no quinto capítulo, dedicado à estada de Pnin

(a «Antiterra» e a «Terra» de que falam as personagens de Nabokov em *Ada*).

¹⁴ Como estas considerações nos recordam as palavras de Humbert, depois de este ter lido a carta de John Farlow! (Consulte-se o trecho de *Lolita* destacado na segunda página da secção anterior.)

Vivendo a Experiência Americana

com vários compatriotas na enorme casa de férias de Alexandr Petrovich Kukolnikov (Al Cook para os vizinhos americanos¹⁵), situada no lugar paradisíaco de «The Pines», um dos convidados, Konstantin Ivanich Chateau, durante uma conversa amena com Timofey Pnin, a certa altura lamenta que Vladimir Vladimirovich não esteja presente naquele Verão de 1954, pois este, com os seus conhecimentos de entomologia, não teria qualquer dificuldade em identificar as borboletas das quais os dois amigos se abeiraram por acaso (pág. 107). Mas mais importante do que esta menção é o que o narrador nos diz páginas antes, no mesmo capítulo, confirmando que também ele é íntimo daquele grupo e acrescentando, como que de passagem, uma referência ao pseudónimo literário de Nabokov no período russo (Sirin):

I had been there before. *Émigré* Russians — liberals and intellectuals who had left Russia around 1920 — could be found swarming all over the place. You could find them in every patch of speckled shade, sitting on rustic benches and discussing *émigré* writers — Bunin, Aldanov, Sirin [...]. (Pág. 98)

Logo pensamos, eis o proverbial egocentrismo de Nabokov. Esta sensação de que o narrador e Nabokov são a mesma pessoa é reforçada pela informação constante do último capítulo do livro, em particular para os leitores que já conhecessem a autobiografia do Autor, cujos capítulos tinham sido, na esmagadora maioria, publicados serialmente em *The New Yorker* (*of all places!*, o que prova quanto Nabokov é exímio em desafiar a memória dos seus leitores): à semelhança do indivíduo com o nome civil de Vladimir Nabokov, também este narrador autoral nasceu em 1899 e viveu a infância e a adolescência em São Petersburgo, numa «rosy stone house» da aristocrática Rua Morskaya¹⁶, também ele teve tutores particulares, também ele

¹⁵ Aqui está, mais uma vez, a tendência americana para a naturalização dos nomes estrangeiros, que já mencionámos quando escrevemos sobre a linguagem de *Lolita* (veja-se, na secção «ii» deste capítulo, o nosso comentário ao segundo parágrafo do romance).

¹⁶ Cf. *Pnin*, pág. 147. Na edição da Penguin de *Speak, Memory* (que é a de aquisição mais acessível), a primeira fotografia do conjunto que se encontra a meio do volume é a da casa de São Petersburgo, que Nabokov habitou durante os primeiros dezoito anos de vida. Na

Os Romances Americanos

revela um notável domínio da língua inglesa. E, se sairmos do universo do romance, as nossas suspeitas aumentam quando, numa carta de Nabokov a Covici, tomamos conhecimento dos planos iniciais para o final de *Pnin* (mais tarde parcialmente abandonados em favor de um desfecho, apesar de tudo, mais positivo para a personagem):

Then, at the end of the novel, I, V.N., arrive in person to Waindell College to lecture on Russian literature, while poor Pnin dies, with everything unsettled and uncompleted, including the book Pnin had been writing all his life.¹⁷

Mas será que este narrador autoral é mesmo Nabokov? Quando no último capítulo o narrador chega a Waindellville, o que dele logo captamos é a imagem de um homem solitário, tão solitário quanto Pnin, sem nenhuma família na bagagem. Além deste não despreciando pormenor, e até porventura mais decisivo, o que nos acentua a suspeita de que estamos em face de uma figura não identificável com Nabokov ocorre antes de o narrador entrar na acção e provém de uma informação que Jack Cockerell, presidente do Departamento de Inglês no Waindell College, partilhou sigilosamente com o patrono de Pnin, o Dr. Hagen, presidente do Departamento de Alemão: Cockerell estava em vias de contratar «a prominent Anglo-Russian writer» (pág. 117), tornando as funções de Pnin redundantes e portanto dispensáveis. Este escritor «proeminente» pode parecer Nabokov, mas não é o Nabokov que nós conhecemos, e pela seguinte razão: o “verdadeiro” Nabokov, além de se fazer acompanhar sempre da família, uma família que significa para ele quase uma segunda natureza (todos os seus livros são dedicados a Véra), não é anglo-russo, mas russo-americano¹⁸. Para sermos rigorosos, o único escritor anglo-russo que até

longa legenda que acompanha a fotografia podemos ler, além de outras informações, a seguinte: «the Nabokov house, of pink granite with frescoes and other Italianate ornaments».

¹⁷ Vladimir Nabokov, *Selected Letters 1940–77*, ed. cit. pág. 143.

¹⁸ Claro que esta confusão quanto à nacionalidade do narrador pode também derivar da ignorância de Cockerell, criando uma ambiguidade que servirá para evidenciar a competência de Vladimir Valdimirovich na língua inglesa por contraste com Pnin. Mas, sendo uma ambiguidade, também pode significar o que escrevemos no corpo do texto.

Vivendo a Experiência Americana

agora conhecíamos é um tal Sebastian Knight, mas este, como se sabe, além de ter uma existência ficcional, está morto desde 1936; e quem o “matou” foi o Autor que o criou, antes que o meio-irmão de Knight, V., tivesse começado a redigir-lhe a biografia (referimo-nos, como é óbvio, a *The Real Life of Sebastian Knight*, o primeiro romance de Nabokov em inglês). Afinal, temos mais um anglo-russo — Vladimir Vladimirovich —, que é o narrador de *Pnin*, e com uma existência tão “real” quanto um outro VVN — Vadim Vadimych N. —, narrador de *Look at the Harlequins!* (o último romance que Nabokov escreveu e publicou em vida): ambos, portanto, construções ficcionais representando, quanto muito, Vladimir Nabokov «do outro lado do espelho», talvez o seu travesso *alter ego*, mas não mais do que isso.

Uma última questão a propósito do narrador: Será que podemos confiar na totalidade do seu testemunho sobre Pnin? A dúvida tem a sua pertinência, já que este narrador não se limita a contar-nos aquilo que é fisicamente observável¹⁹, também ficamos a saber o que se passa nos recessos mais íntimos de Pnin, isto é, o seu mundo interior; e não apenas deste, pois que temos igualmente acesso aos devaneios de Victor, filho de Liza e de Eric Wind (vejam-se os primeiros parágrafos do quarto capítulo do romance). É certo que pelo menos a matéria factual não deve oferecer contestação. Ou será que deve? Repare-se no último parágrafo do livro, quando o narrador faz a ligação com a história do primeiro capítulo, reproduzindo em discurso directo as seguintes palavras de Jack Cockerell (que é a fonte principal do nosso narrador para o anedotário sobre Pnin em Waindell): «And now [...] I am going to tell you the story of Pnin rising to address the Cremona Women’s Club and discovering he had brought the wrong lecture.» Se estivermos atentos, damo-nos conta de que algo não bate certo — a história do primeiro capítulo é a das várias contrariedades por que Pnin passa até chegar a Cremona, mas delas não consta a troca involuntária

¹⁹ Bem como pormenores do âmbito das ciências médicas. Eis o que, no primeiro capítulo (págs. 17–18), o narrador nos confidencia sobre os problemas cardíacos de Pnin: «Was his seizure a heart attack? I doubt it. For the nonce I am his physician, and let me repeat, I doubt it. My patient was one of those singular and unfortunate people who regard their heart [...] with a queasy dread, a nervous repulsion, a sick hate, as if it were some strong slimy untouchable monster that one had to be parasitized with, alas.»

Os Romances Americanos

do texto da palestra (basta reler o passo que pusemos em destaque quatro páginas atrás). O que Cockerell está prestes a fazer é mais uma das muitas caricaturas de Pnin em que parece ter-se especializado, a ponto de ele próprio se ir assemelhando cada vez mais ao caricaturado. Mas uma caricatura significa sempre, seja por excesso seja por redução, um retrato deformado da realidade que pretende representar: é, portanto, uma *ficcionalização* do real, mesmo que este real seja o de um mundo possível. Eis por que temos de nos interrogar sobre quanto do que é inventado por Cockerell terá sido depois reinventado pelo nosso narrador autoral, pois que até Pnin, com a sua benevolência habitual, se vê obrigado a advertir um amigo comum de que Vladimir Vladimirovich «makes up everything. [...] He is a dreadful inventor»²⁰. E não é que Pnin é capaz de ter razão? É no mínimo estranho que este narrador autoral acumule tantas “competências” (como hoje se tem a mania de dizer) — professor de língua e literatura, escritor de mérito, lepidopterólogo, «médico» (talvez da alma...), *and what not* —, dons quase demiúrgicos que apenas certas criaturas terrenas são capazes de possuir: os criadores de mundos possíveis, em cujas «histórias de encantar»²¹ chegam a inventar-se a si próprios.

Por que razão damos tanto relevo ao *trompe l’oeil* conseguido através da configuração do narrador autoral? Porque este nos permite perceber melhor o que se terá passado com a composição da personagem central.

Pnin parece ter nascido como uma caricatura do típico expatriado russo, trasladado pelas circunstâncias da História para o Novo Mundo, um tipo de indivíduo preso às memórias do passado mas esforçando-se por se adaptar, muitas vezes de maneira desastrada e por isso cómica, aos códigos culturais e linguísticos do país de

²⁰ Cf. *Pnin*, págs. 154–155.

²¹ Quando leccionou em Cornell, Nabokov costumava inaugurar as aulas de *Masters of European Fiction* dizendo aos seus alunos: «great novels are great fairy tales — and the novels in this series are supreme fairy tales» (cf. Vladimir Nabokov, «Good Readers and Good Writers», in *Lectures on Literature*, ed. cit. pág. 2).

Vivendo a Experiência Americana

acolhimento. É esta a matéria mais visível da primeira história, a qual iria servir, aquando da construção do romance, como seu primeiro capítulo. Entretanto, o êxito desta primeira história nas páginas de *The New Yorker* e as elevadas exigências de composição artística, habituais no nosso Autor, terão compelido Nabokov a retocar o desenho original da personagem por forma a dotá-la de maior complexidade. Mas não nos devemos esquecer das condições em que a criatura ficcional nasce: as histórias de Pnin, bem como antes os capítulos da autobiografia, foram como que válvulas de escape para Nabokov, em face das dificuldades, não apenas técnicas mas também morais, experimentadas na composição de *Lolita* (ou, como ele chegou a confidenciar numa carta a Katharine White, «brief sunny escapes from its [*Lolita*’s] intolerable spell»²²). Para usarmos uma analogia musical, *Pnin* é uma espécie de *divertimento* entre dois romances muito mais ambiciosos que, com os seus desafios específicos (um, pelo tema; o outro, pela estrutura), puseram à prova o génio criador e o engenho de artífice que hoje reconhecemos em Nabokov — referimo-nos, claro, a *Lolita* e a *Pale Fire*.

Quando Nabokov decide humanizar a caricatura e, portanto, singularizá-la (como aliás acontece com todas as criaturas ficcionais às quais se empresta uma alma), não é inverosímil que, depois da pressão exercida pela composição das personagens principais de *Lolita*, o Autor se tenha apoiado ainda mais na realidade observável que lhe era próxima, para ali descobrir o protótipo a partir do qual iria modelar esta nova personagem²³. É neste contexto que aparece a figura de Marc Szeftel, um

²² Cf. Vladimir Nabokov, *Selected Letters 1940–77*, ed. cit., pág. 140.

²³ Nabokov, talvez por hábito do trabalho em entomologia, constrói quase sempre os seus mundos ficcionais com base na realidade observável, mais precisamente, a que lhe é mais familiar. Veja-se como as narrativas do período europeu têm como cenário, na sua maioria, a Alemanha, em particular Berlim, e depois a França (quando o escritor aqui passa a residir) e a Inglaterra (que entretanto visita), como acontece com *Sebastian Knight*. É por isso que, só quando se encontra em fase de adaptação a novos espaços ou a escrever sobre espaços de que já se encontra distante geográfica e temporalmente (dependendo sobretudo da memória para lhes conferir verisimilitude), Nabokov recorre a cenários menos referenciáveis com os da realidade empírica: é o que acontece com *Bend Sinister* e depois, já na Suíça, com *Pale Fire* (pelo menos, em parte) e principalmente *Ada* (onde o espaço daquele mundo paralelo só

Os Romances Americanos

judeu russo naturalizado americano, professor de História Russa na Universidade de Cornell, praticamente da mesma geração de Nabokov (aquele nasce em 1902, na Ucrânia) mas com origens sociais bastante mais modestas do que as do nosso aristocrático Autor. Nabokov, apesar de nunca ter sido íntimo de Szeftel, mantinha com este relações cordiais que remontavam, pelo menos, a 1943, quando colaboraram, em parceria com Roman Jakobson, no projecto de edição crítica e tradução do famoso poema épico da Rússia medieval, conhecido entre os especialistas como *Slovo*²⁴. Mais tarde, em 1957, Nabokov viria a abandonar a equipa por se ter incompatibilizado com Jakobson (o parecer deste tinha contribuído, juntamente com o de Mikhail Karpovich²⁵, para que Harvard rejeitasse a candidatura de Nabokov ao lugar de professor de Literatura Russa), mas o seu relacionamento com Szeftel, que nunca participou nestes desentendimentos, não sofreu nenhuma alteração (isto é, continuou a pautar-se pela cordialidade normal entre colegas da mesma universidade, mas, como antes, não mais do que isto). O que importa realçar aqui é que a relativa proximidade entre Nabokov e Szeftel terá decerto significado um outro tipo de desafio para o escritor, principalmente na composição das cenas mais cómicas, e não é de descartar que a possibilidade de os leitores, em particular os de Cornell, identificarem Pnin com o seu protótipo da vida “real” tenha pesado em Nabokov e o tenha decidido a poupar a vida da sua personagem no final do romance²⁶.

Se é um facto que há bastante de Szeftel na composição de Pnin — como, por exemplo, as suas dificuldades com a língua inglesa (em especial, a pronúncia), a sua pouca visibilidade como investigador, o seu pouco apurado sentido de humor —, não

pode ser imaginário, mesmo se alguns topónimos transmigraram do mundo empírico).

²⁴ Há, em edição bilingue, uma tradução portuguesa desta obra. Cf. Anon., *A Gesta do Príncipe Igor*, Carlos Santos Pereira (trad., introd. e notas), Lisboa, Cotovia, 1992; original russo, *Slovo o Polku Igorevie*, séc. XII(?).

²⁵ De acordo com Diment, o cenário para a história «Pnin under the Pines» (capítulo 5 do romance) foi criado tendo como modelo a casa de Verão de Karpovich, em West Wardsboro, Vermont, «frequented every summer in the 1940s and 1950s by numerous fellow Slavists» (cf. *Pniniad*, ed. cit., pág. 50).

²⁶ Para os dados constantes deste parágrafo, apoiámo-nos em várias partes do estudo de Galya Diment, *Pniniad*, ed. cit., caps. 1–3, *passim*.

Vivendo a Experiência Americana

é menos verdade que também lhe encontramos muitos traços do próprio Nabokov — por exemplo, a excentricidade no comportamento e no vestuário, a dependência do texto escrito para as palestras e aulas, a sua proverbial distração, a tendência para confundir as identidades dos colegas (mas, no caso de Nabokov, este contava com a ajuda discreta de Véra para evitar situações potencialmente embaraçosas). Por ironia, um dos que melhor terão compreendido a essência de Pnin (a personagem) foi Marc Szeftel: um dia, em que lhe aconteceu partilhar um dos elevadores da Universidade de Cornell com Nabokov (quando *The New Yorker* já havia publicado algumas histórias sobre Pnin), ter-se-á virado para o colega e comentado «Ve arre all Pnins!», como se à sua frente não estivesse o criador da personagem, como se no seu espírito não houvesse qualquer dúvida de que o narrador autoral Vladimir Vladimirovich só podia ser uma entidade ficcional, tão ficcional quanto Pnin²⁷.

É natural que muitos imigrados russos se revissem no comentário de Szeftel. Embora nem todos revelassem as mesmas dificuldades («dzeefeecooltsee[s]», em idioma “pnínico”) no manejo da língua de adopção — não chegando ao exagero de, por exemplo, chamar ao whisky com soda «viscous and sawdust», ou de confundir «John» com «Joan» —, ainda assim o sotaque representaria uma marca diferenciadora, mesmo entre os que, como Nabokov, evidenciavam um invejável à-vontade no uso da língua inglesa (basta ouvi-lo nas entrevistas gravadas, ou na leitura de alguns dos seus textos). Mas a maioria, decerto, ter-se-á sentido a desbravar uma «terra incognita»²⁸, não só no domínio geográfico — vejam-se as aventuras de Pnin,

²⁷ Cf. Andrew Field, *VN, the Life and Art of Vladimir Nabokov*, New York, Crown, 1986, pág. 291. Palavras de Nabokov: «He had forgotten that I was writing that book and did not see that he was a character speaking to his author!» Comentário de Field: «Nabokov was wrong to think that Szeftel did not know who the author of *Pnin* was, or that he played a part in the formation of that character. Szeftel’s wife Kitty has said that she and her husband saw immediately that Pnin was based upon him but took no particular offense at the portrayal.» Não nos parece que a interpretação de Field seja totalmente correcta: Nabokov, no comentário que faz às palavras de Szeftel, nunca sugere, nem sequer como hipótese, que o colega desconhecia a identidade do autor de *Pnin*.

²⁸ Um dos contos russos de Nabokov, publicado pela primeira vez em 1931, tem precisamente este título (cf. Vladimir Nabokov, «Terra Incognita», Dmitri & Vladimir Nabokov

Os Romances Americanos

no primeiro capítulo, em conflito com os horários do transporte ferroviário americano e, no quinto, com a sinalética rodoviária durante a viagem para «The Pines» —, como também na esfera social — compare-se o quinto capítulo com os restantes, para perceber o contraste entre a formalidade de tratamento quando Pnin se encontra entre os seus, mesmo entre amigos íntimos de longa data, e a informalidade que Pnin se esforça por adoptar quando se encontra entre americanos, mesmo os que lhe foram apresentados nas últimas vinte e quatro horas.

O Novo Mundo, todavia, não terá significado apenas o esforço de adaptação a outros costumes sociais. Os E.U.A., principalmente durante o período conturbado da II Guerra Mundial e o das subseqüentes carências do pós-guerra, exibiam vantagens que não podiam deixar de representar uma agradável surpresa para os recém-chegados, pois tudo parecia mais fácil de se realizar do que na exaurida Europa, como, por exemplo, mudar de vida. Para Pnin, mudar de vida, embrenhar-se nos hábitos americanos, começa por uma radical mudança na aparência: primeiro, despir-se do vestuário conservador trazido da Velha Europa e optar por outro, embora nem sempre acertando nas melhores combinações, mais consentâneo com a informalidade do Novo Mundo (veja-se, em especial, o início do primeiro capítulo); depois, livrar-se dos dentes problemáticos com que a natureza o havia almadidoado e substituí-los totalmente por uma dentadura nova — em conformidade com a crença muito americana de que o aspecto exterior é o espelho da alma (mesmo que, no caso em apreço, à custa de uma boca postiça) —, a sinalizar que no Novo Mundo ele se deseja um homem renovado (embora com a sensação incómoda de que também as suas gengivas se assemelham, pelo menos temporariamente, a uma «*terra incognita*»²⁹,

(trads.), in *A Russian Beauty and Other Stories*, New York, McGraw-Hill, ed. de 1974 (1ª ed. 1973), págs. 117–128).

²⁹ Cf. *Pnin*, pág. 32: «After that, during a few days he was in mourning for an intimate part of himself. It surprised him to realize how fond he had been of his teeth [...]; but now not a landmark remained, and all there existed was a great dark wound, a *terra incognita* of gums which dread and disgust forbade one to investigate. And when the plates were thrust in, it was like a poor fossil skull being fitted with the grinning jaws of a perfect stranger.»

Nabokov sabia bem do que falava, pois também ele se tinha submetido na América ao

Vivendo a Experiência Americana

metáfora do espaço geográfico e social que o rodeia).

Tal como Pnin, muitos outros terão ficado com certeza encantados com a facilidade de aquisição de equipamentos domésticos, apenas acessíveis às famílias mais abastadas da Velha Europa (em reconstrução). Se é um facto que Pnin desenvolve um relacionamento anormal com a máquina de lavar roupa dos Clements, que o leva à contemplação embevecida do seu funcionamento, entremeada com alguns mal-entendidos entre os dois (isto é, entre o homem e a máquina) — como quando Pnin resolve introduzir-lhe uns sapatos de lona que, no final da lavagem, lhe aparecem órfãos das respectivas solas de borracha³⁰ —, também o nosso Autor não terá resistido ao sortilégio provocado por esse admirável Novo Mundo recheado de máquinas domésticas, logo ele, com uma “pniniana” incapacidade para as manusear a preceito (a Nabokov, até a máquina de escrever parecia um objecto exótico, e nem vale a pena mencionar a sua absoluta inépcia para a condução automobilística): Quem, senão alguém entre o maravilhado e o sobranceiro, se lembraria de escrever um poema sobre a vida atribulada de um, muito humano (ou, talvez, sobre-humano), frigorífico, transformado em patética vítima de publicitários ardilosos e da nossa irracional, logo também muito humana, compulsão para o consumo? —

Crash!

And if darkness could sound, it would sound like this giant
waking up in the torture house, trying to die
and not dying, and trying
not to cry and immediately crying
that he will, that he will, that he will do his best

mesmo tipo de operação. À semelhança do seu criador — que desde jovem foi afligido por dentes temperamentais, em parte por culpa dos doces nocturnos com que, na infância, a preceptora inglesa quotidianamente o mimoseava —, não é um acaso que as criaturas imigradas que povoam os romances americanos de Nabokov também sofram dos dentes, desde o perverso Humbert até ao benevolente Pnin.

³⁰ Releiam-se as secções 2, 3 e 4, do II capítulo de *Pnin*, págs. 28–36, para apreciar a relação amorosa entre Pnin e a máquina de lavar roupa de Joan Clements, bem como a narrativa das aventuras odontológicas em que o nosso herói decide envolver-se.

Os Romances Americanos

to adjust his dark soul to the pressing request
of the only true frost,
and he pants and he gasps and he rasps and he wheezes:
[...]
Keep it Kold, says a poster in passing, and lo,
loads,
of bright fruit, and a ham, and some chocolate cream,
and three bottles of milk, all contained in the gleam
of that wide-open white
god, the pride and delight
of starry-eyed couples in dream kitchenettes,
and it groans and it drones and it toils and it sweats —
*Shackleton, pemmican, penguin, Poe's Pym*³¹ —
collapsing at last in the criminal
night.³²

Voltando a Pnin. O que há de notável na sua composição é que este, embora Nabokov o transforme numa personagem complexa — tão complexa, que nos interrogamos sobre se conseguimos captar-lhe toda a riqueza interior —, nunca perde a sua faceta caricaturável, representativa de um tipo social bem definido. É a sábia dosagem do seu lado cómico entrelaçado com o patético que torna Pnin tão memorável, e julgamos perceber por que razão Nabokov nunca deixa de nos mostrar, até à ponta final do romance, estas duas dimensões da personagem: é muito provável que Nabokov, quando inventou Pnin, tivesse uma percepção do efeito que o Humbert

³¹ A primeira referência do verso é a Ernest Shackleton, explorador anglo-irlandês, famoso por ter realizado quatro expedições ao Antártico. Quanto a Pym, também esta personagem de Poe explora o oceano antártico. Repare-se, ainda, no contraste entre a abundância de alimentos contidos no frigorífico ficcional do anúncio e a frugalidade sugerida pela austera dieta de *pemmican* (e, talvez, ovos de pinguim?), no território igualmente gelado destoutro mundo natural.

³² Cf. Vladimir Nabokov, «The Refrigerator Awakes» (1942), in *Poems and Problems*, New York, McGraw-Hill, 1970, págs. 153–154.

Vivendo a Experiência Americana

de *Lolita* causaria nos leitores, em particular os leitores norte-americanos, e de que estes não deixariam de fazer comparações entre aqueles dois tão notórios imigrantes³³. Visto que já nos detivemos suficientemente no que Pnin revela de desajeitado, e por isso cómico, é altura de olharmos com alguma atenção para a sua faceta mais séria, logo a mais admirável, pois é a partir desta que melhor o podemos confrontar com Humbert.

Pnin, no que possui de mais delicado, é quase tudo o que Humbert não é. E dizemos *quase* porque, além dos dentes que os afligem, os dois parece terem algo mais em comum, que é o modo como os respectivos passados lhes marcam o tempo presente. Mas, mesmo aqui, a semelhança não passa de ilusão de óptica: enquanto o passado de Humbert dá a ideia de não ter outro préstimo que não seja o de alimentar a sua retórica (com Humbert, tudo nos soa a artifício para atingir os seus propósitos junto do leitor), no caso de Pnin as memórias do passado são tão genuínas quanto ele próprio. Tentemos comparar o que de antemão sabemos ser incomparável, esperando que o leitor tenha ainda presente a evocação que Humbert faz da sua tórrida paixão pubescente por Annabel Leigh³⁴, para a confrontar com as recordações que inesperadamente assaltam Pnin, envolvendo um plácido namoro de juventude com Mira Belochkin³⁵. A fidelidade de Pnin a estas memórias — as quais ele se esforça, nem

³³ Tenhamos presente que a maioria dos leitores iria conhecer Pnin antes de Humbert, já que *Lolita* é publicado nos E.U.A. apenas em 1958.

³⁴ Fica-nos sempre a dúvida sobre se este era o verdadeiro nome da rapariga, ou se terá sido inventado por Humbert para estabelecer a correlação com o poema de Poe.

³⁵ Em russo, *belochka* significa um *esquilo pequeno* (cf. Gennady Barabtarlo, «A resolved discord (*Pnin*)», ed. cit., nota 30 do seu estudo). Por aqui se compreende a importância que assume, no romance, a presença recorrente de esquilos, sempre que uma situação se anuncia desastrosa ou particularmente dolorosa para Pnin. No mesmo estudo (muito útil para a compreensão de *Pnin*), Barabtarlo vê no esquilo uma imagem emblemática. Pela nossa parte, inclinamo-nos a considerá-lo um motivo literário, com uma funcionalidade semelhante à dos cães de *Lolita*. E, ainda em *Lolita*, recordamos agora o esquilo esmagado no asfalto, cuja imagem se impõe à compassiva atenção da nossa heroína durante a viagem para Lepingville — «‘Oh, a squashed squirrel,’ she said. ‘What a shame.’» (*AL*, I, c. 32, pág. 140) —, e interrogamo-nos sobre se Nabokov não terá decidido ressuscitar aquele desafortunado esquilo para lhe atribuir um papel mais importante em *Pnin*.

Os Romances Americanos

sempre com sucesso, por manter resguardadas do bulício do presente (como aliás devia acontecer com tudo o que nos toca fundo) — nada tem a ver com o culto do passado que Humbert tanto se compraz em exhibir: a Pnin, o que lhe dói não provém da nostalgia de uma fugaz relação amorosa entre adolescentes, mas de uma aguda consciência da crueldade, humanamente inconcebível, que a vida (o mesmo é dizer, a História) havia de infligir a Mira Belochkin. Nabokov — no trecho em que nos mostra a (quase insuportável) dor de Pnin no acto de rememorar esse distante idílio juvenil — consegue atingir um *pathos* que nem as páginas mais pungentes de *Lolita* logram alcançar. E tal se deve, em parte, à forma como o narrador nos descreve o destino trágico de Mira, que, sendo individual (e isso o torna tão concreto no nosso espírito)³⁶, também tocou a muitas outras anónimas vítimas da barbárie nazi:

In order to exist rationally, Pnin had taught himself, during the last ten years, never to remember Mira Belochkin — not because, in itself, the evocation of a youthful love affair, banal and brief, threatened his piece of mind (alas, recollections of his marriage to Liza were imperious enough to crowd out any former romance), but because, if one were quite sincere with oneself, no conscience, and hence no consciousness, could be expected to subsist in a world where such things as Mira's death were possible. One had to forget — because one could not live with the thought that this graceful, fragile, tender young woman with those eyes, that smile, those gardens and snows in the background, had been brought in a cattle car to an extermination camp and killed by an injection of phenol into the heart, into the gentle heart one had heard beating under one's lips in the dusk of the past. And since the exact form of her death had not been recorded, Mira kept dying a great number of deaths in one's mind, and undergoing a great number of resurrections, only to die again and again, led away by a trained nurse, inoculated with filth, tetanus bacilli, broken glass, gassed in a sham shower-bath with prussic acid, burned alive in a pit on a gasoline-soaked pile of beechwood. According to the investigator Pnin had happened to talk to in Washington, the only certain thing was that being too weak to work (though

³⁶ Nabokov parte sempre do exemplo singular para alcançar uma emoção universal, pois só assim acha que se pode atingir aquilo que ele define como a «compaixão especializada».

Vivendo a Experiência Americana

still smiling, still able to help other Jewish women), she was selected to die and was cremated only a few days after her arrival in Buchenwald, in the beautifully wooded Grosser Ettersberg, as the region is resoundingly called.³⁷

Este passo dá-nos a medida exacta da alma de Pnin e mostra bem a distância que o separa de Humbert, mesmo quando este último se encontra na sua fase de «apoteose moral». Depois de lermos as palavras sobre Mira Belochkin, nunca mais conseguimos olhar da mesma maneira para Pnin, nem nos capítulos em que a sua faceta caricaturável é a que prevalece. Agora, vemo-nos compelidos a apreciar com um olhar mais agudo todos os pormenores, até os que o narrador se esforça por dissimular, em busca dos mais ínfimos cambiantes da personalidade de Pnin. É o que acontece quando relemos o primeiro capítulo, todo ele parecendo ter sido construído para nos pôr em evidência a dimensão cómica da personagem. Mas, se lhe dedicarmos um olhar compassivo, até aqui conseguimos vislumbrar um pouco da enorme generosidade de Pnin, visível na atenção que dedica aos seus semelhantes, mesmo os que circunstancialmente com ele se cruzam.

Repare-se na atribulada viagem de Pnin para Cremona, quando a sua criatividade aplicada à interpretação de horários de comboios o obriga a fazer uma paragem transitória num lugarejo (Whitchurch). No meio das arrelias por que ali passa, em parte por culpa da atitude laxista do funcionário local dos caminhos-de-ferro, que lhe guardara informalmente a bagagem e entretanto se ausentara para conduzir a mulher à maternidade, o amável Pnin, quando aquele finalmente reaparece, ainda encontra ânimo para, tentando disfarçar o seu desalento misturado com irritação, manifestar a preocupação com os problemas familiares do funcionário³⁸:

³⁷ *Pnin*, págs. 112–113. Como ressoam aqui palavras semelhantes, as de George Steiner, com que, obsessivamente de obra para obra, este fala do Holocausto! Mais uma vez, eis como se pode refutar a alegada “pirotecnia” que alguns teimam em ver na arte de Nabokov.

³⁸ Confronte-se a atenção que Pnin dedica aos outros com a desatenção de Humbert, como, por exemplo: a insensibilidade deste ao ouvir Charlotte falar com carinho do filho que lhe morrera quando tinha dois anos; ou a mesma indiferença relativamente à história do barbeiro de Kasbeam sobre o respectivo filho.

Os Romances Americanos

The initial employee was back. ‘Here’s your bag,’ he said cheerfully. ‘Sorry you missed the Cremona bus.’

‘At least’ — and what dignified irony our unfortunate friend tried to inject into that ‘at least’ — ‘I hope everything is good with your wife?’

‘She’ll be all right. Have to wait till tomorrow, I guess.’ (Pág. 21)

Por enquanto, aqui o que predomina é a situação cômica provocada pelo contraste entre a descontração do funcionário e a aflição de Pnin. Mas as boas almas de vez em quando até acabam por sair recompensadas, mesmo que à revelia de narradores malevolentes (logo a seguir, este “Vladimir Vladimirovich” há-de produzir o comentário, que já apreciámos atrás, acerca de quanto o contrariam as histórias com um final feliz). Retomemos, no ponto em que o interrompemos, o passo que remata o episódio de Whitchurch, para partilharmos com Pnin a sensação de alívio de se ver enfim quase a caminho de Cremona, aonde chegará a tempo de proferir a sua palestra, não sem antes saborear o jantar que a anfitriã, Miss Judith Clyde (vice-presidente do Cremona Women’s Club), lhe tinha providenciado:

‘And now,’ said Pnin, ‘where is located the public telephone?’

The man pointed with his pencil as far out and sideways as he could without leaving his lair. Pnin, bag in hand, started to go, but he was called back. The pencil was now directed streetward.

[E, agora, a inesperada *volte-face* no, até então, infeliz destino de Pnin...]

‘Say, see those two guys loading that truck? They’re going to Cremona right now. Just tell them Bob Horn sent you. They’ll take you.’

Com as atribulações do nosso Timofey — ele que nos perdoe estas liberdades de tratamento, mas também a nós nos contagiou a informalidade americana — nunca estamos muito tempo sem nos rirmos, mesmo que este riso nos deixe com uma sensação algo estranha, definível talvez (para usarmos a fórmula do seu paternalista narrador) como «a contrapartida mental de um sabor amargo na boca» («the mental

Vivendo a Experiência Americana

counterpart of a bad taste in the mouth»³⁹). Mas também temos de lhe admirar, mesmo que no intervalo de uma ou outra gargalhada, as suas muitas qualidades humanas. Não é que não consigamos rir com Humbert, pois que até ele é capaz de rir de si próprio (eis uma virtude que não podemos recusar-lhe); embora no seu caso, bem ao contrário do que faríamos com Pnin, seja preferível rirmo-nos a uma avisada distância. Mas, se procuramos uma personagem com a qual seja possível um sentimento de empatia — e, a empatia, guardemo-la especialmente para quem nos merece um olhar de admiração —, aí temos de nos virar para Timofey Pnin. Recordemos, por isso, as palavras com que Nabokov o caracterizou na carta a Cass Canfield:

A man of great moral courage, a pure man, a scholar and a staunch friend, serenely wise, faithful to a single love, he never descends from a high plane of life characterized by authenticity and integrity.

Coragem moral, pureza de intenções, probidade intelectual, capacidade para cultivar amizades duradouras, sabedoria para enfrentar os obstáculos da vida, fidelidade à memória dos afectos mais profundos, em suma, uma vida pautada pela autenticidade e pela integridade: exemplos destes atributos, os quais nunca conseguimos vislumbrar em Humbert, estão presentes em cada episódio que Pnin protagoniza. Não admira, por isso, que Victor Wind — também ele um ser invulgar, partilhando com Nabokov uma apurada sensibilidade artística⁴⁰ —, embora filho (mas não lhes

³⁹ Cf. *Pnin*, pág. 158.

⁴⁰ Dá a ideia que Victor revela uma aptidão para as artes visuais talvez até mais apurada do que a do seu criador (VN). Enquanto este teve, desde cedo, o privilégio de beneficiar de um ensino formal ministrado por mestres propositadamente contratados pelos seus atentos (e abastados) pais, Victor não tem a sorte de usufruir da mesma formação: bem pelo contrário, o seu dom artístico é mesmo incompreendido pelos pais. Assim o sugere estoutro Vladimir Vladimirovich (o narrador autoral): «He never went through that initial stage of graphic activity when infants draw *Kopffüsslers* (tadpole people), or humpty dumpties with L-like legs, and arms ending in rake prongs; in fact, he avoided the human form altogether and when pressed by Papa (Dr Eric Wind) to draw Mama (Dr Liza Wind), responded with a lovely undulation, which he said was her shadow on the new refrigerator. At four, he

Os Romances Americanos

herdando os genes) dos nada recomendáveis Liza e Eric, descubra no sr. Tim⁴¹ o elo parental que ele se acha incapaz de reconhecer aos seus filistinos progenitores.

Pnin não atrai ao primeiro encontro, até porque não é, como Humbert, um profissional da sedução (para fortuna de Victor Wind e infortúnio de Dolores Haze). Mas, conforme o vamos conhecendo, quase tudo nele acaba por nos seduzir, como seduz à compassiva Joan Clements e mesmo a Laurence, o marido desta. Até as suas dificuldades na língua inglesa e a sua inépcia para as máquinas (desde que não sejam as nossas...) nos provocam um sorriso complacente. Aliás, sem esta falta de jeito, Pnin não seria o nosso «Tim Pnin»⁴² — como igualmente o é dos poucos, mas genuínos, amigos que deixará em Waindell (os Clements, o dr. Hagen, Mrs. Thayer, Betty Bliss), também estes com largueza de espírito para olharem para o que estava para lá da superfície e assim lhe captarem a excepcionalidade de carácter. E isto, para quem nasceu como caricatura, não é pouco.

Entretanto, distraídos, só agora reparámos que Timofey já deixou Waindellville para trás e segue tranquilamente o seu caminho, talvez em direcção a New Wye, Appalachia, ignorando ainda que o destino lhe reserva, acolá, um futuro mais risonho. Quanto à nossa viagem, que já vai longa, aproveitamos a nota positiva deste final feliz e terminamo-la aqui.

evolved an individual stipple. At five, he began to draw objects in perspective — a side wall nicely foreshortened, a tree dwarfed by distance, one object half masking another. And at six, Victor already distinguished what so many adults never learn to see — the colour of shadows, the difference in tint between the shadow of an orange and that of a plum or of an avocado pear.» (*Pnin*, pág. 74.)

⁴¹ Que é como Pnin, quando o recebe na sua casa, propõe que o rapaz o chame, embora logo a seguir lhe dê a opção de ser tratado simplesmente por Tim: «you must call me simply Mr Tim or, even shorter, Tim, as do some of my extremely sympathetic colleagues» (*Pnin*, pág. 86).

⁴² Cf. *Pnin*, pág. 129.

2. Recordando a Experiência Americana (Epílogo)

A HISTÓRIA que acabámos de contar é a do percurso que Vladimir Nabokov teve de fazer até chegar ao romance norte-americano e dos esforços que desenvolveu para ali se afirmar. Das páginas que escrevemos no capítulo anterior (e de outras, lá mais para trás, em que também o explicitámos ou deixámos subentendido), resulta evidente que *Lolita* — em nosso entender, o seu *opus magnum* em língua inglesa, ou, talvez, até nas duas línguas em que maioritariamente escreveu¹ — é o romance que lhe permitiu aceder ao estatuto de escritor americano.

E quanto a *Pale Fire*, não há um lugar na prateleira da literatura americana para esta outra obra-prima?, perguntará o leitor indignado, tanto mais se pertencer ao

¹ Como se sabe, Nabokov também escreveu algumas páginas em francês, mas é em russo e depois em inglês que a sua obra tem a expressão que hoje lhe atribuímos. Diga-se que a obra russa só ganha o verdadeiro reconhecimento de um público mais vasto posteriormente ao êxito de *Lolita* e de se apresentar traduzida para inglês. Aliás, até porque Nabokov controlou todas as traduções (isto é, as que foram publicadas em vida, exceptuando-se, portanto, *The Enchanter*, treze contos e quatro peças dramáticas) e procedeu a pequenas mas significativas alterações em alguns dos romances e contos, não nos parece impertinente que a sua obra seja toda ela lida em inglês, pois é nesta língua que se nos apresenta a versão definitiva da obra russa. Como é óbvio, ainda que não dominemos o russo, não perdemos nada em ter uma ideia dessas alterações. Eis por que recomendamos vivamente o estudo de Jane Grayson, *Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose* (Oxford, Oxford Univ. Press, 1977), onde muitos dos exemplos russos que a autora confronta com a versão publicada em inglês são acompanhados de uma tradução, feita por ela própria, mais fiel ao original (queremos dizer, sem as modificações supramencionadas).

Os Romances Americanos

grupo dos que consideram que este ultrapassa *Lolita* em ousadia de concepção e realização artística (convicção reforçada pelo facto de até Dmitri Nabokov ter confessado numa entrevista que, de entre a vasta obra ficcional produzida pelo pai, é *Pale Fire* o seu preferido). Apesar de não concordarmos inteiramente com o hipotético leitor — pois nos contamos entre os que dão primazia a *Lolita* sobre *Pale Fire*, sem contudo, bem pelo contrário, desdenharmos deste² —, também achamos que à literatura americana lhe assiste o direito, diríamos mesmo, o dever, de reclamar este último como seu, bem como, aliás, os restantes romances que Nabokov produziu em Montreux: num certo sentido, uma vez que Nabokov nunca renegou a sua cidadania americana, ele é para efeitos legais um escritor americano, ou, mais rigorosamente, russo-americano (à semelhança de muitos outros imigrados, que são tanto do país em que nasceram como também d'outro que, tenha sido por imperativo emocional, pragmático, ou ambas as coisas, mais tarde decidiram adoptar como seu).

² Se nos é permitida uma nota autobiográfica sobre o impacto destes dois romances, é bem possível que, tal como aconteceu connosco, o leitor recém-chegado a Nabokov passe pelos seguintes estados de espírito:

Lolita atrai desde logo, quer pelo assunto, quer pela forma como nos transmite a ilusão de que estamos perante um romance realista; em suma, vemo-nos em face de uma narrativa que, à primeira vista, se “lê bem”, que não desafia o conservadorismo do gosto. Mas, assim que nos julgamos a dominar a sintaxe de Nabokov, suspeitamos da condição de *best-seller* conquistada por *Lolita* e aspiramos a algo aparentemente mais complexo, que nos deixe perplexos naquilo que possui de radicalmente novo. Então, *Pale Fire* enche-nos as medidas e eleva-se ao estatuto de preferido, pois o artifício exhibe-se na bandeja da primeira leitura, a sua dinâmica de «hipertexto» apanha-nos de surpresa, e tem um carácter labiríntico que nos torna agradavelmente difícil, mesmo fisicamente, a vida de leitores — agora, vemo-nos compelidos a “navegar” da introdução para o poema, deste para o comentário, do comentário para o índice onomástico, para afinal nos descobrirmos de regresso ao ponto de partida. É um romance com índole de mandarim, que parece ordenar, «Dediquem-me uma tese universitária!», embora se encontre repleto de fundos falsos (e num deles está a ordem que julgamos ter acabado de ouvir). Só quando voltamos a *Lolita*, já educados pela leitura atenta da restante obra, em particular a que a sucede, percebemos que todos os truques (de prestidigitador) que se manifestam com mais evidência em *Pale Fire* e *Ada*, principalmente nestes dois, já existiam em *Lolita*, só que magistralmente dissimulados por detrás da ilusão realista. Eis por que concordamos, pelo menos neste aspecto, com a opinião de G.M. Hyde, quando conclui sobre *Lolita* que «Nabokov’s art would never again be so perfectly integrated» (cf. *Vladimir Nabokov: America’s Russian Novelist*, London, Marion Boyars, 1977, pág. 122).

Recordando a Experiência Americana (Epílogo)

Claro que, na república das letras, o passaporte de um escritor é pormenor de somenos, pois que a sua pátria se encontra essencialmente na obra produzida. E, neste âmbito, *Pale Fire* parece-nos o último romance em que Nabokov inventa a América, talvez uma América restringida ao microcosmo do *campus* universitário, mas, ainda assim, uma América referenciável à do nosso mundo empírico. Mesmo aqui, porém, já se encontra co-presente um mundo puramente imaginário, o de Zembla — ainda que este possa provir da imaginação dementada do narrador Charles Kinbote —, como que a pré-anunciar a criação de um outro mundo ainda menos referenciável ao do nosso mundo empírico, o de «Antiterra», onde decorre a acção de *Ada*. Além desta tendência não negligenciável, também julgamos ver em *Pale Fire* o início de um novo percurso, em direcção ao que talvez definiríamos como o regresso ao romance de vocação internacional, ou, parafraseando Charles Nicol e J.E. Rivers (que por sua vez se inspiraram num passo de *Speak, Memory*³), o início de um quarto arco na espiral de vida de Nabokov⁴. Assim, dependendo da perspectiva em que nos situarmos, *Pale Fire* tanto pode ser entendido como o último romance americano de Nabokov — o que nos parece uma visão algo paroquial —, ou como a inauguração de um novo ciclo “americano”, aquele que corresponde ao «exílio cor-de-rosa» na plácida Suíça, a qual Nabokov concebia como placa giratória para gente em trânsito entre o Velho e o Novo Mundo, lugar ideal para conciliar a necessidade de receber os editores internacionais que amiúde o procuravam com uma maior proximidade física em relação ao filho (na época, cantor lírico em Itália).

Esta segunda perspectiva é a que perfilhamos. Não importa muito saber (como se tal fosse possível...) quanto de *Pale Fire* já tinha sido escrito na América, embora suspeitemos que não mais do que notas esparsas. O que temos como certo é que os magníficos doze versos iniciais do poema homónimo foram compostos em Nice, em

³ Consultem-se os dois primeiros parágrafos do capítulo XIV de *Speak, Memory* (New York, G.P. Putnam's, 1966, págs. 275–276), nos quais Nabokov faz um desenvolvimento muito pessoal da «série trádica de Hegel» (a da tese, antítese, síntese).

⁴ Cf. Charles Nicol e J.E. Rivers, «Introduction» in *Nabokov's Fifth Arc: Nabokov and Others on His Life's Work*, J.E. Rivers and Charles Nicol (eds.), Austin, University of Texas Press, 1982, págs. xi–xvi.

Os Romances Americanos

29 de Novembro de 1960⁵. É plausível que já se vislumbre o sonho de *Pale Fire* nos contos «Ultima Thule» e «Solus Rex» (ambos escritos entre 1939–40, e em russo), os quais não passaram de um projecto de romance sempre adiado⁶; mas, então, temos igualmente de incluir o sonho de Victor Wind, de *Pnin* (capítulo 4), pois também neste se encontram ecos de «Solus Rex». Aliás, se continuássemos neste tipo de raciocínio — como se tudo em Nabokov não se encontrasse afinal interligado de livro para livro —, razões de maior peso teríamos para identificar com a sua fase mais estritamente americana um pedaço de *Ada* (esse “*Alice in Wonderland para Adultos*”⁷), já que «The Texture of Time» (um dos seus capítulos mais importantes) foi no essencial escrito ainda na América, entre 1958–59, portanto, antes de Nabokov dar a *Pale Fire* (1960–61) a forma que hoje conhecemos⁸.

Eis por que deixamos *Pale Fire* para umas “segundas núpcias”, que esperamos se concretizarão num estudo sobre os romances “americanos” produzidos na Suíça — todos os restantes afinal, inclusive o aguardado *Original of Laura*, tão desejado quanto os outros, mesmo se inacabado —, estudo esse que terá de contar com *Pale Fire* como protagonista, mas aí dedicando-lhe nós o espaço e o tempo condizentes com a atenção que indubitavelmente merece. Se a história de que nos estamos quase a despedir foi a do percurso de Nabokov para o romance americano, a próxima será a

⁵ Cf. Brian Boyd, *The American Years*, ed. cit., págs. 416–417.

⁶ Cf. Vladimir Nabokov, *The Stories of Vladimir Nabokov*, New York, Alfred A. Knopf, 1995, págs. 496–541 e 653–654 (para a nota explicativa). Aproveitamos a recta final deste trabalho para aconselhar esta obra contendo os contos completos de Nabokov (num total de 65), pois, além de incluir as notas explicativas aos contos (quer as de Nabokov, quer as de Dmitri; mas todas no final do livro), é comparativamente de aquisição menos dispendiosa.

⁷ Fica por saber se *Alice's Adventures in Wonderland*, de Carroll, será a leitura mais apropriada para crianças educadas neste nosso mundo politicamente correcto, quando há quem lhe tenha descoberto tanto corpo fálico e outras obscuridades sexuais (cf. introdução de Manuel João Gomes a *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, João Vaz Pereira e Manuel João Gomes (trans.), Lisboa, Fernando Ribeiro de Mello/Edições Afrodite, 2ª ed., 1976). E igual preocupação, tão moralista quanto a do John Ray de *Lolita*, se devia estender às saborosas aventuras da pequena Sofia, a da Condessa de Ségur, em cujas histórias se podem encontrar indícios de um refinado sadismo.

⁸ Cf. Brian Boyd, *op. cit.*, págs. 379–380, 487–489 (para *Ada*) e 416–424 (para *Pale Fire*).

Recordando a Experiência Americana (Epílogo)

do seu regresso, embora mediado pela experiência de vinte anos de Norte América, à vocação internacional. E esta, malgrado o carácter doméstico dos versos do poeta John Shade — versos impregnados de um americanismo que Charles Kinbote, o lunático autor do comentário crítico ao poema, pretende contrariar, esforçando-se por nos convencer de que contêm o desenvolvimento de um tema que os eleva à dimensão de uma «intriga internacional» —, esta vocação, dizíamos, retoma-a Nabokov precisamente com *Pale Fire*.

Resta-nos fazer uma resenha das respostas que tentámos articular, quantas vezes de forma pulverizada, para as questões principais que nos levaram à realização deste trabalho, questões essas que se encontram condensadas nos seus título e subtítulo. Começemos por este último.

Do ponto de vista histórico, o de uma História que se confunde por vezes com o mito, três cidades se destacam na formação da personalidade cultural da Rússia. De Kiev, centro da vida russa entre os séculos IX e XIII (quando a Rússia, no respeitante ao seu poderio, não passava ainda de uma proto-Rússia), vem a herança cultural bizantina, o alfabeto cirílico e o cristianismo ortodoxo grego elevado a religião oficial. Moscovo representa a longa luta, feita de avanços e recuos, até à vitória final sobre os tártaros, a expansão para a Ásia, o desígnio imperial, a afirmação de um chefe supremo e autocrático à imagem de um César (Ivan IV, o «Terrível», é o primeiro a adoptar o título de Czar, em 1547); mas também um certo fechamento relativamente à Europa civilizada, em parte explicado, mas não talvez o mais determinante, pelas dificuldades de acesso ao mar aberto. São Petersburgo significa o sonho do abrir de uma «janela para a Europa», tenta ser a tradução prática de um difuso ideal de modernização e simboliza a ambição cosmopolita do seu autocrático fundador (Pedro I, quarto czar da dinastia Romanov e o primeiro a proclamar-se imperador). Como se poderá calcular, principalmente nos alvares do século passado, não seria indiferente ter nascido e crescido em Moscovo ou em São Petersburgo, em especial se compartilharmos a crença de que «o espírito do lugar», também este,

Os Romances Americanos

influencia o modo como apreendemos o mundo⁹. cremos até que, nestas coisas, o próprio nome de uma cidade é capaz de ter a sua relevância — não foi por acaso que, na I Guerra Mundial, o ímpeto nacionalista levou à alteração do topónimo *Sankt-Peterburg*¹⁰ (que soava demasiado germânico para um país que via na Alemanha o seu inimigo directo) em favor de um mais fiel ao idioma russo, *Petrograd*.

A educação cosmopolita que Nabokov recebeu, tanto a formal como a veiculada por hábitos domésticos, aliada à circunstância de ter nascido e crescido em São Petersburgo, tudo isto o preparou para manter um espírito aberto relativamente a outras culturas em que mais tarde se viu obrigado a viver devido à Revolução de 1917. Mas a verdade é que esta saída forçada da Rússia de São Petersburgo (durante o exílio interno, permanecia ainda na Crimeia e já ele se sentia no estrangeiro) teria de criar no seu espírito um profundo sentimento de perda, ou como ele tão bem afirmou na autobiografia, «a hypertrophied sense of lost childhood»¹¹, que não podia deixar de se manifestar numa atitude de voluntário estranhamento em relação aos hábitos dos «aborígenes» (palavras suas)¹² dos lugares em que teve de viver, principalmente na Alemanha e em França. cremos que a resistência a esta primeira aculturação se deve a dois factores que se interpenetram: por um lado, o sentimento de revolta pelas circunstâncias da História que o obrigam a um exílio, que ainda é de curta data; por outro, a dureza da vida quotidiana, em particular a de carácter material, mas não só, pois que na Alemanha e até em França a terá sentido também a nível espiritual, quanto mais não fosse pela condição judaica de Véra e, consequentemente, do filho Dmitri. A isto acresce o estatuto de refugiado imposto pelo passaporte «Nansen» — e qual o refugiado que, chamemos as coisas pelos seus nomes, se não sente como um apátrida? —, que decerto não terá ajudado a uma integração, ainda mais porque, em França, esse mesmo estatuto o impedia, bem como a Véra, de

⁹ Cf. Lawrence Durrell, *Spirit of Place: Letters and Essays on Travel*, London, Faber and Faber, ed. de 1975 (1ª ed. 1969), em particular «Landscape and Character» (publicado primeiro no *New York Times*, June 12, 1960), págs. 156–163.

¹⁰ Dada a admiração do Czar Pedro pela cultura holandesa, por que não *Sankt-Peterboerg*?

¹¹ *Speak, Memory*, New York, G.P. Putnam's, ed. de 1966, p. 73.

¹² *Ibidem*, pág. 276.

Recordando a Experiência Americana (Epílogo)

obter a autorização de trabalho que lhe assegurasse o sustento da família.

Na América tudo muda. Desde logo, a distância temporal relativamente à sua saída da Rússia, mas também a geográfica. Além disso, as aflições que lhe haviam marcado os últimos anos na Europa Ocidental, em particular o potencial risco de vida que pendia sobre as cabeças da mulher e do filho por via da herança genética judaica, terão predisposto Nabokov para chegar a Nova Iorque com outra vontade de se integrar na vida americana. Na América, Nabokov e a família encontravam-se suficientemente distantes das hipotéticas ameaças soviética e nazi, mesmo que esta sensação de segurança pudesse ser aparente — o braço dos ditadores pode ser muito comprido, como o provou, na pele, aquele a quem Nabokov chamava «Santa Leo, Santa Claws Trotsky»¹³. Mas seria inexacto darmos a entender que a adesão de Nabokov à Norte América se limita à explicação simplista de uma sensação de segurança física e não darmos o justo relevo à forma calorosa com que ele foi recebido entre alguns intelectuais americanos, com uma especial menção ao papel desempenhado por Edmund Wilson.

As portas que este ajudou a abrir para o contacto com editores de livros e revistas de prestígio deram a Nabokov a oportunidade de se tornar conhecido junto de novos leitores que, quanto mais não fosse pela sua expressão numérica, dificilmente o escritor teria imaginado possível atingir na Europa. Esta boa recepção, aliada às facilidades que Nabokov encontrou para desde cedo se introduzir no mundo académico americano e alcançar ali a posição de professor que sempre lhe fora negada na Europa, tudo isto terá decerto contribuído para uma rápida e natural adaptação ao novo país que o acolhera. Não admira por isso que Nabokov, passados cinco anos sobre a sua chegada ao Novo Mundo, exibisse com orgulho a recém-adquirida cidadania americana, como de imediato o fez saber a Wilson — «We have passed our citizenship examinations. I know all the amendments», afiançava-lhe ele

¹³ *Ibidem*, pág. 264. Por aqui se vê como Nabokov conhecia bem a natureza dúplice de Trotsky: por um lado, o verniz de intelectual dialogante; por outro, a sua faceta impiedosa enquanto chefe do Exército Vermelho (recordem-se as vítimas de Kronstadt, em 1921, ou as suas posições defendendo a militarização do trabalho operário, nos anos de 1920–21).

Os Romances Americanos

numa carta escrita em 27 de Setembro de 1945¹⁴ — e, reiteradamente muitos anos depois, em várias das entrevistas que concedeu já no período de Montreux¹⁵.

Não pretendemos com isto defender que Nabokov cultivasse uma atitude “malinchista”¹⁶ em relação a tudo o que a América tinha para lhe oferecer. O consumismo americano não lhe fazia vibrar, nem tampouco a Véra, nenhuma corda sensível (amigos e colegas pasmavam com a exiguidade de bens que o casal acumulou em vinte anos de América). Também se sabe como olhava criticamente para certos produtos americanos: a má qualidade no isolamento acústico dos hotéis, a música «gastronómica» (para usarmos um epíteto caro a Umberto Eco¹⁷), o *jazz*, a vulgaridade das onnipresentes mensagens publicitárias. Desgostava-o, porém, ainda mais a tendência, muitas vezes desajeitada, para o eufemismo, embora de tudo isto tirasse partido para se rir com bonomia — como podemos apreciar numa carta a Wilson, em que Nabokov comentava gracejando, «On looking up the other day some papers on Colored Thinking (*audition colorée*, etc.) I discovered that I and my likes are termed ‘colored thinkers’ (negro philo[so]phers)»¹⁸. Aliás, era em relação aos preconceitos raciais que Nabokov se afirmava um vigoroso adversário, tanto mais quanto eles se manifestassem enviesadamente através de eufemismos. Mas estes preconceitos, co-naturais a uma sensibilidade filistina, preferia Nabokov pô-los a ridículo nos seus mundos ficcionais, pela voz das personagens cujos valores mais se identificavam com os seus, como é o caso de John Shade:

¹⁴ Cf. *The Nabokov-Wilson Letters 1940–1971*, Simon Karlinsky (ed.), New York, Harper & Row, 1980, pág. 156.

¹⁵ Cf. *Strong Opinions*, New York, McGraw-Hill, ed. de 1981, *passim*.

¹⁶ Cf. Tzvetan Todorov, «Le croisement des cultures», in *Le Croisement des Cultures*, Tzvetan Todorov (ed.), Paris, Seuil, *Communications*, N° 43, 1986, pág. 9: «[...] *malinchismo*, [...] le mot utilisé par les Mexicains pour désigner l’adulation aveugle des valeurs occidentales, naguères espagnoles, aujourd’hui anglo-américaines, mot qui vient du nom de la célèbre Malinche, l’interprète indigène de Cortés». No presente trabalho, já antes transcrevemos este trecho (*vide* nota 4 da secção «ii», no 1º capítulo de «Questões de Aculturação».)

¹⁷ Consulte-se o seu *Apocalípticos e Integrados*, Helena Gubernatis (trad.), Lisboa, DIFEL, 1991, pág. 307.

¹⁸ Cf. *The Nabokov-Wilson Letters 1940–1971*, ed. cit., pág. 158.

Recordando a Experiência Americana (Epílogo)

Shade said that more than anything on earth he loathed Vulgarly and Brutality, and that one found these two ideally united in racial prejudice. He said that, as a man of letters, he could not help preferring 'is a Jew' to 'is Jewish' and 'is a Negro' to 'is colored'; but immediately added that this way of alluding to two kinds of bias in one breath was a good example of careless, or demagogic, lumping (much exploited by Left-Wingers) since it erased the distinction between two historical hells: diabolical persecution and the barbarous traditions of slavery. [...] Many competent Negroes (he agreed) considered [colored] to be the only dignified word, emotionally neutral and ethically inoffensive; their endorsement obliged decent non-Negroes to follow their lead, and poets do not like to be led; but the genteel adore endorsements and now use 'colored man' for 'Negro' as they do 'nude' for 'naked' or 'perspiration' for 'sweat' [...]. One also heard it used (he continued) by the prejudiced as a jocular euphemism in a darky anecdote when something funny is said or done by 'the colored gentleman' (a sudden brother here of 'the Hebrew gentleman' in Victorian novel-ettes).¹⁹

Mais do que na biografia de Nabokov, é através das personagens imigradas que povoam a sua América ficcional que melhor capturamos a tensão entre a necessidade de adaptação aos costumes do país de acolhimento e a resistência a essa aculturação²⁰. Em Humbert, por exemplo, o esforço de adaptação só se faz sentir quando ele acha que daí há-de vir a obter alguma vantagem com vista ao usufruto de Lolita. Quanto ao resto, o que permanece é uma injustificável arrogância cultural, que se

¹⁹ Vladimir Nabokov, *Pale Fire*, Harmondsworth, Penguin, ed. de 1981, págs. 172–173. Imaginamos o desalento com que Nabokov olharia para a posterior obsessão americana com o discurso politicamente correcto. E dizemos Nabokov, em vez de John Shade, porque este passo é um dos exemplos mais claros de como o Autor torna por vezes demasiado visível a sua presença, mais parecendo neste caso estar a proferir um discurso sobre o preconceito racial. Nabokov também toca no tema em *Lolita*, como vimos na secção «ii» do capítulo anterior, mas a sua dimensão didáctica encontra-se suficientemente dissimulada. Talvez isto explique em parte por que colocamos *Lolita* num patamar superior a *Pale Fire*.

²⁰ Evitámos, ao longo deste trabalho, usar a palavra *assimilação* porque, provavelmente por preconceito nosso, ela sempre nos pareceu uma versão suave do *malinchismo* cultural.

Os Romances Americanos

manifesta nas observações sobre os gostos e os hábitos dos americanos com os quais Humbert tem de se relacionar e até na forma como ele aprecia a paisagem americana, especialmente valorizada quando referenciável a uma cultura adquirida durante o seu passado europeu: «Chateaubriandesque trees»²¹, «Claude Lorrain clouds», «a stern El Greco horizon»²², eis os epítetos que Humbert entende como os mais adequados para caracterizar o cenário que se oferece magnânimo ao seu olhar. Quando não encontra estes termos de comparação, fica-se pela manifestação de uma impressão difusa e com o seu quê de depreciativo: «Distant mountains. Near mountains. More mountains; bluish beauties never attainable, or ever turning into inhabited hill after hill; south-eastern ranges, altitudinal failures as alps go»²³.

Radicalmente diferente é a atitude de Pnin. Embora também este se confronte com dificuldades de adaptação, talvez até maiores do que as de Humbert, Pnin manifesta o desejo genuíno de as ultrapassar, por vezes com um optimismo visivelmente exagerado: «In two–three years [...] I will also be taken for an American»²⁴, assegura ele, convicto, aos seus incrédulos amigos americanos. Não nos custa acreditar que Nabokov, não obstante ter emprestado algo de si próprio também a Humbert, se revisse sobretudo na sensibilidade de Pnin e com este partilhasse, assim, o mesmo sentimento relativamente ao país de adopção: «America, my new country, wonderful America which sometimes surprises me but always provokes respect»²⁵.

²¹ Vladimir Nabokov, *The Annotated Lolita*, Alfred Appel, Jr. (ed.), London, Penguin, ed. de 2000, pág. 145.

²² *Idem, ibidem*, pág. 152.

²³ *Idem, ibidem*, pág. 156. Quanto a *Pale Fire*, nem vale a pena demorarmo-nos na atitude do seu narrador, aquele que afirma chamar-se Charles Kinbote (mas que, na realidade, parece ser não mais do que um lunático professor russo-americano chamado V. Botkin, colega de John Shade na Universidade de New Wye): para Kinbote, só a História de Zembla tem significado, pelo que, se alguém tinha de se aculturar, esse alguém era não ele próprio em relação ao país de acolhimento, mas o seu colega americano em relação à peculiar cultura de Zembla, pois fora Shade quem Kinbote elegera como o poeta capaz de lhe escrever, sobre esse misterioso reino, a saga do seu último rei, «Charles II, The Beloved» (isto é, aquele que, no “exílio” americano, se diz chamar Charles Kinbote).

²⁴ Vladimir Nabokov, *Pnin*, London, Penguin, ed. de 1960, pág. 31.

²⁵ *Idem, ibidem*, pág. 87.

Recordando a Experiência Americana (Epílogo)

Em face de uma tão sincera declaração de amor pela América, fará ainda sentido tentarmos responder à pergunta inscrita no título deste trabalho? Receamos que sim (correndo, embora, o risco de esgotar a paciência do leitor). Começamos, antes de cada desenvolvimento, pela desambiguação (palavra bizarra!) do conceito de *habitação*, pois que o outro parentético, *habituação*, não deverá oferecer tantas dúvidas (não nos vamos demorar, com certeza, na reflexão sobre os quatro maços de cigarros diários que Nabokov consumiu até aos quarenta e tal anos).

A primeira pergunta que formulamos é a mais fácil de responder e, porventura, a menos interessante: Tem a obra de Nabokov um problema de habitação, isto é, haverá dúvidas quanto à sua arrumação numa literatura nacional? Por si mesmo, o problema não será dos que mais devem contribuir para tirar o sono ao leitor — pode sempre dizer-se que Nabokov é um dos grandes escritores ocidentais do século XX, e isto já é dizer tudo o que importa, seja ele da Rússia, da América do Norte, ou até da «Antiterra» (que é onde, no mundo de *Ada*, todos os lugares se confundem). Esta não é decerto das matérias mais estimulantes, embora nos não possamos dispensar de a aflorar dada a natureza deste trabalho (que é a de o percurso de um escritor para o romance americano). Nas Histórias da Literatura Americana e do Romance Americano em particular (principalmente as que se debruçam apenas sobre o século XX), é hoje normal encontrarmos pelo menos um parágrafo dedicado à obra de Nabokov, quando não mesmo várias páginas²⁶. E, inclusive na Literatura Russa, temos a

²⁶ Cf. Richard Ruland & Malcolm Bradbury, *From Puritanism to Postmodernism*, New York, Penguin, ed. de 1992, págs. 386–389; Daniel Hoffman (ed.) *Harvard Guide to Contemporary American Writing*, Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, ed. de 1982, págs. 266–269; Marc Saporta, *Histoire du Roman Américain*, Paris, Gallimard, ed. de 1976, págs. 431–432 (no «Département Étranger», e com reservas, aparentemente porque Nabokov só viveu vinte anos no E.U.A., o que dá que pensar: ainda bem que Keats durou até aos 25 anos, ou ainda se arriscava a não pertencer à literatura inglesa!); Malcolm Bradbury, *The Modern American Novel*, Oxford, Oxford Univ. Press, ed. de 1984, págs. 153–155, 159, 160–161, 163; Frederick R. Karl, *American Fictions 1940–1980: A Comprehensive History and Critical Evaluation*, New York, Harper & Row, 1985, págs. 155–159, 223–229, *passim*.

Os Romances Americanos

informação de que Nabokov já deixou de ser alvo dos comentários depreciativos com que foi mimoseado durante a era soviética: pelo contrário, a sua obra é hoje objecto de culto, mesmo entre as gerações mais novas (quantas vezes acusadas de falta de interesse pela literatura...) ²⁷, e é considerada como tão integrante do legado literário russo que até *Lolita* a reclamam em parte como sua ²⁸. No entanto, apesar do inegável prestígio alcançado em ambos os países, ao folhearmos as duas antologias de literatura americana que temos sobre a nossa mesa de trabalho — uma, mais conservadora, da Macmillan; a outra, mais afinada com as tendências actuais de abertura do cânone, a conceituada *Heath Anthology* ²⁹ —, surpreendemo-nos, especialmente nesta última, com a inexplicável ausência de Nabokov e não resistimos a interrogar-nos sobre por que razão o antologizador, em vez de nos oferecer apenas três mil, cento e sessenta e sete páginas de textos literários, não decidiu aumentar o volume para, digamos, mais três páginas (com a vantagem de alcançar o número redondo) e nos obsequiar com um, ainda que pequeno, naco da prosa de Nabokov (ele, que foi considerado um dos grandes estilistas da língua inglesa do século XX), quanto mais não fosse como *appetizer* de uma futura refeição mais substancial.

Não será a *Lolita* de Nabokov, ao menos esta, um dos grandes romances americanos do século passado (embora tenhamos de conceder que um dos problemas da América é o da abundância, inclusive no capítulo dos grandes romances)? Não

²⁷ Cf. Nina L. Khrushcheva, «Key note address: Nabokov and Saint Petersburg», *International Affairs*, Working Paper 2006-11, July 2006 (www.gpia.info/files/u1/wp/2006-11.pdf). Este artigo da neta de Khrushchev também é importante porque nos veio confirmar a nossa impressão, páginas atrás, sobre o ocidentalismo dos habitantes de São Petersburgo.

²⁸ As liberdades que Nabokov tomou na sua tradução russa de *Lolita*, acrescentando ou alterando muitas alusões que tornaram o romance contextualmente mais próximo da tradição literária russa, terão decerto encorajado a esta apropriação (cf. Alexander Dolinin, «*Lolita* in Russian», in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, ed. cit., págs. 321–330). Veja-se, também, o documentário de Andreas Christoph Schmidt, «*Lolita* ist berühmt, nicht ich / C'est Lolita qui est célèbre, pas moi: Vladimir Nabokov», adapt. francesa de Christian Bloch, Berlin, SFB/Arte, s.d.

²⁹ Consulte-se, respectivamente: George McMichael (gen. ed.), *Concise Anthology of American Literature*, 2ª ed., New York, Macmillan, 1985; Paul Lauter (gen. ed.), *The Heath Anthology of American Literature*, Vol. II, 4ª ed., Boston, Houghton Mifflin, 2002.

Recordando a Experiência Americana (Epílogo)

discutimos o projecto ideológico da abertura do cânone, tão ideológico quanto o do seu estreitamento: para a nossa sensibilidade, que prezamos a cultura popular tanto quanto a erudita, até vem a jeito que, por exemplo, os *blues* se guindem ao estatuto de texto literário³⁰. Mas, com tanta voz contribuindo com as suas origens para a diversidade cultural americana, não haverá lugar para um estrangeirado cujo amor pela América era inquestionável, dela se sentindo tão mais próximo quanto dela se distanciou geograficamente nos últimos dezassete anos de vida, e que muito cuidou de a reinventar nos seus mundos ficcionais? Ou será que Vladimir Nabokov é uma ave («Sirin») rara demais para pertencer a outro lugar que não seja o do mito³¹?

A segunda (e última) pergunta que vamos formular achamo-la bem mais interessante, até porque foi nela que nos estribámos para a concepção deste trabalho. Antes, porém, permita-se-nos um esclarecimento quanto à inspiração para o nosso título, cuja fonte é fácil de se detectar, uma vez que o segundo texto que aparece como epígrafe no início do volume a identifica: o “culpado” foi, evidentemente, um livro de poemas de Ruy Belo, *O Problema da Habitação — Alguns Aspectos*³². E, há que admiti-lo, não apenas os versos escolhidos nos inspiraram, como também (ou, se calhar, mais...) a circunstância de nos termos cruzado com um comentário do poeta a propósito do subtítulo: ao escolher um subtítulo tão prosaico para um livro de poesia, Ruy Belo pretendia «aliviar o termo [habitação] da sua carga metafórica, [...] e para isso contava com o seu enquadramento num campo semântico de natureza jurídica, mais próxima da linguagem de todos os dias». O resultado foi o livro se ter prestado

³⁰ Já agora, e aproveitando o embalo de nos vermos a “*surf*ar a onda” da abertura do cânone, por que não também algumas canções *folk* americanas, cuja qualidade “literária” (para não nos referirmos ao seu impacto político-social) não fica atrás da dos *blues* incluídos na Antologia?

³¹ Na tradição eslava, *sirin* é uma criatura mitológica, representada como metade mulher (cabeça e busto) e metade pássaro.

³² Lisboa, Livraria Moraes Editora, 1962. Ou, dada a raridade desta edição (nem a editora já existe), uma mais recente: Ruy Belo, *Todos os Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000.

Os Romances Americanos

a alguns equívocos, como o de chegar a «ser incluído numa bibliografia de livros de direito»³³. Eis, pois, a melancólica verdade: o motivo, talvez um pouco pedestre, para o título principal deste trabalho reside num *trompe l'oeil* criado, aparentemente sem essa intenção, por Ruy Belo! Mas esta nossa pequena travessura possui, como todas as travessuras, o seu lado sério, e este encontra-se relacionado com a dedicatória que o poeta inscreveu no seu livro — «*Ao nómada amigo do Ruy Cinatti*».

Agora, confessado que está este nosso pecadilho, já podemos avançar para a pergunta: Será que Nabokov se sentiu dividido, tanto na literatura como na vida, entre o *hábito* do nomadismo e o desejo de voltar a pertencer a um lugar, o desejo de reencontrar metaforicamente, e porventura literalmente também, uma *habitação*? Admitimos, desde já, que não temos uma resposta definitiva para a questão; por isso nos vamos limitar à que se nos afigura possível.

Que Rússia era a de Nabokov quando se viu obrigado, pelas vicissitudes da História, a seguir para o exílio? Não nos parece que lhe dissesse grande coisa — ele, que nunca foi um eslavófilo — o ideário que fez que a Rússia se tivesse tornado numa potência imperial. A Rússia de Nabokov, ele próprio o admitiu na autobiografia, era essencialmente o território circunscrito à região de São Petersburgo: era esta a sua pátria espiritual e afectiva, à qual terá dado, enquanto lá viveu, uma importância tão relativa quanto a que normalmente damos àquilo que consideramos como adquirido, pois o sentimos co-natural à nossa existência. E assim foi durante os seus primeiros dezoito anos de vida, pois que os dois anos na Crimeia não nos parece representarem mais do que uma espécie de passagem pelo limbo, não se sentindo ali nem na Rússia nem ainda no exílio. Cremos que são os anos continuados de exílio forçado na Europa, acentuados pelo precário estatuto conferido pelo passaporte «Nansen», que contribuirão para que Nabokov desenvolva um «sentimento hipertrofiado da infância perdida», sentimento esse que, não deixando de se reportar à infância e adolescência, também é uma metáfora da Rússia de São Petersburgo que ele via cada vez mais como impossível de reviver, a não ser por acção da memória.

Os vinte e um anos de nomadismo espiritual na Europa são inesperadamente

³³ Cf. Ruy Belo, *Na Senda da Poesia*, Lisboa, União Gráfica, 1969, pág. 36.

Recordando a Experiência Americana (Epílogo)

interrompidos por vinte anos de vida americana. E dizemos inesperadamente porque, pela primeira vez depois da saída da Rússia, os Nabokov parece que aspiram a olhar para outro país como a sua nova casa — mal atingem o prazo mínimo legal, naturalizam-se americanos. Esta naturalização, já o afirmámos antes, terá um significado pragmático (podem finalmente rasgar o famigerado passaporte «Nansen»), mas também não devemos desvalorizar o seu componente emocional. Vladimir, talvez melhor até do que Véra (sempre mais cautelosa do que o marido, como o podemos depreender da biografia que Stacy Schiff lhe escreveu³⁴), desde logo se deu bem com a informalidade americana: fez amigos americanos como nunca os havia feito entre os naturais da Alemanha ou da França; olhava com outra bonomia para as idiossincrasias do país que tão generosamente o acolhera; aprendeu a sentir-se, nesse «new and beloved world», como em sua casa, com o mesmo à-vontade com que se desabituiu de «cortar com um traço a haste dos setes»³⁵. Os dois tinham encontrado, enfim, uma nova morada à qual podiam chamar sua.

No entanto, embora cidadãos americanos e orgulhosos desse estatuto, fica-nos a impressão de que a vida dos Nabokov continua marcada pela transitoriedade. Na aparência, até dão a ideia de que levam uma vida sedentária: as cidades em que habitam resumem-se a duas, Cambridge, em Massachusetts, e depois Ithaca, em New York. Mas o ritmo com que mudam de casa, particularmente em Ithaca, é surpreendente mesmo para os colegas americanos (mais habituados do que os europeus a uma vida de mudança). Residem em casas mobiladas pelos respectivos proprietários, normalmente colegas de Nabokov em licença sabática, e ocupam-nas com os, sempre parques, haveres que trazem na bagagem, como se estas estadas, por vezes de não mais do que um ano, fossem o prolongamento natural da sua passagem pelos inúmeros hotéis e casitas de campo em que se hospedavam durante as expedições em busca de borboletas raras, que faziam praticamente todas as férias de Verão. Véra e

³⁴ Cf. *Véra (Mrs. Vladimir Nabokov: Portrait of a Marriage)*, New York, Random House, 1999, em particular as páginas dedicadas aos períodos da América e de Montreux, isto é, a partir da pág. 106.

³⁵ Cf. *Speak, Memory*, ed. cit., pág. 277: «Today, in a new and beloved world, where I have learned to feel at home as easily as I have ceased barring my sevens [...]».

Os Romances Americanos

Vladimir parece que se delicia com este estilo de vida, principalmente ele. E, enquanto passam por essas casas e motéis, aproveita o escritor para lhes colher os objectos mais comecinhos, os pormenores de decoração mais pitorescos, os traçados arquitectónicos mais característicos da América suburbana, a partir dos quais há-de construir, e depois recheiar, as casas da sua América ficcional.

Entretanto, em finais da década de cinquenta, acontece o êxito comercial de *Lolita* e o consequente desafogo financeiro que dará a Nabokov a oportunidade de se dedicar por inteiro à escrita. Libertos de outras obrigações que não fossem as impostas pela necessidade de contactos com os editores, os Nabokov viajam para a Europa a fim de se encontrarem com o filho, a residir em Itália por imperativos de carreira — a primeira morada afectiva dos Nabokov ainda é, e há-de sê-lo até ao fim da vida, o casulo que tinham tecido à volta do seu núcleo familiar mais restrito. Mas também aproveitam a viagem para o reencontro com família que não viam havia mais de vinte anos. Depois, regressam por alguns meses à América onde, no intervalo das obrigações contratuais de Nabokov, revêem amigos dilectos que lá tinham deixado. E voltam a partir para a Europa, desta vez para aqui fixarem residência.

É durante este novo «exílio cor-de-rosa», justificado pelo desejo de ambos se sentirem fisicamente mais próximos do filho, que Nabokov há-de desenvolver um renovado sentimento de nostalgia, que, sendo ainda o da Rússia de São Petersburgo, é agora enriquecido com um sentimento semelhante pela pátria de adopção, à qual, afirma-o reiteradamente, tenciona regressar um dia. Mas a verdade é que Nabokov vai invocando sucessivas razões impeditivas da concretização deste sonho, adiado ano após ano, até o escritor se descobrir em face do impedimento derradeiro imposto pelo curso natural da vida. Ora, este “vício do estrangeiro”, adquirido no primeiro período europeu por força dos acidentes da História e que, pelos vistos, jamais o terá largado, leva-nos à seguinte interrogação: apesar do, inquestionável, consolo espiritual sentido na nova pátria, será que os vinte anos de América não terão representado sobretudo um *hiato* do exílio para o qual Nabokov parece ter sido atraído durante a maior parte da sua vida adulta?

Não temos uma resposta conclusiva para isto. Talvez Nabokov precisasse de

Recordando a Experiência Americana (Epílogo)

cultivar um sentimento de nostalgia agudo o bastante para lhe espicaçar a memória (literária), pois era nesta que se sentia verdadeiramente em casa — a certo passo da autobiografia diz ele, «One is always at home in one's past»³⁶. E também podemos acrescentar o seguinte: Dos objectos trazidos da Rússia, o único que, muito sintomaticamente, conseguiu sobreviver a uma existência feita de constantes deambulações foi o *nécessaire* de viagem que tinha pertencido a sua mãe, e que Nabokov ainda mantinha no activo quando redigiu a versão definitiva de *Speak, Memory*:

[...] on this gray winter morning, in the looking glass of my bright hotel room, I see shining the same, the very same, locks of that now seventy-year-old valise, a highish, heavyish *nécessaire de voyage* of pigskin, with "H.N." [Helena Nabokova] elaborately interwoven in thick silver under a similar coronet, which had been bought in 1897 for my mother's wedding trip to Florence. In 1917 it transported from St. Petersburg to the Crimea and then to London a handful of jewels. Around 1930, it lost to a pawnbroker its expensive receptacles of crystal and silver leaving empty the cunningly contrived leathern holders on the inside of the lid. But that loss has been amply recouped during the thirty years it then traveled with me — from Prague to Paris, from St. Nazaire to New York and through the mirrors of more than two hundred motel rooms and rented houses, in forty-six states. The fact that of our Russian heritage the hardiest survivor proved to be a traveling bag is both logical and emblematic. (*SM*, pág. 143)

Voltando ao tema da habitação, mas pensando agora em casas concretas. A certa altura, já residindo na Suíça, chegam mesmo a considerar a aquisição de uma casa de campo; mas a verdade é que Vladimir, durante os dezasseis anos que lhe restam de vida, nunca deixa de habitar (nem tampouco Véra, até ter de se mudar em 1990, o ano anterior à sua morte, e por necessidade de obras de beneficiação) no sexto andar do hotel *Le Montreux Palace*. Em 1975, na célebre entrevista televisiva a Bernard Pivot para o programa *Apostrophes*, Nabokov enumera as razões, plausíveis, para uma tal decisão: primeiro, a impossibilidade prática de reconstituir o ambiente

³⁶ *Ibidem*, pág. 116.

Os Romances Americanos

da casa de São Petersburgo; segundo, o conforto proporcionado pelos serviços do hotel, ainda mais para um casal em que a idade já fazia sentir o seu peso. O que, diga-se, não é caso único, pois que também a portuguesíssima Beatriz Costa residiu, durante mais de vinte anos e até ao fim da vida, num hotel, o *Tivoli* (por coincidência, também num sexto andar), e isso não a impediu de viver no coração da sua bem-amada Lisboa. Mas Véra e Vladimir Nabokov atravessam a vida de maneira diferente: não conseguimos imaginá-los sem terem as malas arrumadas junto à porta (o *nécessaire* incluído), desconfiados dos caprichos da História, vivendo nos lugares como se estivessem sempre de passagem. E estavam. Como todos nós, aliás.

Bibliografia Seleccionada

Na organização da bibliografia, seguimos um critério que não é incomum para trabalhos do estilo no universo anglo-americano e que nos parece facilitar a pesquisa do prospectivo leitor. Isto é, optámos por uma divisão tão “minimalista” quanto possível, que se resume a três grandes secções: a primeira, contendo a obra de Nabokov; a segunda, trabalhos críticos e outras intervenções sobre Nabokov; a terceira, obras de âmbito mais geral, inclusive textos literários de outros autores. Apenas a secção dedicada à obra de Nabokov se encontra subdividida em géneros, ou em agrupamentos de géneros com alguma afinidade entre si.

Quanto aos critérios de ordenação: a obra de Nabokov segue a ordem cronológica das primeiras edições que, pelo menos nos romances, é coincidente com a da sua criação; para as obras traduzidas na nossa língua, o critério foi o da primeira edição em português; a restante bibliografia aparece ordenada por ordem alfabética de autores e por data das edições consultadas.

Outros critérios seguidos:

Na secção «De Vladimir Nabokov», a subdivisão «Colecções» não é uma mera repetição de títulos: além do respeito que nos deve merecer o trabalho dos respectivos anotadores, entendemos que uma bibliografia, pela sua função orientadora, representa muitas vezes o primeiro «carro de compras» virtual do leitor. Sempre que se tratou de colectâneas críticas, como *Companions*, *Casebooks*, revistas com números temáticos, etc., incluímos, além de uma entrada para o volume, as colaborações individuais mais relevantes para a nossa investigação bem como as que julgámos de maior utilidade para o leitor. Apenas no caso da revista «em-linha» dedicada a Nabokov, *Zembla*, nos limitámos a referenciar os estudos citados no trabalho; outros, de inegável interesse, poderá o leitor consultá-los no «sítio» respectivo. Seguindo o exemplo de Wayne C. Booth no seu *The Rhetoric of Fiction*, deci-

Bibliografia Seleccionada

dimos partilhar, sempre que tal se nos afigurou pertinente, as nossas observações de leitura. Tendo em vista o leitor mais inquisitivo, optámos por incluir, como apêndice a esta bibliografia, uma lista dos registos fonográficos e videográficos citados no trabalho.

1. De Vladimir Nabokov

Romance:

Mary, Michael Glenny (trad.), Harmondsworth, Penguin, ed. de 1983 (1ª ed. americana: McGraw-Hill, 1970).

Título original: *Mashen'ka*, 1926. Tradução em inglês com a colaboração de VN.

King, Queen, Knave, Dmitri Nabokov (trad.), New York, McGraw-Hill, ed. de 1981 (1ª ed. 1968).

Título original: *Korol', Dama, Valet*, 1928. Tradução em inglês com a colaboração de VN.

The Defense, Michael Scammell (trad.), New York, Perigee/G.P. Putnam's, ed. de 1980 (1ª ed. 1964).

Título original: *Zashichta Luzhina*, 1930. Tradução em inglês com a colaboração de VN.

The Eye, Dmitri Nabokov (trad.), New York, Vintage, ed. de 1990 (1ª ed. americana: Phaedra, 1965).

Título original: *Soglyadatay*, 1930. Tradução em inglês com a colaboração de VN.

Glory, Dmitri Nabokov (trad.), Harmondsworth, Penguin, ed. de 1974 (1ª ed. americana: McGraw-Hill, 1971).

Título original: *Podvig*, 1932. Tradução em inglês com a colaboração de VN.

Laughter in the Dark, Vladimir Nabokov (trad.), Harmondsworth, Penguin, ed. de 1982 (1ª ed. americana: Bobbs-Merrill, 1938).

Título original: *Kamera Obskura*, 1933. 1ª tradução: *Camera Obscura*, Winifred Roy (trad.), London, John Long, 1936.

Despair, Vladimir Nabokov (trad.), Harmondsworth, Penguin, ed. de 1981 (1ª ed. americana: G.P. Putnam's, 1965).

Título original: *Otchayanie*, 1936. Primeira tradução inglesa de Nabokov, em 1936 (John Long, 1937), revista para a edição americana de 1965.

Invitation to a Beheading, Dmitri Nabokov (trad.), Harmondsworth, Penguin, ed. de 1983 (1ª ed. americana: G.P. Putnam's, 1959).

Título original: *Priglasenie na Kazn'*, 1938. Tradução em inglês com a colaboração de VN.

The Gift, Michael Scammell (trad.), Harmondsworth, Penguin, ed. de 1980 (1ª ed. ameri-

Bibliografia Seleccionada

cana: G.P. Putnam's, 1963).

Título original: *Dar* (excepto «Chapter Four», 1938; *in toto*, 1952). Tradução em inglês com a colaboração de VN.

The Real Life of Sebastian Knight, Harmondsworth, Penguin, ed. de 1982 (1ª ed. americana: New Directions, 1941).

Bend Sinister, Harmondsworth, Penguin, ed. de 1981 (1ª ed. americana: Henry Holt, 1947).

The Annotated Lolita, Alfred Appel, Jr. (ed., prefácio e notas), London, Penguin, ed. de 2000 (1ª ed. americana: McGraw-Hill, 1970; ed. revista e aumentada, 1991).

Lolita: Olympia Press, Paris, 1955 (1ª ed. americana: G.P. Putnam's, 1958).

Pnin, London, Penguin, ed. de 1970 (1ª ed. americana: Doubleday, 1957).

Pale Fire, Harmondsworth, Penguin, ed. de 1981 (1ª ed. americana: G.P. Putnam's, 1962).

Ada or Ardor: A Family Chronicle, Harmondsworth, Penguin, ed. de 1980 (1ª ed. americana: McGraw-Hill, 1969).

Transparent Things, Harmondsworth, Penguin, ed. de 1981 (1ª ed. americana: McGraw-Hill, 1972).

Look at the Harlequins!, Harmondsworth, Penguin, ed. de 1980 (1ª ed. americana: McGraw-Hill, 1974).

Novela e Conto:

The Enchanter, Dmitri Nabokov (trad.), New York, G.P. Putnam's, 1986.

Título original: «Volshebnik» (original russo escrito em 1939, nunca publicado).

Nabokov's Dozen: Thirteen Stories, Harmondsworth, Penguin, ed. de 1980 (1ª ed. americana: Doubleday, 1958).

Tradução em inglês de três contos russos: Peter Pertzov com a colaboração de VN.

A Russian Beauty and Other Stories, Dmitri Nabokov e Simon Karlinsky (trads.), New York, McGraw-Hill, ed. de 1974 (1ª ed. americana: McGraw-Hill, 1973).

Tradução em inglês com a colaboração de VN.

Tyrants Destroyed and Other Stories, Dmitri Nabokov (trad.), Harmondsworth, Penguin, ed. de 1981 (1ª ed. americana: McGraw-Hill, 1975).

Tradução em inglês com a colaboração de VN.

Details of a Sunset and Other Stories, Dmitri Nabokov (trad.), New York, McGraw-Hill, ed. de 1981 (1ª ed. americana: McGraw-Hill, 1976).

Tradução em inglês com a colaboração de VN.

Poesia, Argumento para Cinema e Drama:

Poems and Problems, New York, McGraw-Hill, 1970.

Lolita: A Screenplay, New York, McGraw-Hill, ed. de 1983 (1ª ed. americana: McGraw-Hill, 1974).

The Waltz Invention, Dmitri Nabokov e VN (trads.), New York, Phaedra, 1966.

Título original: *Izobretnie Val'sa*, 1938.

Bibliografia Seleccionada

The Man from the USSR and Other Plays, Dmitri Nabokov (introd. e trad.), San Diego e New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1984.

Contém mais três peças — «The Event», «The Pole» e «The Grand-dad» — e dois ensaios — «Playwriting» e «The Tragedy of Tragedy».

Memórias, Entrevistas e Correspondência:

Speak, Memory: An Autobiography Revisited, New York, G.P. Putnam's, 1966.

1ª versão: *Conclusive Evidence*, New York, Harper & Bros., 1951.

Strong Opinions, New York, McGraw-Hill, ed. de 1981 (1ª ed. americana: McGraw-Hill, 1973).

NABOKOV, Vladimir, e WILSON, Edmund, *The Nabokov-Wilson Letters 1940–1971*, Simon Karlinsky (ed.), New York, Harper & Row, ed. de 1980 (1ª ed. americana: Harper & Row, 1979).

Edição revista e aumentada: *Dear Bunny, Dear Volodya: The Nabokov-Wilson Letters 1940–1971*, Simon Karlinsky (ed.), Berkeley, Univ. of California Press, 2001.

Selected Letters 1940–1977, Dmitri Nabokov e Matthew J. Bruccoli (eds.), London, Vintage, ed. de 1991 (1ª ed. americana: Harcourt Brace Jovanovich, 1989).

Crítica e Tradução:

Nikolai Gogol, New York, New Directions, ed. corrigida de 1961 (1ª ed. americana: New Directions, 1944).

Lectures on Literature, Fredson Bowers (ed.), San Diego e New York, Harcourt Brace Jovanovich, ed. de 1982 (1ª ed. americana: H.B.J., 1980).

Lectures on Russian Literature, Fredson Bowers (ed.), San Diego e New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1981.

Lectures on Don Quixote, Fredson Bowers (ed.), San Diego e New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1983.

LERMONTOV, Mikhail, *A Hero of Our Time*, Vladimir Nabokov (trad., prefácio e notas), London, Everyman, ed. de 1992 (1ª ed. americana: Doubleday, 1958).

Tradução em inglês com a colaboração de Dmitri Nabokov.

PUSHKIN, Aleksandr, *Eugene Onegin*, Vladimir Nabokov (trad. e comentário), Princeton, New Jersey, Princeton Univ. Press, Vols. I e II, ed. de 1981 (1ª ed. americana: Bollingen Foundation, 1964; ed. revista: Princeton Univ. Press, 1975).

Coleções:

The Portable Nabokov, Page Stegner (ed.), Harmondsworth, Penguin, ed. de 1977 (1ª ed. americana: *Nabokov's Congeries*, Viking, 1968).

Novels and Memoirs 1941–1951, Brian Boyd (notas), New York, The Library of America, 1996.

Contém: *The Real Life of Sebastian Knight*; *Bend Sinister*; *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*.

Bibliografia Seleccionada

Novels 1955–1962, Brian Boyd (notas), New York, The Library of America, 1996.

Contém: *Lolita*; *Pnin*; *Pale Fire*; *Lolita: A Screenplay*.

Novels 1969–1974, Brian Boyd (notas), New York, The Library of America, 1996.

Contém: *Ada or Ardor: A Family Chronicle*; *Transparent Things*; *Look at the Harlequins!*

The Stories of Vladimir Nabokov, Dmitri Nabokov (ed.), New York, Alfred A. Knopf, 1995.

Contém a totalidade dos contos de VN (sessenta e cinco).

Traduções em Português:

Lolita, Fernanda Pinto Rodrigues (trad.), Lisboa, Publicações Europa-América, 1974.

Outras edições: a mesma trad., Lisboa, Teorema, 2ª ed. de 1985; a mesma trad., com introd. de Marcello Duarte Mathias, Círculo de Leitores, 1987.

Ada, ou Ardor (Uma Crónica de Família), Fernanda Pinto Rodrigues (trad.), Lisboa, Publicações Europa-América, 1977.

Título original: *Ada or Ardor (A Family Chronicle)*.

Na Outra Margem da Memória (Uma Autobiografia Revisitada), Aníbal Fernandes (trad.), Lisboa, DIFEL, 1986.

Título original: *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*.

Transparências, Margarida Santiago (trad.), Lisboa, Teorema, 1989.

Título original: *Transparent Things*.

O Encantador, Manuela Madureira (trad.), Lisboa, Editorial Presença, 1990.

Título inglês: *The Enchanter*.

A Verdadeira Vida de Sebastian Knight, Ana Luísa Faria (trad.), Lisboa, Dom Quixote, 1990.

Título original: *The Real Life of Sebastian Knight*.

Desespero, Manuela Madureira (trad.), Lisboa, Editorial Presença, 1991.

Título inglês: *Despair*.

Riso na Escuridão, Telma Costa (trad.), Lisboa, Teorema, 1993.

Título inglês: *Laughter in the Dark*.

Fogo Pálido, Telma Costa (trad.), Lisboa, Teorema, 1996.

Título original: *Pale Fire*.

Pnin, Telma Costa (trad.), Lisboa, Teorema, 1999.

Contos Completos, Telma Costa (trad.), Rio de Mouro, Círculo de Leitores, vols. I e II, 2003.

Foi posteriormente publicado pela Editorial Teorema, que detém os direitos editoriais.
Título original: *The Stories of Vladimir Nabokov*.

Aulas de Literatura, Salvato Telles de Menezes (trad.), Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2004.

Com introd. de John Updike. Título original: *Lectures on Literature*.

O Dom, Carlos Leite (trad.), Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

Bibliografia Seleccionada

Título inglês: *The Gift*.

Opiniões Fortes, Carlos Leite (trad.), Lisboa, Assírio & Alvim, 2005.

Conjunto de entrevistas. Título original: *Strong Opinions*.

Convite para uma Decapitação, Carlos Leite (trad.), Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.

Título inglês: *Invitation to a Beheading*.

Nikolai Gogol, Carlos Leite (trad.), Lisboa, Assírio & Alvim, 2007.

2. Sobre Vladimir Nabokov

AA. VV., *Zembla*, www.libraries.psu.edu/nabokov/zembla.htm.

ABRAMS, Meyer, «Remembering Nabokov», in *The Achievements of Vladimir Nabokov*, George Gibian e Stephen Jan Parker (eds.), Ithaca, NY, Center for International Studies, Cornell University, 1984, págs. 218–221.

Parte de um conjunto de conversas recordando Nabokov em Cornell, durante a tarde de 15 de Abril de 1983, integradas no «Cornell Nabokov Festival».

ALEXANDROV, Vladimir E. (ed.), *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, New York & London, Garland, 1995.

O único defeito deste utilíssimo *Companion* é o seu elevado preço de aquisição. O leitor pode encontrar nele, entre outros estudos sobre os mais variados temas, trabalhos de introdução a cada um dos romances de Nabokov. Discriminam-se, ao longo desta bibliografia, as contribuições mais relevantes para o presente trabalho e outras de contextualização da obra de Nabokov.

———, «‘The Otherworld’», in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir E. Alexandrov (ed.), New York & London, Garland, 1995, págs. 566–571.

ALLAN, Nina, *Madness, Death and Disease in the Fiction of Vladimir Nabokov*, Birmingham, UK, Univ. of Birmingham Press, 1994.

ALTER, Robert, «*Invitation to a Beheading*: Nabokov and the art of politics», *TriQuarterly*, 17, Winter 1970, págs. 41–59.

Número comemorativo do septuagésimo aniversário de Vladimir Nabokov.

———, *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley, Univ. of California Press, ed. de 1978, 1ª ed. 1975.

Consultar, em especial, os capítulos 5 («The Modernist Revival of Self-Conscious Fiction») e 6 («Nabokov’s Game of Worlds»).

———, «*Ada*, or the perils of Paradise», in *Vladimir Nabokov: A Tribute*, Peter Quennell (ed.), New York, William Morrow, ed. de 1980, 1ª ed. (London, Weidenfeld & Nicolson) 1979, págs. 103–118.

AMIS, Kingsley, «Recensão a *Lolita*», in *Nabokov: The Critical Heritage*, Norman Page (ed.), London, Routledge & Kegan Paul, 1982, págs. 102–107.

Originalmente publicada em *Spectator*, 6 November 1959.

AMIS, Martin, «The sublime and the ridiculous», in *Vladimir Nabokov: A Tribute*, Peter Quennell (ed.), New York, William Morrow, ed. de 1980, 1ª ed. (London, Weidenfeld

Bibliografia Seleccionada

- & Nicolson) 1979, págs. 73–87.
- Amis estuda o que designa como três farsas do período de Berlim (*King, Queen, Knave; Laughter in the Dark; Despair*), que preparam VN para *Lolita*.
- , «Visiting Mrs. Nabokov», in *Visiting Mrs. Nabokov and Other Excursions*, New York, Vintage, ed. de 1995, 1ª ed. 1994, págs. 113–120.
- APPEL, Alfred, Jr., «An interview with Vladimir Nabokov», in *Nabokov: The Man and His Work*, L.S. Dembo (ed.), Madison, WI, Univ. of Wisconsin Press, 1967, págs. 19–44.
- Entrevista realizada em Setembro de 1966.
- , «*Lolita*: The springboard of parody», in *Nabokov: The Man and His Work*, L.S. Dembo (ed.), Madison, WI, Univ. of Wisconsin Press, 1967, págs. 106–143.
- , «*Ada* described», *TriQuarterly*, 17, Winter 1970, págs. 160–186.
- Número comemorativo do septuagésimo aniversário de Vladimir Nabokov.
- , «Backgrounds of *Lolita*», *TriQuarterly*, 17, Winter 1970, págs. 17–40.
- Número comemorativo do septuagésimo aniversário de Vladimir Nabokov.
- , *Nabokov's Dark Cinema*, New York, Oxford Univ. Press, 1974.
- Estudo fundamental para as relações entre os romances de Nabokov, principalmente *Lolita*, e a cultura popular urbana norte-americana. Infelizmente, este é um livro de muito difícil aquisição (encontrámo-lo numa livraria de livros usados em San Francisco). Talvez o leitor interessado possa fazer uma deambulação pelo *eBay* (www.ebay.com), onde por vezes se encontram em leilão espécimes a preços razoáveis.
- , «The road to *Lolita*, or the americanization of an emigré», *Journal of Modern Literature*, 4, 1, 1974, págs. 3–31.
- Embora com algumas alterações e um enfoque algo diferente, este artigo é parte de um capítulo de *Nabokov's Dark Cinema*.
- , «Remembering Nabokov», in *Vladimir Nabokov: A Tribute*, Peter Quennell (ed.), New York, William Morrow, ed. de 1980, 1ª ed. (London, Weidenfeld & Nicolson) 1979, págs. 11–33.
- , «Nabokov: A portrait», in *Nabokov's Fifth Arc*, J.E. Rivers e Charles Nicol (eds.), Austin, TX, Univ. of Texas Press, 1982, págs. 3–21.
- , «Introduction [to *The Annotated Lolita*]», in Vladimir Nabokov, *The Annotated Lolita*, London, Penguin, ed. de 2000 (1ª ed. 1970; ed. revista de 1991), págs. xvii–lxxiii.
- É importante chamar a atenção para esta «Introdução», pois ela é constituída por partes de outros estudos fundamentais de Appel que o leitor terá alguma dificuldade de encontrar («Nabokov's puppet show», *The New Republic*, 1967; «*Lolita*: The springboard of parody», *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, 1967, e em *Nabokov: The Man and His Work*, L.S. Dembo (ed.), Madison, WI, Univ. of Wisconsin Press, 1967; «An interview with Vladimir Nabokov», *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, 1967). Além disso, esta *Lolita Anotada* é de fácil (e económica) aquisição, visto que foi publicada pela Penguin em 1995 (com subseqüentes re-impressões até ao presente), dela constando algumas revisões no texto da «Introdução» e um aumento das notas ao romance.
- BADER, Julia, *Crystal Land: Artifice in Nabokov's English Novels*, Berkeley, Univ. of California Press, 1972.

Bibliografia Seleccionada

BARABTARLO, Gennady, «A resolved discord (*Pnin*)» (1993), *Zembla* (para o «sítio» da revista, ver a primeira entrada nesta secção da bibliografia).

O ensaio pertence um trabalho do mesmo autor, intitulado *Aerial View: Essays on Nabokov's Art and Metaphysics*, New York, P. Lang, 1993.

———, «English short stories», in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir E. Alexandrov (ed.), New York & London, Garland, 1995, págs. 101–117.

———, «*Pnin*», in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir E. Alexandrov (ed.), New York & London, Garland, 1995, págs. 599–608.

BARBEDETTE, Gilles, «Entre l'exile et la parodie», *Magazine Littéraire*, 233, «Dossier Vladimir Nabokov», Septembre 1986, págs. 18–22.

BAYLEY, John, «Under cover of decadence», in *Vladimir Nabokov: A Tribute*, Peter Quennell (ed.), New York, William Morrow, ed. de 1980, 1ª ed. (London, Weidenfeld & Nicolson) 1979, págs. 42–58.

Sobre a questão da arte pela arte em Nabokov.

BEAUJOUR, Elizabeth Klosty, «Bilingualism», in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir E. Alexandrov (ed.), New York & London, Garland, 1995, págs. 37–43.

———, «Translation and self-translation», in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir E. Alexandrov (ed.), New York & London, Garland, 1995, págs. 714–724.

———, «Jeux et figures polyglottes», *Magazine Littéraire*, 379, «Dossier Vladimir Nabokov», Septembre 1999, págs. 61–63.

BERBEROVA, Nina, «Nabokov in the thirties», *TriQuarterly*, 17, Winter 1970, págs. 220–233.

Número comemorativo do septuagésimo aniversário de Vladimir Nabokov.

———, «The mechanics of *Pale Fire*», *TriQuarterly*, 17, Winter 1970, págs. 147–159.

Número comemorativo do septuagésimo aniversário de Vladimir Nabokov.

BERGE, Claude, e BRAFFORT, Paul, «La défense Sirine», *Europe*, 791, Mars 1995, págs. 115–123.

Número dedicado a Vladimir Nabokov.

BETHEA, David M., «Style», in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir E. Alexandrov (ed.), New York & London, Garland, 1995, págs. 696–704.

BIENSTOCK, Beverly Gray, «Focus pocus: Film imagery in *Bend Sinister*», in *Nabokov's Fifth Arc*, J.E. Rivers e Charles Nicol (eds.), Austin, TX, Univ. of Texas Press, 1982, págs. 125–138.

BISHOP, Alison, «Remembering Nabokov», in *The Achievements of Vladimir Nabokov*, George Gibian e Stephen Jan Parker (eds.), Ithaca, NY, Center for International Studies, Cornell University, 1984, págs. 216–217.

Parte de um conjunto de conversas recordando Nabokov em Cornell, durante a tarde de 15 de Abril de 1983, integradas no «Cornell Nabokov Festival».

BISHOP, Morris, «Nabokov at Cornell», *TriQuarterly*, 17, Winter 1970, págs. 234–239.

Bibliografia Seleccionada

Número comemorativo do septuagésimo aniversário de Vladimir Nabokov. O texto de Bishop aparece também, em tradução francesa, no número de *L'Arc* inteiramente dedicado a Nabokov («Nabokov à Cornell», 1985, nº 99, 2ª ed., págs. 62–64), o qual havia tido uma 1ª edição (nº 24) em 1964, com organização e introdução de René Micha.

BITSILLI, P.M., «The revival of allegory», *TriQuarterly*, 17, Winter 1970, págs. 102–118.

Número comemorativo do septuagésimo aniversário de Vladimir Nabokov. Artigo publicado em russo no *Sovremennye Zapiski*, em 1936, dedicado às relações intertextuais de Sirin [Nabokov] com outros autores russos (Gogol e Saltykov), principalmente ao nível do humor e da paródia. Tradução de Dwight Stephens para este número de homenagem.

BOEGEMAN, Margaret Byrd, «*Invitation to a Beheading* and the many shades of Kafka», in *Nabokov's Fifth Arc*, J.E. Rivers e Charles Nicol (eds.), Austin, TX, Univ. of Texas Press, 1982, págs. 105–121.

BORGES, Jorge Luis, «Conversation with an audience», in *The Achievements of Vladimir Nabokov*, George Gibian e Stephen Jan Parker (eds.), Ithaca, NY, Center for International Studies, Cornell University, 1984, págs. 61–78.

Têm-se feito alguns paralelos, quanto a nós um pouco forçados, entre a ficção de Nabokov e a de Borges.

BOWLBY, Rachel, «*Lolita* and the poetry of advertising», in *Vladimir Nabokov's "Lolita": A Casebook*, Ellen Pifer (ed.), New York, Oxford Univ. Press, 2003, págs. 155–179.

Data da primeira publicação do artigo: 1993 (in *Shopping with Freud*, London, Routledge).

BOYD, Brian, «Nabokov at Cornell», in *The Achievements of Vladimir Nabokov*, George Gibian e Stephen Jan Parker (eds.), Ithaca, NY, Center for International Studies, Cornell University, 1984, págs. 119–144.

———, *Nabokov's "Ada": The Place of Consciousness*, Ann Arbor, MI, Ardis, 1985.

A primeira versão deste trabalho constituiu a dissertação de doutoramento de Boyd, apresentada à Universidade de Toronto em 1979.

———, *Vladimir Nabokov: The Russian Years, 1899–1940*, Princeton, NJ, Princeton Univ. Press, 1990.

———, *Vladimir Nabokov: The American Years, 1940–1977*, Princeton, NJ, Princeton Univ. Press, 1991.

———, «Ada», in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir E. Alexandrov (ed.), New York & London, Garland, 1995, págs. 3–18.

———, «L'art et l'ardeur d'Ada», *Europe*, 791, 1995, Mars, págs. 106–114.

Tradução do inglês de Carine Chichereau e Christine Raguet-Bouvard. Número dedicado a Vladimir Nabokov.

———, *Nabokov's "Pale Fire": The Magic of Artistic Discovery*, Princeton, NJ, Princeton Univ. Press, 3.ª ed. de 2001, 1ª ed. 1999.

Livro particularmente edificante, por ser uma revisão de posições anteriormente tomadas por Boyd em *Vladimir Nabokov: The American Years*. Um bom exemplo de honestidade intelectual e de humildade científica: Boyd admite que a sua leitura de *Pale Fire* partia de pressupostos errados.

———, «'Even Homais nods': Nabokov's fallibility; or how to revise *Lolita*», in *Vladimir*

Bibliografia Seleccionada

Nabokov's "Lolita": A Casebook, Ellen Pifer (ed.), New York, Oxford Univ. Press, 2003, págs. 57–83.

Data da primeira publicação do artigo: 1995 (in *Nabokov Studies* 2 (1995)).

———, «Nabokov as storyteller», in *The Cambridge Companion to Nabokov*, Julian W. Connolly (ed.), Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2005, págs. 31–48.

BROWN, Clarence, «Cartas de ódio amoroso», *Diálogo*, 12, 3, 1979, págs. 87–90.

Traduzido do inglês por Salvyano Cavalcanti de Paiva. Título em inglês: «Love-hate letters» (*Saturday Review*, June 23, 1979). Infelizmente, não nos foi possível ter acesso ao original. De qualquer modo, pela sua importância, esta recensão crítica deve ser consultada, ainda que em tradução.

———, «Humor», in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir E. Alexandrov (ed.), New York & London, Garland, 1995, págs. 184–188.

BROWN, William L., Jr., «Remembering Nabokov», in *The Achievements of Vladimir Nabokov*, George Gibian e Stephen Jan Parker (eds.), Ithaca, NY, Center for International Studies, Cornell University, 1984, págs. 224–226.

Parte de um conjunto de conversas recordando Nabokov em Cornell, durante a tarde de 15 de Abril de 1983, integradas no «Cornell Nabokov Festival».

BRUSS, Paul, *Victims: Textual Strategies in Recent American Fiction*, East Brunswick, NJ, Associated University, 1981.

Estudos dedicados a Nabokov, Barthelme e Kosinski. No que respeita a Nabokov: *Lolita*, *Pnin*, *Pale Fire*, *Ada*, *Transparent Things* e *Invitation to a Beheading*! (págs. 33–97).

BUTLER, Diana, «Lolita lepidoptera», in *Critical Essays on Vladimir Nabokov*, Phyllis A. Roth (ed.), Boston, G.K. Hall, 1984, págs. 59–74.

Também em *New World Writing*, 16, 1960, págs. 58–84.

BRYER, Jackson R., e GERGIN, Thomas J., Jr., «Vladimir Nabokov's critical reputation in English: A note and a checklist», in *Nabokov: The Man and His Work*, L.S. Dembo (ed.), Madison, WI, Univ. of Wisconsin Press, 1967, págs. 225–276.

Importante, pois dá uma ideia do interesse da crítica anglo-americana por Nabokov, até àquela data.

CANCOGNI, Annapaola, «Nabokov and Chateaubriand», in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir E. Alexandrov (ed.), New York & London, Garland, 1995, págs. 382–388.

CLARK, Beverly Lyon, «Nabokov's assault on Wonderland», in *Nabokov's Fifth Arc*, J.E. Rivers e Charles Nicol (eds.), Austin, TX, Univ. of Texas Press, 1982, págs. 63–74.

Um pequeno estudo dedicado às teorias de tradução de VN e à tradução deste para o russo, em 1923, de *Alice in Wonderland*.

———, «An annotated bibliography of Nabokov criticism», in *Critical Essays on Vladimir Nabokov*, Phyllis A. Roth (ed.), Boston, G.K. Hall & Co., 1984, págs. 222–238.

CLIFTON, Gladys M., «Humbert Humbert and the limits of artistic license», in *Nabokov's Fifth Arc*, J.E. Rivers e Charles Nicol (eds.), Austin, TX, Univ. of Texas Press, 1982, págs. 153–170.

Bibliografia Seleccionada

- CONNOLLY, Julian W., «*Pnin*: The wonder of recurrence and transformation», in *Nabokov's Fifth Arc*, J.E. Rivers e Charles Nicol (eds.), Austin, TX, Univ. of Texas Press, 1982, págs. 195–210.
- (ed.), *Nabokov and His Fiction: New Perspectives*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1999.
- (ed.), *The Cambridge Companion to Nabokov*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2005.
- Um *Companion* com excelentes colaboradores e com bons artigos de introdução à obra de Nabokov, além de ser acessível a bolsas mais magras.
- , «The major Russian novels», in *The Cambridge Companion to Nabokov*, Julian W. Connolly (ed.), Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2005, págs. 135–150.
- Tem uma excelente introdução a *The Gift*.
- CORNWELL, Neil, *Vladimir Nabokov*, Plymouth, UK, Northcote House, 1999.
- Considerado pela crítica como uma das melhores introduções a Nabokov.
- , «From Sirin to Nabokov: The transition to English», in *The Cambridge Companion to Nabokov*, Julian W. Connolly (ed.), Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2005, págs. 170–184.
- COUTURIER, Maurice, «L'effet Lolita», *Magazine Littéraire*, 233, «Dossier Vladimir Nabokov», Septembre 1986, págs. 29–31.
- Influência de *Lolita* no romance americano.
- , *Nabokov ou la Tyrannie de l'Auteur*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.
- , *La Figure de l'Auteur*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.
- , «Nabokov and Flaubert», in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir E. Alexandrov (ed.), New York & London, Garland, 1995, págs. 405–412.
- (dir.), *Lolita*, Paris, Éditions Autrement, 1998.
- Tradução portuguesa: *Lolita*, trad. de Sofia Moço, Cascais, Editora Pergaminho, 2000.
- , «Les scansions du mythe», in *Lolita*, Maurice Couturier (dir.), Paris, Éditions Autrement, 1998, págs. 7–57.
- DAVYDOV, Sergej, «'Poshlost'», in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir E. Alexandrov (ed.), New York & London, Garland, 1995, págs. 628–633.
- DE LA DURANTAYE, Leland, *Style is Matter: The Moral Art of Vladimir Nabokov*, Ithaca & London, Cornell Univ. Press, 2007.
- DEMBO, L.S. (ed. e introd.), *Nabokov: The Man and His Work*, Madison, WI, Univ. of Wisconsin Press, 1967.
- DIMENT, Galya, «*Strong Opinions*», in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir E. Alexandrov (ed.), New York & London, Garland, 1995, págs. 685–695.
- , *Pniniad: Vladimir Nabokov and Marc Szeftel*, Seattle, Univ. of Washington Press, 1997.
- , «Nabokov's biographical impulse: art of writing lives», in *The Cambridge Companion to Nabokov*, Julian W. Connolly (ed.), Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2005, págs. 170–184.

Bibliografia Seleccionada

- DOLININ, Alexander, «*Lolita* in Russian», in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir E. Alexandrov (ed.), New York & London, Garland, 1995, págs. 321–330.
- , «*The Gift*», in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir E. Alexandrov (ed.), New York & London, Garland, 1995, págs. 135–169.
- , «Nabokov as a Russian writer», in *The Cambridge Companion to Nabokov*, Julian W. Connolly (ed.), Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2005, págs. 49–64.
- , «What happened to Sally Horner?: A real-life source of Nabokov's *Lolita*», *Zembla* (para o «sítio» da revista, ver a primeira entrada nesta secção da bibliografia).
Originalmente publicado no *TLS* (data não indicada). Consultado em 09/08/2007.
- DURHAM, M. Gigi, «*The Lolita Effect: Sexy girls in the media*», *Nabokov Online Journal*, Vol. II / 2008.
Há uma «ligação» (um *link*) a partir da revista *Zembla* (consultar, no início desta secção, o «sítio» respectivo). Trata-se da introdução ao livro *The Lolita Effect: The Media Sexualization of Young Girls and What We Can Do About It* (New York, Overlook Press, 2008).
- ECO, Umberto, «Vozita», in *Diário Mínimo*, Miguel Serras Pereira (trad.), Lisboa, DIFEL, 2ª ed. de 1984, 1ª ed. 1975, págs. 13–18.
Título original: «Nonita», in *Diario Minimo*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1ª ed. de 1963. Uma das mais engraçadas paródias a *Lolita*: desta feita, um tal Umberto Eco, no auge da adolescência, tem uma obsessão por senhoras idosas — e quanto mais idosas melhor, de preferência roçando os oitenta anos —, a quem ele chama *parquitas*.
- EDELSTEIN, Marilyn, «*Pale Fire: The art of consciousness*», in *Nabokov's Fifth Arc*, J.E. Rivers e Charles Nicol (eds.), Austin, TX, Univ. of Texas Press, 1982, págs. 213–223.
- FIEDLER, Leslie A., *Love and Death in the American Novel*, New York, Stein and Day, ed. de 1982, 1ª ed. 1960.
1ª ed. revista de 1966. Consulte-se, especialmente, o capítulo 10.
- FIELD, Andrew, *Nabokov: His Life in Art*, Boston, Little, Brown, 1967.
- , *Nabokov: A Bibliography*, New York, McGraw-Hill, 1973.
- , *Nabokov: His Life in Part*, New York, Viking, 1977.
- , *VN: The Life and Art of Vladimir Nabokov*, New York, Crown, 3ª ed., 1986.
Desenvolvimento dos dois primeiros livros de Field — *Nabokov: His Life in Art* e *Nabokov: His Life in Part*. Até à saída da monumental biografia de Boyd, este livro foi considerado, apesar dos seus erros factuais e de julgamento, a biografia mais completa sobre Nabokov.
- FOGEL, Ephim, «Remembering Nabokov», in *The Achievements of Vladimir Nabokov*, George Gibian e Stephen Jan Parker (eds.), Ithaca, NY, Center for International Studies, Cornell University, 1984, págs. 231–233.
Parte de um conjunto de conversas recordando Nabokov em Cornell, durante a tarde de 15 de Abril de 1983, integradas no «Cornell Nabokov Festival». Especialmente, sobre *King Lear*, de Shakespeare.
- FOSTER, John Burt, Jr., *Nabokov's Art of Memory and European Modernism*, Princeton,

Bibliografia Seleccionada

- NJ, Princeton Univ. Press, 1993.
- , «Nabokov and Proust», in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir E. Alexandrov (ed.), New York & London, Garland, 1995, págs. 472–481.
- , «*Bend Sinister*», in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir E. Alexandrov (ed.), New York & London, Garland, 1995, págs. 25–36.
- , «Nabokov and modernism», in *The Cambridge Companion to Nabokov*, Julian W. Connolly (ed.), Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2005, págs. 85–100.
- FOSTER, Ludmila A., «Nabokov in Russian emigré criticism», in *A Book of Things about Vladimir Nabokov*, Carl R. Proffer (ed.), Ann Arbor, MI, Ardis, 1974, págs. 42–53.
- FRANCLEMONT, John G., «Remembering Nabokov», in *The Achievements of Vladimir Nabokov*, George Gibian e Stephen Jan Parker (eds.), Ithaca, NY, Center for International Studies, Cornell University, 1984, págs. 227–228.
- Parte de um conjunto de conversas recordando Nabokov em Cornell, durante a tarde de 15 de Abril de 1983, integradas no «Cornell Nabokov Festival». Sobre entomologia.
- FROMBERG, Susan, «The unwritten chapters in *The Real Life of Sebastian Knight*», *Modern Fiction Studies*, 13, 4, Winter 1967–68, págs. 427–442.
- FROSCH, Thomas R., «Parody and authenticity in *Lolita*», in *Nabokov's Fifth Arc*, J.E. Rivers e Charles Nicol (eds.), Austin, TX, Univ. of Texas Press, 1982, págs. 171–187.
- Também em *Vladimir Nabokov's "Lolita": A Casebook*, Ellen Pifer (ed.), New York, Oxford Univ. Press, págs. 39–56.
- GAMBARO, Fabio, «*Lolita* racontée par elle-même», *Magazine Littéraire*, 379, «Dossier Vladimir Nabokov», Septembre 1999, págs. 66–67.
- Recensão de *Diario di Lo* (Venezia, Marsilio Editori S.P.A., 1995) , da romancista italiana Pia Pera, e suas relações paródicas com *Lolita*.
- GATTEGNO, Jean, «Entre Alice et Lolita», *Magazine Littéraire*, 233, «Dossier Vladimir Nabokov», Septembre 1986, págs. 25–26.
- GIBIAN, George, e PARKER, Stephen Jan (eds.), *The Achievements of Vladimir Nabokov*, Ithaca, NY, Center for International Studies, Cornell University, 1984.
- «Essays, studies, reminiscences, and stories from the Cornell Nabokov Festival.» O Festival teve a duração de cinco meses, durante o Inverno e a Primavera de 1983.
- GOLD, Herbert, «Nabokov remembered: A slight case of poshlost», in *The Achievements of Vladimir Nabokov*, George Gibian e Stephen Jan Parker (eds.), Ithaca, NY, Center for International Studies, Cornell University, 1984, págs. 45–59.
- , «Interview with Vladimir Nabokov», in *Vladimir Nabokov's "Lolita": A Casebook*, Ellen Pifer (ed.), New York, Oxford Univ. Press, 2003, págs. 195–206.
- Data da primeira publicação da entrevista: 1967 (in *Paris Review*).
- GORDON, Ambrose, Jr., «The double Pnin», in *Nabokov: The Man and His Work*, L.S. Dembo (ed.), Madison, WI, Univ. of Wisconsin Press, 1967, págs. 144–156.
- GRABES, Herbert, «Nabokov and Shakespeare: The English Works», in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir E. Alexandrov (ed.), New York & London, Garland, 1995, págs. 496–512.
- GRAMS, Paul, «*Pnin*: The biographer as meddler», in *A Book of Things about Vladimir*

Bibliografia Seleccionada

- Nabokov, Carl R. Proffer (ed.), Ann Arbor, MI, Ardis, 1974, págs. 193–202.
- GRAYSON, Jane, *Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*, Oxford, Oxford Univ. Press, 1977.
- , *Vladimir Nabokov*, Woodstock, NY, Overlook Press, ed. de 2004, 1ª ed. 2001.
Trata-se de uma pequena fotobiografia com muita qualidade e preço bastante acessível. Acompanha-a uma criteriosa lista bibliográfica.
- GREEN, Hannah, «Mister Nabokov», in *Vladimir Nabokov: A Tribute*, Peter Quennell (ed.), New York, William Morrow, ed. de 1980, 1ª ed. (London, Weidenfeld & Nicolson) 1979, págs. 34–41.
- HAEGERT, John, «Artist in exile: the americanization of Humbert Humbert», in *Vladimir Nabokov's "Lolita": A Casebook*, Ellen Pifer (ed.), New York, Oxford Univ. Press, 2003, págs. 137–153.
Data da primeira publicação do artigo: 1985 (in *English Literary History*, 52, no. 3 (1985)).
- HOLLANDER, John, «Recensão a *Lolita*», in *Nabokov: The Critical Heritage*, Norman Page (ed.), London, Routledge & Kegan Paul, 1982, págs. 81–83.
Publicada originalmente em *Partisan Review*, Autumn 1956.
- HOLT, Linda, «Pornograpplings», *The Times Literary Supplement*, May 29, 1998, pág. 23.
Sobre *Lolita* — os dois filmes e o livro.
- HUGHES, Robert P., «Notes on the translation of *Invitation to a Beheading*», *TriQuarterly*, 17, Winter 1970, págs. 284–292.
Número comemorativo do septuagésimo aniversário de Vladimir Nabokov.
- HYDE, G. M., *Vladimir Nabokov: America's Russian Novelist*, London, Marion Boyars, 1977.
- HYMAN, Stanley Edgar, «The Handel: *Invitation to a Beheading* and *Bend Sinister*», *TriQuarterly*, 17, Winter, 1970, págs. 60–71.
Número comemorativo do septuagésimo aniversário de Vladimir Nabokov.
- IBÁÑEZ, Andrés, «La chistera del mago: Cien años del nacimiento de Vladimir Nabokov», *Revista de Libros*, Nº 30, Junio, 1999, págs. 4–8.
Apesar de aparentemente generalista, trata-se de uma das leituras mais lípidas e inteligentes sobre o estilo de Nabokov, digna de figurar em qualquer coletânea de estudos sobre o Autor. O leitor não se deve deixar enganar pelo pequeno número de páginas que o estudo ocupa, já que este se encontra impresso em papel de formato A3, com texto a quatro colunas.
- JOHNSON, D. Barton, «Synesthesia, polychromatism, and Nabokov», in *A Book of Things about Vladimir Nabokov*, Carl R. Proffer (ed.), Ann Arbor, MI, Ardis, 1974, págs. 84–103.
Sobre *Speak*, *Memory*, *Lolita*, *Ada* e *The Gift*.
- , «The ambidextrous universe of Nabokov's *Invitation to a Beheading*!», in *Critical Essays on Vladimir Nabokov*, Phyllis A. Roth (ed.), Boston, G.K. Hall, 1984, págs. 202–215.
- , «'L'inconnue de la Seine' et les naïades de Nabokov», *Europe*, 791, Mars 1995,

Bibliografia Seleccionada

págs. 28–35.

Trata-se de uma pequena introdução a Nabokov, a partir de um motivo contido num seu poema russo pouco conhecido (do período de Berlim, 1934), intitulado em francês «L’Inconnue de la Seine». A página a seguir ao artigo inclui a sua tradução para o francês, de Bernard Kreise. O artigo de Johnson foi adaptado do inglês por Christine Raguet-Bouvard. Número dedicado a Vladimir Nabokov.

———, «*Look at the Harlequins!*», in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir E. Alexandrov (ed.), New York & London, Garland, 1995, págs. 330–340.

———, «*The Eye*», in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir E. Alexandrov (ed.), New York & London, Garland, 1995, págs. 130–135.

O autor encontra afinidades na concepção desta novela com *Pale Fire*. O mesmo havia sido reconhecido por Nabokov, numa entrevista a Alfred Appel, Jr.

———, «*Transparent Things*», in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir E. Alexandrov (ed.), New York & London, Garland, 1995, págs. 725–733.

JONGE, Alex de, «Nabokov’s uses of pattern», in *Vladimir Nabokov: A Tribute*, Peter Quennell (ed.), New York, William Morrow, ed. de 1980, 1ª ed. (London, Weidenfeld & Nicolson) 1979, págs. 59–72.

KAHN, Peter, «Remembering Nabokov», in *The Achievements of Vladimir Nabokov*, George Gibian e Stephen Jan Parker (eds.), Ithaca, NY, Center for International Studies, Cornell University, 1984, págs. 229–230.

Parte de um conjunto de conversas recordando Nabokov em Cornell, durante a tarde de 15 de Abril de 1983, integradas no «Cornell Nabokov Festival».

KARLINSKY, Simon, «Anya in Wonderland: Nabokov’s Russified Lewis Carroll», *TriQuarterly*, 17, Winter 1970, págs. 310–315.

Número comemorativo do septuagésimo aniversário de Vladimir Nabokov.

———, «Nabokov and Chekhov: The lesser Russian tradition», *TriQuarterly*, 17, Winter 1970, págs. 7–16.

Número comemorativo do septuagésimo aniversário de Vladimir Nabokov.

———, «Introduction», in Vladimir Nabokov & Edmund Wilson, *The Nabokov-Wilson Letters 1940–1971*, Simon Karlinsky (ed.), New York, Harper & Row, ed. de 1980 (1ª ed. americana: Harper & Row, 1979), págs. 1–25.

Apesar de uma introdução, ela é muito importante para a contextualização da correspondência e não só, e por isso se lhe deve dar o merecido relevo.

———, «Nabokov’s Russian games», in *Critical Essays on Vladimir Nabokov*, Phyllis A. Roth (ed.), Boston, G.K. Hall, 1984, págs. 86–92.

Também em *The New York Times Book Review*, April 18, 1971, págs. 2–18.

———, «Dar», *L’Arc*, 99, 2ª ed., 1985, págs. 46–54.

Traduzido do inglês por René Micha. Artigo publicado previamente em *The Slavic and East European Journal*, VII, 3, Fall 1963. O número de *L’Arc*, inteiramente dedicado a Nabokov, teve uma 1ª edição (nº 24) em 1964. Organização e introdução de René Micha.

KEMPF, Marie-Françoise, «Les yeux errants du voyageur», *Europe*, 791, Mars 1995, págs.

Bibliografia Seleccionada

38–47.

Número dedicado a Vladimir Nabokov.

KHODASEVICH, Vladislav, «On Sirin», *TriQuarterly*, 17, Winter 1970, págs. 96–101.

Número comemorativo do septuagésimo aniversário de Vladimir Nabokov. O artigo data de 1937 e foi, para este número, traduzido do russo por Michael H. Walker e revisto por Simon Karlinsky e Robert P. Hughes.

KHRUSHCHEVA, Nina L., «Key note address: Nabokov and Saint Petersburg», *International Affairs*, Working Paper 2006–11, July 2006.

«Sítio» na web — www.gpia.info/files/ul/wp/2006-11.pdf.

KIS, Danilo, «Une riche nostalgie», *Magazine Littéraire*, 233, «Dossier Vladimir Nabokov», Septembre 1986, págs. 35–37.

Traduzido do servo-croata por Pascale Delpech. Toda a obra de VN lida como alimentada pelo paraíso dos primeiros vinte anos do Autor, na Rússia.

KOPPER, John M., «Correspondence», in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir E. Alexandrov (ed.), New York & London, Garland, 1995, págs. 54–67.

KREISE, Bernard, «Nabokov critique», *Europe*, 791, Mars 1995, págs. 132–139.

Número dedicado a Vladimir Nabokov.

KUSMANOVICH, Zoran, «Strong opinions and nerve points: Nabokov's life and art», in *The Cambridge Companion to Nabokov*, Julian W. Connolly (ed.), Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2005, págs. 11–30.

LAANSOO, Mati, «Entretien avec Vladimir Nabokov», *Europe*, 791, Mars 1995, págs. 126–131.

Tradução do inglês de Christine Raguet-Bouvard. Número dedicado a Vladimir Nabokov.

LANYI, Gabriel, «On narrative transitions in Nabokov's prose», *PTL*, 2, 1977, págs. 73–87.

LECERCLE, Jean-Jacques, «Lilitalice», in *Lolita*, Maurice Couturier (dir.), Paris, Éditions Autrement, 1998, págs. 85–101.

LECOMTE, Marcel, «L'homme du bonheur», *L'Arc*, 99, 2ª ed., 1985, págs. 76–79.

O número de *L'Arc*, inteiramente dedicado a Nabokov, teve uma 1ª edição (nº 24) em 1964. Organização e introdução de René Micha. Sobre, principalmente, *Speak, Memory*.

LEE, L.L., «Bend Sinister: Nabokov's political dream», in *Nabokov: The Man and His Work*, L.S. Dembo (ed.), Madison, WI, Univ. of Wisconsin Press, 1967, págs. 95–105.

———, *Vladimir Nabokov*, Boston, Twayne, G. K. Hall, 1976.

———, «Vladimir Nabokov's great spiral of being», in *Critical Essays on Vladimir Nabokov*, Phyllis A. Roth (ed.), Boston, G.K. Hall, 1984, págs. 74–86.

Também em *Western Humanities Review*, 18, 1964, págs. 225–236.

LEONARD, Jeffrey, «In place of lost time: Ada», *TriQuarterly*, 17, Winter 1970, págs. 136–146.

Número comemorativo do septuagésimo aniversário de Vladimir Nabokov.

LEVIN, Harry, «A contest between conjurors: Nabokov and Wilson», in *Memories of the Moderns*, London, Faber & Faber, 1981, págs. 208–217.

Bibliografia Seleccionada

- 1ª ed. (*The New York Review of Books*): July 19, 1979.
- LEVY, Alan, *Vladimir Nabokov: The Velvet Butterfly*, Sag Harbor, NY, Permanent Press, 1984.
- LEVY-BERTHERAT, Ann-Déborah, «Le dilemme du bilinguisme: *Pnine* ou la métamorphose inachevée», *Europe*, 791, Mars 1995, págs. 48–56.
Número dedicado a Vladimir Nabokov.
- LILLY, Mark, «Nabokov: Homo ludens», in *Vladimir Nabokov: A Tribute*, Peter Quennell (ed.), New York, William Morrow, ed. de 1980, 1ª ed. (London, Weidenfeld & Nicolson) 1979, págs. 88–102.
- LOCK, Charles, «Nabokov's centenary: A V-shaped hereafter», *Literary Research•Recherche littéraire*, Vol. 17, no. 33, Spring-Summer•printemps-été, 2000, págs. 96–104.
Recensão sobre estudos de Boyd, Connolly, Cornwell, Diment.
- LONG, Michael, *Marvell, Nabokov: Childhood and Arcadia*, Oxford, Oxford Univ. Press, 1984.
- LUBIN, Peter, «Kickshaws and motley», *TriQuarterly*, 17, Winter 1970, págs. 187–208.
Número comemorativo do septuagésimo aniversário de Vladimir Nabokov. O artigo trata de algumas especificidades da linguagem de Nabokov, além de terminar com uma paródia de entrevista ao Autor. Este teceu rasgados elogios à contribuição de Lubin (num comentário àquele número, o qual é fácil de se encontrar através do *Google* — pesquise-se «Nabokov's Anniversary»).
- LYONS, John O., «Pale Fire and the fine art of annotation», in *Nabokov: The Man and His Work*, L.S. Dembo (ed.), Madison, WI, Univ. of Wisconsin Press, 1967, págs. 157–164.
- MADDOX, Lucy, *Nabokov's Novels in English*, London, Croom Helm, 1983.
- MAIXENT, Jocelyn, *Leçon Littéraire sur Vladimir Nabokov, de "La Méprise" à "Ada"*, Paris, PUF, 1995.
A sua maior virtude — ou defeito — é caracterizar-se por uma abordagem muito “escolar”. O mais interessante é o Anexo 2, inventariando os lugares “reais” e “imaginários” em *Ada*.
- MARSHALL, Brenda K., «Sebastian speaks: Nabokov's narrative authority in *The Real Life of Sebastian Knight*», *Style*, 23, 2, Summer 1989, págs. 213–224.
Tentativa de encontrar uma estratégia narrativa pós-modernista em *Sebastian Knight*: Sebastian (morto) como autor da suposta biografia, à semelhança do narrador de *Transparent Things*. Totalmente fora da nossa interpretação. Do abstract: «Nabokov's [...] own narrative strategies [...] point to the space between what is past and what is presented about that past through language. Such strategies, which highlight the separation between signified e signifier, are postmodern textual strategies».
- MCCARTHY, Mary, «A bolt from the blue», in *The Writing on the Wall and Other Literary Essays*, San Diego & New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1970, págs. 15–34.
Ensaio escrito em Junho de 1962. Um dos primeiros ensaios sobre *Pale Fire*. Também se encontra como «introdução», nas últimas edições do romance, na Penguin.
- MCGINN, Colin, «The moral case for *Lolita*», *The Times Literary Supplement*, No. 4926, August 29, 1997, pág. 14.

Bibliografia Seleccionada

- McHALE, Brian, «Telling postmodernist stories», *Poetics Today*, 9, 3, 1988, págs. 545–571.
- O autor, tentando provar o carácter pós-modernista de *Ada* por oposição ao conceito modernista de «literature of exhaustion» cunhado por John Barth, escreve palavras iluminantes, não só sobre aquele romance, como também sobre *Pale Fire* (este ligado, segundo McHale, ao tipo de literatura cunhado por Barth). Consultar, especialmente, págs. 553–563.
- MERIVALE, Patricia, «The flaunting of artifice in Vladimir Nabokov and Jorge Luis Borges», in *Nabokov: The Man and His Work*, L.S. Dembo (ed.), Madison, WI, Univ. of Wisconsin Press, 1967, págs. 209–224.
- MEYER, Priscilla, «Nabokov's *Lolita* and Pushkin's *Onegin*: McAdam, McEve and McFate», in *The Achievements of Vladimir Nabokov*, George Gibian e Stephen Jan Parker (eds.), Ithaca, NY, Center for International Studies, Cornell University, 1984, págs. 179–211.
- , *Find What the Sailor Has Hidden: Vladimir Nabokov's "Pale Fire"*, Middletown, CT, Wesleyan Univ. Press, 1988.
- Traça uma tradição cultural para *Pale Fire* e cataloga as referências intertextuais naquele romance.
- , «Nabokov's short fiction», in *The Cambridge Companion to Nabokov*, Julian W. Connolly (ed.), Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2005, págs. 119–134.
- MILBAUER, Asher Z., *Transcending Exile: Conrad, Nabokov, I.B. Singer*, Miami, Florida International University, 1985, págs. 27–71.
- Estudos sobre *Mary*, *The Real Life of Sebastian Knight* e *Pnin*.
- MOYNAHAN, Julian, «*Lolita* and related memories», *TriQuarterly*, 17, Winter 1970, págs. 247–252.
- Número comemorativo do septuagésimo aniversário de Vladimir Nabokov. Estas poucas páginas de Moynahan são particularmente edificantes, pelo que nos revelam sobre (1) o que o crítico considera como o tema mais importante de Nabokov — o amor conjugal — e (2) o modo como Nabokov se intromete, enquanto actor accidental, nos seus universos ficcionais.
- , «Vladimir Nabokov», in *Seven American Literary Stylists from Poe to Mailer: An Introduction*, George T. Wright (ed.), Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 1973, págs. 162–199.
- Uma das melhores introduções para quem se queira iniciar em Nabokov. Aliás, um ensaio importante, mesmo para o leitor já iniciado. O ensaio foi publicado pela primeira vez em 1971 (Univ. of Minnesota Pamphlets on American Writers, No. 96).
- NABOKOV, Dmitri, «On revisiting father's room», in *Vladimir Nabokov: A Tribute*, Peter Quennell (ed.), New York, William Morrow, ed. de 1980, 1ª ed. (London, Weidenfeld & Nicolson) 1979, págs. 126–136.
- Também em: *Europe*, 791, Mars 1995, págs. 8–19 («Retour à la pièce de mon père»), tradução do inglês de Christine Raguet-Bouvard, com a colaboração do autor.
- , «A few things that must be said on behalf of Vladimir Nabokov», in *Nabokov's Fifth Arc*, J.E. Rivers e Charles Nicol (eds.), Austin, TX, Univ. of Texas Press, 1982, págs. 35–42.

Bibliografia Seleccionada

- , «Translating with Nabokov», in *The Achievements of Vladimir Nabokov*, George Gibian e Stephen Jan Parker (eds.), Ithaca, NY, Center for International Studies, Cornell Univ., 1984, págs. 145–177.
- , «On a Book Entitled *The Enchanter*», in Vladimir Nabokov, *The Enchanter*, New York, G.P. Putnam's, 1986, págs. 97–127.
- Posfácio de Dmitri Nabokov a *The Enchanter*, na qualidade de seu tradutor.
- NABOKOV, Nicolas, *Cosmopolite*, Claude Nabokov (trad.), Paris, Robert Laffont, 1976.
- 1ª ed. em inglês: *Bagazh: Memoirs of a Russian Cosmopolitan*, New York, Atheneum, 1975. No que respeita aos Nabokov que interessam para o presente trabalho, vale sobretudo a pena consultar a Segunda Parte do livro (págs. 131–282, da edição francesa). Infelizmente, nunca nos foi possível adquirir o original em inglês, com um título muito mais sugestivo.
- NAFISI, Azar, *Reading Lolita in Tehran: A Memoir in Books*, London, Harper Perennial, ed. de 2007, 1ª ed. (americana) 2003.
- NASH, Ilana, *American Sweethearts: Teenage Girls in Twentieth-Century Popular Culture*, Bloomington & Indianapolis, Indiana Univ. Press, 2006.
- Embora este livro só nos tenha chegado às mãos alguns meses depois de escrito o nosso trabalho, ele vem iluminar, ou reforçar, muitas das ideias que desenvolvemos sobre *Lolita*, em especial as expostas nas secções «iii», «vii» e «viii», do capítulo «Vivendo a Experiência Americana».
- NEWMAN, Charles, e APPEL, Alfred, Jr. (eds.), *TriQuarterly*, 17, Winter 1970.
- Número comemorativo do septuagésimo aniversário de Vladimir Nabokov. As contribuições consideradas mais relevantes aparecem discriminadas na presente bibliografia. (Este é um número de muito difícil aquisição — o nosso foi adquirido através do eBay (www.ebay.com).)
- NICOL, Charles, «The mirrors of Sebastian Knight», in *Nabokov: The Man and His Work*, L.S. Dembo (ed.), Madison, WI, Univ. of Wisconsin Press, 1967, págs. 85–94.
- , «Ada or disorder», in *Nabokov's Fifth Arc*, J.E. Rivers e Charles Nicol (eds.), Austin, TX, Univ. of Texas Press, 1982, págs. 230–241.
- , «Pnin's history», in *Critical Essays on Vladimir Nabokov*, Phyllis A. Roth (ed.), Boston, G.K. Hall, 1984, págs. 93–105.
- Também em *Novel*, 4, Spring 1971, págs. 197–208.
- , «Politics», in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir E. Alexandrov (ed.), New York & London, Garland, 1995, págs. 625–628.
- NIVAT, Georges, «Les premiers pas de Lolita», *Magazine Littéraire*, 233, «Dossier Vladimir Nabokov», Septembre 1986, págs. 23–24.
- , «Un lecteur intransigent», *Magazine Littéraire*, 233, «Dossier Vladimir Nabokov», Septembre 1986, págs. 46–48.
- , «Speak, Memory», in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir E. Alexandrov (ed.), New York & London, Garland, 1995, págs. 672–685.
- , «Nabokov vivant: un entretien avec Brian Boyd», *Magazine Littéraire*, 379, «Dossier Vladimir Nabokov», Septembre 1999, págs. 26–27.
- NOEL, Lucie Léon, «Playback», *TriQuarterly*, 17, Winter 1970, págs. 209–219.

Bibliografia Seleccionada

Número comemorativo do septuagésimo aniversário de Vladimir Nabokov. Depoimento sobre o encontro entre Nabokov e Joyce em Paris.

OLCOTT, Anthony, «The author's special intention: A study of *The Real Life of Sebastian Knight*», in *A Book of Things about Vladimir Nabokov*, Carl R. Proffer (ed.), Ann Arbor, MI, Ardis, 1974, págs. 104–121.

Inclui o apêndice «A Chronology of Events in *The Real Life of Sebastian Knight*».

OLSEN, Lance, *Lolita: A Janus Text*, New York, Twayne Publishers, 1995.

Uma boa introdução a *Lolita*.

PACKMAN, David, *Vladimir Nabokov: The Structure of Literary Desire*, Columbia, MO, Univ. of Missouri Press, 1982.

PAGE, Norman (ed.), *Nabokov: The Critical Heritage*, London, Routledge & Kegan Paul, 1982.

Colecção de resenhas críticas, desde as mais negativas às mais entusiásticas, sobre a obra de Nabokov. Trabalho fundamental, até pela inacessibilidade de muitos dos artigos nele incluídos. De salientar a interessante introdução de Page (págs. 1–42).

PAINE, Sylvia, *Beckett, Nabokov, Nin: Motives and Modernism*, Port Washington, NY, Kennikat, 1981.

Sobre Nabokov, consultar págs. 48–71.

PAPERNO, Slava, e HAGOPIAN, John V., «Official and unofficial responses to Nabokov in the Soviet Union», in *The Achievements of Vladimir Nabokov*, George Gibian e Stephen Jan Parker (eds.), Ithaca, NY, Center for International Studies, Cornell University, 1984, págs. 99–117.

PARKER, Stephen Jan, «Nabokov Studies: The state of the art», in *The Achievements of Vladimir Nabokov*, George Gibian e Stephen Jan Parker (eds.), Ithaca, NY, Center for International Studies, Cornell University, 1984, págs. 81–97.

———, «Au cours de littérature russe du professeur Nabokov», *Europe*, 791, Mars 1995, págs. 140–143.

Número dedicado a Vladimir Nabokov.

———, «Critical reception», in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir E. Alexandrov (ed.), New York & London, Garland, 1995, págs. 67–75.

PASQUIER, Marie-Claire, «Nabokov avant Nabokov», *La Quinzaine Littéraire*, 571, 15 Fév. 1991, pág. 8.

Resenha a *La Vénitienne [Venetsianka] et Autres Nouvelles*, traduzidas (pela primeira vez) do russo por Bernard Kreise. Trata-se das primeiras novelas escritas por Nabokov em Berlim, na época, ainda desconhecidas do público não-russófono.

PERA, Pia, *Diario di Lo*, Venezia, Marsilio Editori S.P.A., 1995.

Existe uma tradução para inglês, com um prefácio de Dmitri Nabokov (*Lo's Diary*, trad. de Ann Goldstein, New York, Foxrock, ed. de 1999), onde aquele coloca muitas reservas ao romance, principalmente quanto aos direitos autorais. No respeitante ao romance propriamente dito, ele é, do ponto de vista literário, o equivalente a um longo bocejo.

PETERSON, Dale E., «Nabokov and Poe», in *The Garland Companion to Vladimir*

Bibliografia Seleccionada

- Nabokov, Vladimir E. Alexandrov (ed.), New York & London, Garland, 1995, págs. 463–472.
- PIFER, Drury, «Le théâtre et le monde», *Europe*, 791, Mars 1995, págs. 57–63.
Tradução do inglês de Hélène Fiamma. Embora parta de uma reflexão sobre a obra dramática de VN, como *The Event* e *The Waltz Invention*, presta também particular atenção a *Bend Sinister*. Número dedicado a Vladimir Nabokov.
- PIFER, Ellen, *Nabokov and the Novel*, Cambridge, MA, Harvard Univ. Press, 2ª ed. de 1981, 1ª ed. 1980.
- , «Nabokov and the art of exile», in *Critical Essays on Vladimir Nabokov*, Phyllis A. Roth (ed.), Boston, G.K. Hall, 1984, págs. 215–221.
- , «*Lolita*», in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir E. Alexandrov (ed.), New York & London, Garland, 1995, págs. 305–321.
- , «Nabokov's discovery of America: From Russia to *Lolita*», in *The American Columbiad: "Discovering" America, Inventing the United States*, Mario Materassi e Maria Irene Ramalho de Sousa Santos (eds.), Amsterdam, VU Univ. Press, 1996, págs. 407–414.
Também em: *Europe*, 791, Mars 1995, págs. 64–70 («De la Russie à *Lolita*: La découverte de l'Amérique par Nabokov»), tradução francesa de Hélène Fiamma. Número dedicado a Vladimir Nabokov.
- , «Nabokov's novel offspring: *Lolita* and her kin», in *Vladimir Nabokov's "Lolita": A Casebook*, Ellen Pifer (ed.), New York, Oxford Univ. Press, 2003, págs. 83–109.
Data da primeira publicação do artigo: 2000 (in Ellen Pifer, *Demon or Doll: Images of the Child in Contemporary Writing and Culture*, Charlottesville, Univ. Press of Virginia).
- (ed.), *Vladimir Nabokov's "Lolita": A Casebook*, New York, Oxford Univ. Press, 2003.
A Introdução de Pifer (págs. 3–16) deve ser lida com atenção, pois, além de apresentar os trabalhos e os respectivos autores que colaboraram neste volume, dá-nos uma muito esclarecedora síntese crítica do romance.
- , «The *Lolita* phenomenon from Paris to Tehran», in *The Cambridge Companion to Nabokov*, Julian W. Connolly (ed.), Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2005, págs. 185–199.
- PILON, Kevin, «A chronology of *Pale Fire*», in *A Book of Things about Vladimir Nabokov*, Carl R. Proffer (ed.), Ann Arbor, MI, Ardis, 1974, págs. 218–225.
- PRAGER, Emily, *Roger Fishbite*, London, Chatto & Windus, 1999.
Uma paródia modesta, mas mais bem conseguida do que a de Pia Pera, a *Lolita*. Aqui, a situação é invertida: uma jovem de treze anos, sexualmente muito precoce, encontra-se detida pelo assassinato do padastro, a quem atribui o nome de Roger Fishbite, pois, segundo a protagonista, «His mouth was big and turned down like a fish and he was huge and rather attractive: And like a fish, he didn't look dangerous. He didn't look like he would bite».
- PROFFER, Carl R., *Keys to Lolita*, Bloomington, IN, Indiana Univ. Press, 1968.
- , «A new deck for Nabokov's Knaves», *TriQuarterly*, 17, Winter 1970, págs. 293–309.

Bibliografia Seleccionada

De como Nabokov altera substancialmente os seus originais russos na tradução para o inglês. Número comemorativo do septuagésimo aniversário de Vladimir Nabokov.

- , «*Ada* as Wonderland: A glossary of allusions to Russian literature», in *A Book of Things about Vladimir Nabokov*, Carl R. Proffer (ed.), Ann Arbor, MI, Ardis, 1974, págs. 249–279.
- (ed.), *A Book of Things about Vladimir Nabokov*, Ann Arbor, MI, Ardis, 1974.
- , «Things about *Look at the Harlequins!* Some marginal notes», in *A Book of Things about Vladimir Nabokov*, Carl R. Proffer (ed.), Ann Arbor, MI, Ardis, 1974, págs. 295–301.
- , «The double life of Vladimir Nabokov», in *American Writing Today*, Richard Kostelanetz (ed.), Washington, DC, Forum Series, USICA, Vol. 1, 1982, págs. 51–61.
- PROFFER, Ellendea, «Nabokov's Russian readers», *TriQuarterly*, 17, Winter 1970, págs. 253–260.

Número comemorativo do septuagésimo aniversário de Vladimir Nabokov.

- QUENNELL, Peter, «The novelist's world», in *Vladimir Nabokov: A Tribute*, Peter Quennell (ed.), New York, William Morrow, ed. de 1980, 1ª ed. (London, Weidenfeld & Nicolson) 1979, págs. 3–10.
- (ed.), *Vladimir Nabokov: A Tribute*, New York, William Morrow, ed. de 1980, 1ª ed. (London, Weidenfeld & Nicolson) 1979.
- RAGUET-BOUVART, Christine, «Mythe de la perversion ou perversion du mythe?», in *Lolita*, Maurice Couturier (dir.), Paris, Éditions Autrement, 1998, págs. 58–84.
- RAMBEAU, James M., «Nabokov's critical strategy», in *Nabokov's Fifth Arc*, J.E. Rivers e Charles Nicol (eds.), Austin, TX, Univ. of Texas Press, 1982, págs. 22–34.
- RAMPTON, David, *Vladimir Nabokov: A Critical Study of the Novels*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1984.
- RIMMON, Shlomith, «Problems of voice in Nabokov's *The Real Life of Sebastian Knight*», in *Critical Essays on Vladimir Nabokov*, Phyllis A. Roth (ed.), Boston, G.K. Hall, 1984, págs. 109–129.
- Também em *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory*, 1, 1976, págs. 489–512.

- RIVERS, J.E., e NICOL, Charles (eds.), *Nabokov's Fifth Arc*, Austin, TX, Univ. of Texas Press, 1982.
- , e WALKER, William, «Notes to Vivian Darkbloom's Notes to *Ada*», in *Nabokov's Fifth Arc*, J.E. Rivers e Charles Nicol (eds.), Austin, TX, Univ. of Texas Press, 1982, págs. 260–295.

Comentários às célebres Notas do ser ficcional (e também anagrama de VN) Vivian Darkloom, aparecidas pela primeira vez na edição da Penguin.

- , «Proust, Nabokov, and *Ada*», in *Critical Essays on Vladimir Nabokov*, Phyllis A. Roth (ed.), Boston, G.K. Hall, 1984, págs. 134–157.
- Também em *French-American Review*, 1, Fall 1977, págs. 173–197.

- ROBBE-GRILLET, Alain, «La notion d'itinéraire dans *Lolita*», *L'Arc*, 99, 2ª ed., 1985, págs. 35–36.

Bibliografia Seleccionada

- O número de *L'Arc*, inteiramente dedicado a Nabokov, teve uma 1ª edição (nº 24) em 1964. Organização e introdução de René Micha.
- ROBINSON, Robert, «The last interview», in *Vladimir Nabokov: A Tribute*, Peter Quennell (ed.), New York, William Morrow, ed. de 1980, 1ª ed. (London, Weidenfeld & Nicolson) 1979, págs. 119–125.
- RORTY, Richard, *Contingência, Ironia e Solidariedade*, Nuno Ferreira da Fonseca (trad.), Lisboa, Editorial Presença, 1994.
Título original: *Contingency, Irony and Solidarity* (Cambridge Univ. Press, 1989).
- ROTH, Phyllis A., «Toward the man behind the mystification», in *Nabokov's Fifth Arc*, J.E. Rivers e Charles Nicol (eds.), Austin, TX, Univ. of Texas Press, 1982, págs. 43–59.
Trata maioritariamente de *Speak, Memory*.
- (ed.), *Critical Essays on Vladimir Nabokov*, Boston, G.K. Hall, 1984.
Coleção de ensaios. Importante introdução de Roth (págs. 1–38) no respeitante aos estudos sobre a obra de Nabokov.
- ROWE, William Woodin, *Nabokov's Deceptive World*, New York, New York Univ. Press, 1971.
- SALOMON, Roger B., «The Gift: Nabokov's portrait of the artist», in *Critical Essays on Vladimir Nabokov*, Phyllis A. Roth (ed.), Boston, G.K. Hall, 1984, págs. 185–201.
- SARTRE, Jean-Paul, «Vladimir Nabokov: O Equívoco», in *Situações I*, Rui Mário Gonçalves (trad.), Lisboa, Publicações Europa-América, 1968, págs. 52–54.
Título original do livro: *Situations I*, Gallimard, 1947. Trata-se da célebre crítica (1939) a *Despair*, na qual Sartre condena o desenraizamento de Nabokov.
- SAVITSKI, Dmitri, «Du côté des Soviets», *Magazine Littéraire*, 233, «Dossier Vladimir Nabokov», Septembre 1986, págs. 44–45.
Traduzido do inglês por Jacqueline Lahana. Trata da recepção da obra de VN na União Soviética.
- , «Victor X. et Humbert Humbert», *Magazine Littéraire*, 233, «Dossier Vladimir Nabokov», Septembre 1986, pág. 26.
Traduzido do russo por Jacqueline Lahana. Há uma tradução portuguesa das «Confissões» de Victor X» (ver, na secção «Geral», *Confissões Sexuais de um Anónimo Russo*).
- SHEYNZON, Elizabeth M., «Transposing *Lolita*: Virtual Emigration», *Nabokov Online Journal*, Vol. I / 2007.
Há uma «ligação» (um *link*) a partir da revista *Zembla* (consultar, no início desta secção, o «sítio» respectivo).
- SCHERR, Barry P., «Nabokov as poet», in *The Cambridge Companion to Nabokov*, Julian W. Connolly (ed.), Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2005, págs. 103–118.
- SCHIFF, Stacy, *Véra (Mrs. Vladimir Nabokov): Portrait of a Marriage*, New York, Random House, 1999.
- SCHUMAN, Samuel, *Vladimir Nabokov: A Reference Guide*, Boston, G. K. Hall, 1979.
Importante trabalho de levantamento bibliográfico de e sobre Nabokov, com esclarecedores sumários.

Bibliografia Seleccionada

- , «Nabokov and Shakespeare: The Russian Works», in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir E. Alexandrov (ed.), New York & London, Garland, 1995, págs. 512–517.
- SCOTT, W.B., «The cypress veil», *TriQuarterly*, 17, Winter 1970, págs. 316–331.
Sobre a tradução de *Eugene Onegin*, de Pushkin. Número comemorativo do septuagésimo aniversário de Vladimir Nabokov.
- SEIDEL, Michael, *Exile and the Narrative Imagination*, New Haven, CT, Yale Univ. Press, 1986.
Vale a pena consultar «Stereoscope: Nabokov's *Ada* and *Pale Fire*» (págs. 164–196) e, também, «Introduction: Postexilic Eminence» (págs. 1–16).
- SHARPE, Tony, *Vladimir Nabokov*, London, Edward Arnold, 1991.
Mais uma razoável introdução a Nabokov, com especial ênfase nos romances em inglês.
- SHLOSS, Carol, «*Speak, Memory*: The aristocracy of art», in *Nabokov's Fifth Arc*, J.E. Rivers e Charles Nicol (eds.), Austin, TX, Univ. of Texas Press, 1982, págs. 224–229.
- SHRAYER, Maxim D., «Jewish questions in Nabokov's art and life», in *Nabokov and His Fiction: New Perspectives*, Julian W. Connolly (ed.), Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1999, págs. 73–91.
Embora nos tenhamos cruzado com este estudo (e com a coleção de estudos em que aparece) muito depois de termos redigido o presente trabalho, e em particular o capítulo «Vivendo a Experiência Americana», consideramos pertinente referi-lo aqui, até porque contradiz (na sua primeira nota) a nossa hipótese quanto às origens judaicas do Humbert de *Lolita*.
- SHUTE, Jenefer, «Nabokov and Freud», in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir E. Alexandrov (ed.), New York & London, Garland, 1995, págs. 412–420.
- , «'So nakedly dressed': The text of the female body in Nabokov's novels», in *Vladimir Nabokov's "Lolita": A Casebook*, Ellen Pifer (ed.), New York, Oxford Univ. Press, 2003, págs. 111–120.
Data da primeira publicação do artigo: 1985 (in *Amerikastudien/American Studies*, 30, no. 4 (1985)).
- SICKER, Philip, «Practicing nostalgia: Time and memory in Nabokov's early Russian fiction», *STCL*, 11, 2, Spring 1987, págs. 253–270.
- SINCLAIR, Marianne, *Hollywood Lolita: The Nymphet Syndrome in the Movies*, London, Plexus, 1988.
Um trabalho curioso, embora pouco criterioso quanto à inventariação de ninfetas no cinema.
- SISSON, Jonathan B., «Nabokov and some Turn-of-the-Century English writers», in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir E. Alexandrov (ed.), New York & London, Garland, 1995, págs. 528–536.
- , «*The Real Life of Sebastian Knight*», in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir E. Alexandrov (ed.), New York & London, Garland, 1995, págs. 633–643.
- SPROWLES, Alden, «Preliminary annotation to Charles Kinbote's Commentary on *Pale*

Bibliografia Seleccionada

- Fire*», in *A Book of Things about Vladimir Nabokov*, Carl R. Proffer (ed.), Ann Arbor, MI, Ardis, 1974, págs. 226–247.
- STARK, John O., *The Literature of Exhaustion: Borges, Nabokov, and Barth*, Durham, NC, Duke Univ. Press, 1974.
- STEGNER, Page, *Escape into Aesthetics: The Art of Vladimir Nabokov*, New York, Dial Press, 1966.
- STEINER, George, *Extraterritorial. Papers on Literature and the Language Revolution*, New York, Atheneum, 1976.
- O artigo «Extraterritorial» data de 1969. Pode consultar-se também em: *TriQuarterly*, Winter 1970, 17, págs. 119–127 (número comemorativo do septuagésimo aniversário de Nabokov).
- STRINGER-HYE, Suellen, «An Interview with Stephen Schiff» (1996), *Zembla* (para o «sítio» da revista, ver a primeira entrada nesta secção da bibliografia).
- STUART, Dabney, *Nabokov: The Dimensions of Parody*, Baton Rouge, LA, Louisiana State Univ. Press, 1978.
- Particularmente interessante o capítulo sobre *Speak, Memory*.
- SWEENEY, Susan Elizabeth, «‘By some sleight of land’: how Nabokov rewrote America», in *The Cambridge Companion to Nabokov*, Julian W. Connolly (ed.), Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2005, págs. 65–84.
- TAMIR-GHEZ, Nomi, «The art of persuasion in Nabokov’s *Lolita*», in *Critical Essays on Vladimir Nabokov*, Phyllis A. Roth (ed.), Boston, G.K. Hall, 1984, págs. 157–176.
- Também em *Poetics Today*, 1, 1–2, 1979, págs. 65–83. Mais recentemente, também em *Vladimir Nabokov’s “Lolita”: A Casebook*, Ellen Pifer (ed.), New York, Oxford Univ. Press, págs. 17–37.
- TAMMI, Pekka, *Problems of Nabokov’s Poetics: A Narratological Analysis*, Helsinki, Annales Academiae Scientiarum Fennicae, Vol. 231, Ser. B, 1985.
- , «*Pale Fire*», in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir E. Alexandrov (ed.), New York & London, Garland, 1995, pág. 571–586.
- TOKER, Leona, *Nabokov: The Mystery of Literary Structures*, Ithaca, NY, Cornell Univ. Press, 1989.
- , «Nabokov and Bergson», in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir E. Alexandrov (ed.), New York & London, Garland, 1995, págs. 367–373.
- , «Nabokov’s worldview», in *The Cambridge Companion to Nabokov*, Julian W. Connolly (ed.), Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2005, págs. 232–247.
- TRILLING, Lionel, «Recensão a *Lolita*», in *Nabokov: The Critical Heritage*, Norman Page (ed.), London, Routledge & Kegan Paul, 1982, págs. 92–102.
- Publicada originalmente em *Encounter*, October 1958.
- TROUBETZKOY, Wladimir, «La nymphe et le pentapode», *Lolita*, Maurice Couturier (dir.), Paris, Éditions Autrement, 1998, págs. 102–127.
- UPDIKE, John, «Notes and comment», in *Critical Essays on Vladimir Nabokov*, Phyllis A. Roth (ed.), Boston, G.K. Hall, 1984, págs. 39–40.
- Também em *New Yorker*, 53, July 18, 1977, págs. 21–22. Elogio fúnebre de Nabokov.

Bibliografia Seleccionada

- VENTURA, Carlos M. Cravo, «Um caso de desenraizamento e aculturação: Vladimir Nabokov», *Arquipélago*, Vol. VIII, 1986, págs. 155–164.
Trata-se dos nossos primeiros passos na abordagem da obra de Nabokov. Ultrapassámos há muito a visão limitada, e com alguns erros de apreciação, que neste artigo desenvolvemos sobre o Autor.
- , «Recensão à tradução de *Speak, Memory — Na Outra Margem da Memória*», *Arquipélago*, Vol. X, 1988, págs. 249–260.
- , «Recensão à tradução de *Pale Fire — Fogo Pálido*», *Arquipélago*, Vol. XIV, 1994/96, págs. 391–400.
- WEIL, Irwin, «Odyssey of a translator», *TriQuarterly*, 17, Winter 1970, págs. 266–283.
Número comemorativo do septuagésimo aniversário de Vladimir Nabokov. Sobre tradução inter e intralinguística. Sob esta perspectiva, interessante abordagem de *Lolita*, *Pnin* e *Pale Fire*.
- WETZSTEON, Ross, «Nabokov as teacher», *TriQuarterly*, 17, Winter 1970, págs. 240–246.
Número comemorativo do septuagésimo aniversário de Vladimir Nabokov.
- WHITE, Edmund, «Nabokov: Beyond parody», in *The Achievements of Vladimir Nabokov*, George Gibian e Stephen Jan Parker (eds.), Ithaca, NY, Center for International Studies, Cornell University, 1984, págs. 5–27.
- WILLIAMS, Robert C., «Memory's defense: The real life of Vladimir Nabokov's Berlin», *The Yale Review*, 60, 2, December 1970, págs. 241–250.
- WILSON, Edmund, *Letters on Literature and Politics, 1912–1972*, Elena Wilson (ed.), New York, Farrar, Straus and Giroux, 2ª ed., 1977.
Entre as páginas 373 e 733 o leitor encontra várias cartas onde Wilson se refere a Nabokov, além de outras directamente dirigidas a este.
- WOOD, Michael, *The Magician's Doubts: Nabokov and the Risks of Fiction*, Princeton, NJ, Princeton Univ. Press, 1994.
- , «Revisiting *Lolita*», in *Vladimir Nabokov's "Lolita": A Casebook*, Ellen Pifer (ed.), New York, Oxford Univ. Press, 2003, págs. 181–194.
Data da primeira publicação do artigo: 1998 (in *New York Review of Books*, 26 Mar. 1998).
- , «Nabokov's late fiction», in *The Cambridge Companion to Nabokov*, Julian W. Connolly (ed.), Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2005, págs. 200–212.
Wood tem-se revelado das vozes mais originais a escrever sobre Nabokov, pelo que deve ser sempre lido com atenção.
- WYLLIE, Barbara, «Resonances of popular music in *Lolita*, *Pale Fire*, and *Ada*», in *Nabokov at the Limits: Redrawing Critical Boundaries*, Lisa Zunshine (ed.), New York & London, Garland, 1999, págs. 43–68.
- , «Nabokov and cinema», in *The Cambridge Companion to Nabokov*, Julian W. Connolly (ed.), Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2005, págs. 215–231.
- ZELLER, Nancy Anne, «The spiral of time in *Ada*», in *A Book of Things about Vladimir Nabokov*, Carl R. Proffer (ed.), Ann Arbor, MI, Ardis, 1974, págs. 280–290.
- ZIMMER, Dieter E., «L'Allemagne dans l'œuvre de Nabokov», *L'Arc*, 99, 2ª ed., 1985,

Bibliografia Seleccionada

págs. 67–75.

Traduzido do alemão por Rudolf Boehm e Isabelle Micha. O número de *L'Arc*, inteiramente dedicado a Nabokov, teve uma 1ª edição (nº 24) em 1964. Organização e introdução de René Micha.

———, «Homes & haunts», *Zembla* (para o «sítio» da revista, ver a primeira entrada nesta secção da bibliografia).

ZUNSHINE, Lisa (ed.), *Nabokov at the Limits: Redrawing Critical Boundaries*, New York & London, Garland, 1999.

ZVEREV, Aleksei, «Nabokov, Updike, and American Literature», in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir E. Alexandrov (ed.), New York & London, Garland, 1995, págs. 536–548.

3. Geral

AA. VV., *La Russie*, Paris, Librairie Larousse, 3ª ed., s.d.

É uma obra algo encomiástica dos Romanov, mas interessante para percebermos a versão oficial, na época, sobre as origens da Rússia e o seu desenvolvimento. Embora sem data, cremos que foi organizada nos tempos do último Czar, Nikolai II.

Anon., *A Gesta do Príncipe Igor*, Carlos Santos Pereira (trad., introd. e notas), Lisboa, Cotovia, 1992.

Original russo: *Slovo o Polku Igorevie*, séc. XII(?).

Anon., *Confissões Sexuais de um Anónimo Russo*, Teresa Curvelo (trad. do francês), Porto, Edições ASA, 1993.

Título original: *Confession Sexuelle d'un Russe du Sud*. Estas confissões foram escritas em francês, e Havelock Ellis incluiu-as no seu famoso *Studies in the Psychology of Sex* (o «Project Gutenberg» permite o download da obra de Ellis em inglês).

ARNOLD, Mathew, *Culture & Anarchy*, J. Dover Wilson (ed.), Cambridge, Cambridge Univ. Press, ed. de 1979.

BAKHTINE, Mikhail, *Esthétique de la Création Verbale*, Paris, Éditions Gallimard, 1984.

Original russo: *Estetika Slovesnogo Tvortchestva*, Moskva, Iskoutsvo, 1979.

BARTH, John, «La littérature du renouvellement», *Poétique*, n.º 48, Novembre 1981, págs. 395–405.

Trad. de Cynthia Liebow e Jean-Benoît Puech. Título original: «The literature of replenishment», *The Atlantic*, January 1980.

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du Texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

Tradução portuguesa: *O Prazer do Texto*, trad. de Maria Margarida Barahona, Lisboa, Edições 70, 1974.

———, *Essais Critiques IV — Le Bruissement de la Langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

Vide «La mort de l'auteur». Tradução portuguesa: «A morte do autor», in *O Rumor da Língua*, trad. de António Gonçalves, Lisboa, Edições 70, 1987.

BATE, Walter Jackson, «Negative capability», in *Keats: A Collection of Critical Essays*,

Bibliografia Seleccionada

- Walter Jackson Bate (ed.), New Jersey, Prentice-Hall, 1964, págs. 51–68.
- BELO, Ruy, *O Problema da Habitação — Alguns Aspectos*, Lisboa, Morais Editora, 1962.
Edição mais recente: Ruy Belo, *Todos os Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000.
- , *Homem de Palavra[s]*, Lisboa, Dom Quixote, 1970.
- BLAKE, William, *Songs of Innocence and of Experience* (1794), London & New York, Oxford Univ. Press, ed. de 1977.
- BLOOM, Harold, *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, New York, Harcourt, Brace, Jovanovich, 1994.
Há uma excelente tradução portuguesa, com esclarecedoras notas e introdução, de Manuel Frias Martins: *O Cânone Ocidental: Os Livros e a Escola das Idades*, Lisboa, Temas e Debates, 1997.
- , *Shakespeare: The Invention of the Human*, London, Fourth Estate, 1998.
- BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago & London, Univ. of Chicago Press, ed. de 1967, 1ª ed. 1961.
- , *A Rhetoric of Irony*, Chicago, IL, Univ. of Chicago Press, 1974.
- BORGES, Jorge Luis, «Nova refutação do tempo», in *Obras Completas 1952–1972*, José Colaço Barreiros (trad.), Lisboa, Teorema, Vol. II, 1998, págs. 131–145.
Pertence originalmente ao livro *Outras Inquirições* (1952).
- , «A Memória de Shakespeare» (1980), in *Obras Completas 1975–1985*, Luís Manuel Bernardo e Luís Alves da Costa (trads.), Lisboa, Teorema, Vol. III, 1998, págs. 415–421.
- BOURNE, Randolphe S., «Trans-national America» (1916), in *Theories of Ethnicity*, Werner Sollors (ed.), New York, New York Univ. Press, 1996, págs. 93–108.
- BOWEN, Catherine Drinker, «The biographer's relationship with his hero», in *Biography as High Adventure*, Stephen B. Oates (ed.), Amherst, MA, Univ. of Massachusetts Press, 1986, págs. 65–69.
- BRADBURY, Malcolm, *The Modern American Novel*, New York, Penguin, ed. de 1994 (ed. revista de 1993), 1ª ed. 1983.
- BRUSS, Élisabeth W., «L'autobiographie considérée comme acte littéraire», *Poétique*, 17, 1974, págs. 14–26.
Trad. do inglês de Jean-Pierre Richard.
- BUESCU, Helena Carvalhão, *Em Busca do Autor Perdido: Histórias, Concepções, Teorias*, Lisboa, Edições Cosmos, 1998.
- BYRNE, Richard, «A collision of prose and politics», *The Chronicle of Higher Education*, October 13, 2006, <http://chronicle.com>.
- CAEIRO, Alberto, *O Guardador de Rebanhos*, Ivo Castro (ed.), Lisboa, Dom Quixote, 1986.
- CARROLL, Lewis, *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, João Vaz Pereira e Manuel João Gomes (trads.), Lisboa, Fernando Ribeiro de Mello/Edições Afrodite, 2ª ed., 1976.
- CARROLL, Peter N., e NOBLE, David W., *The Free and the Unfree: A New History of the*

Bibliografia Seleccionada

- United States*, Harmondsworth, Penguin, 1977.
- CIORAN, E.M., *A Tentação de Existir*, Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria (trans.), Lisboa, Relógio d'Água, 1988.
Original: *La Tentation d'Exister*, Gallimard.
- COHEN, Leonard, *Stranger Music: Selected Poems and Songs*, New York, Vintage Books, 1993.
- CORREIA, Natália, *Descobri que Era Europeia: Impressões duma Viagem à América*, Lisboa, Editorial Notícias, 2ª ed. de 2002, 1ª ed. 1951.
- DABASHI, Amid, «Native informers and the making of the American empire», *Al-Ahram Weekly On-line*, No. 797, 1–7 June 2006.
«Sítio» na web: <http://weekly.arham.org.eg/2006/797/special.htm>.
- DEGLER, Carl N., *Out of Our Past: The Forces That Shaped Modern America*, New York, Harper & Row, ed. de 1984, 1ª ed. 1959.
- DELORIA, Vine, Jr., «Anthropologists and other friends», in *Clash of Perspectives: Readings in Social Sciences*, Michael and Deena Weinstein (eds.), Hinsdale, Illinois, Dryden Press, 1972, págs. 24–30.
- DOLEŽEL, Lubomír, «Truth and authenticity in narrative», *Poetics Today*, 1:3, 1980, págs. 7–25.
- , «Mimesis and possible worlds», *Poetics Today*, 9:3, 1988, págs. 475–496.
- DURRELL, Lawrence, *Spirit of Place: Letters and Essays on Travel*, London, Faber & Faber, ed. de 1975, 1ª ed. 1969.
- ECO, Umberto, *Apocalípticos e Integrados*, Helena Gubernatis (trad.), Lisboa, DIFEL, 1991.
Título original: *Apocalittici e Integrati*, 1964.
- , *Os Limites da Interpretação*, José Colaço Barreiros (trad.), Lisboa, DIFEL, 1992.
Original: *I Limite dell'Interpretazione*, 1990.
- , *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*, Wanda Ramos (trad.), Carnaxide, DIFEL, 1995.
Título original: *Six Walks in the Fictional Woods*, Harvard University, 1994.
- EDEL, Leon, «The figure under the carpet», in *Biography as High Adventure*, Stephen B. Oates (ed.), Amherst, MA, Univ. of Massachusetts Press, 1986, págs. 18–31.
- ELIADE, Mircea, *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões*, Rogério Fernandes (trad.), Lisboa, Livros do Brasil, s. d.
Título original: *Das Heilige und das Profane*, Rowohlts Deutsche Enzyklopädie.
- ELIOT, T.S., *Notes towards the Definition of Culture*, London, Faber & Faber, ed. de 1972, 1ª ed. 1948.
- , *The Wasteland and Other Poems*, London, Faber & Faber, ed. de 1975, 1ª ed. 1940.
- , *Selected Essays*, London, Faber & Faber, ed. de 1976, 1ª ed. 1932.
- ERIKSON, Erik H., «Reflections on the American Identity» (1950), in *Theories of Ethnicity*, Werner Sollors (ed.), New York, New York Univ. Press, 1996, págs. 232–265.
- EVANS, J. Martin, *America: The View From Europe*, New York, W.W. Norton, 1976.

Bibliografia Seleccionada

- FINKIELKRAUT, Alain, *La Défaite de la Pensée*, Paris, Éditions Gallimard, 1987.
Trad. portuguesa: *A Derrota do Pensamento*, Ana Gama e Teresa Fonseca (trads.), Lisboa, Dom Quixote, 1988.
- FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary* (1856), João Pedro de Andrade (trad.), Lisboa, Relógio d'Água, 1991.
- FORSTER, E.M., *Aspects of the Novel*, Harmondsworth, Penguin, ed. de 1971, 1ª ed. 1927.
- FOUCAULT, Michel, «What is an author?», in *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralism Criticism*, Josué V. Harári (ed.), London, Methuen, 2.ª ed. de 1980, págs. 142–160.
Em francês, «Qu'est-ce qu'un auteur?», in *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, LXIV, Jul.–Set., 1969.
- FRASER, G.S., *Metre, Rhyme and Free Verse*, London, Methuen, ed. de 1977, 1ª ed. 1970.
- FURST, Lilian R., *Romanticism in Perspective*, London, Macmillan, ed. de 1979, 1ª ed. 1969.
- GARCIA, José Martins, *Para uma Literatura Açoriana*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1987.
- GARDNER, Helen, *In Defence of the Imagination*, Cambridge, MA, Harvard Univ. Press, 1982.
- GARREAU, Joel, *The Nine Nations of North America*, New York, Avon Books, ed. de 1982, 1ª ed. 1981.
- GENETTE, Gérard, *Discurso da Narrativa*, Fernando Cabral Martins (trad.), Lisboa, Vega, s.d.
Ensaio no original: «Discours du récit», in *Figures*, vol. III.
- GERASSIMOV, Gennadi, «No berço o filho não planeado», *Expresso*, nº 999, 21 de Dezembro de 1991.
- GOGOL, Nikolai, *O Nariz*, Nina Guerra e Filipe Guerra (trads.), Lisboa, Assírio & Alvim, 2000.
Título original: *Noss*. O conto é publicado pela primeira vez em 1836.
- , *Avenida Névski*, Nina Guerra e Filipe Guerra (trads.), Lisboa, Assírio & Alvim, 2002.
Título original: *Névski Prospekt*. O conto é publicado pela primeira vez em 1835. Interessantes impressões de Gogol sobre São Petersburgo na época.
- GUSDORF, Georges, «Conditions and limits of autobiography», in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, James Olney (ed.), Princeton, NJ, Princeton Univ. Press, 1980, págs. 28–48.
Trad. de James Olney. Título original: «Conditions et limites de l'autobiographie», in *Formen der Selbstdarstellung: Analekten zur einer Geschichte des literarischen Selbstportraits*, Günther Reichekron e Erich Haase (eds.), 1956.
- HOBBSBAWM, Eric, *The Age of Extremes, 1914–1991*, New York, Vintage Books, ed. de 1996, 1ª ed. 1994.
- HOFFMAN, Daniel (ed.), *Harvard Guide to Contemporary American Writing*, Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, ed. de 1982, 1ª ed. 1979.

Bibliografia Seleccionada

- HOWARTH, William L., «Some principles of autobiography», in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, James Olney (ed.), Princeton, NJ, Princeton Univ., 1980, págs. 84–114.
- HUSTON, Nancy, e SEBBAR, Leïla, «Lettres parisiennes», *Le Croisement des Cultures*, Tzvetan Todorov (ed.), Paris, Éditions du Seuil, *Communications*, n.º 43, 1986, págs. 249–265.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody*, New York, Methuen, 1985.
- INGE, M. Thomas (ed.), *Concise Histories of American Popular Culture*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1982.
- ISHERWOOD, Christopher, *The Berlin Novels*, London, Vintage, ed. de 1992.
 Contém, como é óbvio, os romances *Mr Norris Changes Trains* (1935) e *Goodbye to Berlin* (1939). Ambos os romances conseguem transmitir-nos um retrato bastante fiel da vida de Berlim durante os anos de ascensão do nazismo: como diz o narrador de *Goodbye to Berlin*, no início do segundo parágrafo (pág. 243), «I am a camera with its shutter open, quite passive, recording, not thinking».
- JAMES, Henry, «Daisy Miller» (1878), in *Selected Short Stories*, Harmondsworth, Penguin Classics, ed. de 1979.
 Trad. portuguesa: *Daisy Miller*, trad. Carlos Grifo Babo, Lisboa, Editora Arcádia, 1977, com Prefácio do Autor na edição de 1909.
- , *The Turn of the Screw and Other Stories*, Harmondsworth, Penguin, ed. de 1978.
 A novela data de 1898.
- JONES, Maldwyn A., *The Limits of Liberty: American History 1607–1992*, Oxford, New York, Oxford Univ. Press, 2ª ed. de 1995, 1ª ed. 1983.
- JÚDICE, Nuno, *A Noção de Poema*, Lisboa, Dom Quixote, 1972.
- JULIEN, Claude, «O império americano», *O Tempo e o Modo*, Fernando Baptista, Amadeu Sabino e Alfredo Barroso (trads.), n.º 64-65-66, Out.-Nov.-Dez. 68, págs. 875–923.
- JUNG, Carl Gustav, «Your Negroid and Indian behaviour» (1930), in *Theories of Ethnicity*, Werner Sollors (ed.), New York, New York Univ. Press, 1996, págs. 191–201.
- KALLEN, Horace M., «Democracy versus the Melting-Pot: A study of American Nationality» (1915), in *Theories of Ethnicity*, Werner Sollors (ed.), New York, New York Univ. Press, 1996, págs. 67–92.
- KAPLAN, David, e MANNERS, Robert A., *Culture Theory*, Prospect Heights, IL, Waveland Press, ed. de 1986, 1ª ed. 1972.
- KAPLAN, Justin, «The ‘Real Life’», in *Biography as High Adventure*, Stephen B. Oates (ed.), Amherst, MA, Univ. of Massachusetts Press, 1986, págs. 70–76.
- KARL, Frederick R., *American Fictions 1940–1980: A Comprehensive History and Critical Evaluation*, New York, Harper & Row, ed. de 1985, 1ª ed. 1983.
- KAYSER, Wolfgang, *Análise e Interpretação da Obra Literária*, Paulo Quintela (ed. revista pela 16.ª alemã), Coimbra, Arménio Amado, Editora, 7ª ed. portuguesa, 1985.
- KEATS, John, *Letters of John Keats*, Robert Gittings (ed.), London, Oxford Univ. Press, ed. de 1982, 1ª ed. 1970.
- KENDALL, Paul Murray, *The Art of Biography*, New York, W.W. Norton, ed. de 1985, 1ª

Bibliografia Seleccionada

- ed. 1965.
- , «Walking the boundaries», in *Biography as High Adventure*, Stephen B. Oates (ed.), Amherst, MA, Univ. of Massachusetts Press, 1986, págs. 32–49.
- KROEBER, A.L., *A Natureza da Cultura*, Teresa Louro Peres (trad.), Lisboa, Edições 70, 1993.
- Original: *The Nature of Culture*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1952.
- KUEHL, John, *Alternate Worlds: A Study of Postmodern Antirealistic American Fiction*, New York, New York Univ. Press, 1989.
- LAUTER, Paul (gen. ed.), *The Heath Anthology of American Literature*, Boston, Houghton Mifflin, Vol. II, 4ª ed., 2002.
- LAWRENCE, D.H., *Pornografia e Obscenidade*, Aníbal Fernandes (trad.), Lisboa, Publicações & etc., Série K, 1984.
- Original: *Pornography and Obscenity* (1929).
- LEACH, Edmund, «Cultura/culturas», in *Enciclopédia Einaudi*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Ruggiero Romano (director), vol. 5, 1985, págs. 102–135.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte Autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- LEVINE, Lawrence W., *The Opening of the American Mind: Canons, Culture, and History*, Boston, MA, Beacon Press, 1996.
- LIPOVETSKY, Gilles, *L'Ère du Vide*, Paris, Éditions Gallimard, 1983.
- Trad. portuguesa: *A Era do Vazio*, Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria (trads.), Lisboa, Relógio d'Água, 1988.
- LLOSA Mario Vargas, *A Tia Júlia e o Escrevedor*, Cristina Rodriguez (trad.), Lisboa, Dom Quixote, 2ª ed., 1988.
- Título original: *La Tía Julia y El Escribidor* (1977, 1984). O capítulo VI é uma paródia inteligente e hilariante (inteligente e hilariante como o resto do romance...) a *Lolita*. Veja-se o comentário de uma das personagens a propósito da jovem Sarita Huanca Salaverria: «Sem dúvida, uma Lolita típica — sentenciou o juiz. E mostrando boa cara ao mesmo tempo, lobo do mar irredimível que ainda extrai lições optimistas dos ciclones, acrescentou: — Pelo menos, alegremo-nos por saber que, neste campo, o colosso do Norte não tem o exclusivo. Esta aborigine pode equiparar-se a qualquer Lolita gringa» (pág. 109).
- , *Elogio da Madrasta*, Cristina Rodriguez (trad.), Lisboa, Dom Quixote, 2ª ed., 1997.
- Original: *Elogio de la Madrasta*, 1988.
- , *Os Cadernos de Dom Rigoberto*, J. Teixeira de Aguiar (trad.), Lisboa, Dom Quixote, 2ª ed., 2003.
- Original: *Los Cuadernos de Don Rigoberto*, 1997.
- LÓTMAN, Iúri, «Problems in the typology of culture», in *Soviet Semiotics: An Anthology*, Daniel P. Lucid (ed.), Baltimore, MD, Johns Hopkins Univ. Press, 1977, págs. 213–221.
- , USPENSKII, Borís, e IVANÓV, V., *Ensaio de Semiótica Soviética*, Victória Navas e Salvato Teles de Menezes (trads.), Lisboa, Livros Horizonte, 1981.
- O ensaio «Sobre o mecanismo semiótico da cultura» data de 1971.

Bibliografia Seleccionada

- LUEDTKE, Luther S. (ed.), *Making America: The Society and Culture of the United States*, Washington, DC, United States Information Agency, ed. de 1988, 1.^a ed. 1987.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel, *Dylan Thomas: Consequência da Literatura e do Real na Sua Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, ed. de 1982, 1.^a ed. 1981.
- , «Um lugar comum», in *Um Pouco da Morte*, Lisboa, Editorial Presença, 1989.
Também: «Um lugar comum», *O Independente*, 8 de Julho de 1988.
- MANDEL, Barrett J., «Full of life now», in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, James Olney (ed.), Princeton, NJ, Princeton Univ. Press, 1980, págs. 49–72.
- MAUROIS, André, «Biography as a work of art», in *Biography as High Adventure*, Stephen B. Oates (ed.), Amherst, MA, Univ. of Massachusetts Press, 1986, págs. 3–17.
- McMICHAEL, George (gen. ed.), *Concise Anthology of American Literature*, New York, Macmillan, 2.^a ed., 1985.
- MEAD, Margaret, «We are all third generation» (1942), in *Theories of Ethnicity*, Werner Sollors (ed.), New York, New York Univ. Press, 1996, págs. 216–231.
- MÉRIMÉE, Prosper, *Carmen and Other Stories*, Nicholas Jotcham (trad.), Oxford, Oxford Univ. Press, ed. de 1998.
Original: 1.^a edição dos três primeiros capítulos (os que interessam para a sua qualidade literária) em 1845. Cuidada tradução, com introdução e notas do tradutor.
- MERQUIOR, José Guilherme, *From Prague to Paris: A Critique of Structuralist and Post-Structuralist Thought*, London, Verso, 1986.
- MERRILL, Francis E., *Society and Culture*, New Jersey, Prentice-Hall, 1957.
- MITCHELL, W.J. Thomas (ed.), *Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism*, Chicago, IL, Univ. of Chicago Press, 1985.
- MOSER, Fernando de Mello, «Para uma perspectiva da cultura portuguesa», *ICALP*, n.º 1, Março/1985, págs. 23–32.
- MUGGIATI, Roberto, *Rock, o Grito e o Mito: A Música Pop como Forma de Comunicação e Contracultura*, Petrópolis, Editora Vozes, 2.^a ed., 1973.
- OLIVEIRA, Carlos de, *Sobre o Lado Esquerdo*, Lisboa, Dom Quixote, 2.^a ed., 1969.
- OLNEY, James, «Some versions of memory / some versions of bios: the ontology of autobiography», in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, James Olney (ed.), Princeton, NJ, Princeton Univ. Press, 1980, págs. 236–267.
- , *Metaphors of Self — The Meaning of Autobiography*, Princeton, NJ, Princeton Univ. Press, ed. de 1981, 1.^a ed. 1972.
- PARK, Robert E., «Human migration and the marginal man» (1928), in *Theories of Ethnicity*, Werner Sollors (ed.), New York, New York Univ. Press, 1996, págs. 156–167.
- PEREIRA, José Carlos Seabra, «Prazer do texto, poder do contexto», in *Leituras de Roland Barthes*, Lisboa, Dom Quixote, 1982, págs. 205–215.
- POE, Edgar Allan, *The Unabridged Edgar Allan Poe*, Philadelphia, Running Press, 1983.
- READ, Herbert, *To Hell With Culture, and Other Essays on Art and Society*, London, Routledge & Kegan Paul, 1963.
- RENZA, Louis A., «The veto of the imagination: A theory of autobiography», in *Auto-*

Bibliografia Seleccionada

- biography: Essays Theoretical and Critical*, James Olney (ed.), Princeton, NJ, Princeton Univ. Press, 1980, págs. 268–295.
- RICOEUR, Paul, *Teoria da Interpretação: O Discurso e o Excesso de Significação*, Artur Morão (trad.), Lisboa, Edições 70, 1987.
Título Original: *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*, Texas Christian University, 1976.
- RODRIGUEZ, Richard, «Souvenirs d’une enfance bilingue», in *Le Croisement des Cultures*, Tzvetan Todorov (ed.), Paris, Éditions du Seuil, *Communications*, n.º 43, págs. 225–248.
Originalmente publicado em inglês na revista *The American Scholar*, Winter 1980–1981, págs. 25–42. Trad. de Nancy Huston.
- RULAND, Richard, e BRADBURY, Malcolm, *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature*, Harmondsworth, Penguin, ed. de 1992, 1ª ed. (USA, Viking Penguin) 1991.
- SAPORTA, Marc, *Histoire du Roman Américain*, Paris, Éditions Gallimard, ed. revista e aumentada de 1976.
- SCHNAPPER, Dominique, «Modernité et acculturations», in *Le Croisement des Cultures*, Tzvetan Todorov (ed.), Paris, Éditions du Seuil, *Communications*, n.º 43, 1986, págs. 141–168.
- SCHORER, Mark, «The burdens of biography», in *Biography as High Adventure*, Stephen B. Oates (ed.), Amherst, MA, Univ. of Massachusetts Press, 1986, págs. 77–92.
- SEABRA, José Augusto, «A crise das ideologias e a Renascença das culturas», *Nova Renascença*, vol. VII, Abril/Junho de 1987, págs. 101–111.
- SEABRA, Manuel de (ed.), *Antologia da Poesia Soviética*, Manuel de Seabra (trad., selecção e prefácio), Lisboa, Editorial Futura, 1973.
Seleção interessante e prefácio bastante esclarecedor.
- SENA, Jorge de, «Sobre a Cultura Norte-Americana», *O Tempo e o Modo*, n.º 64-65-66, Out.-Nov.-Dez. 68, págs. 826–846.
- , *Peregrinatio ad loca infecta (70 Poemas e um Epílogo)*, Lisboa, Portugália Editora, 1969.
- , *A Literatura Inglesa: Ensaio de Interpretação e de História*, Lisboa, Edições Cotovia, 1989.
1ª ed. brasileira: São Paulo, Editora Cultrix, 1963.
- SHAKESPEARE, William, *As You Like It*, Agnes Latham (ed.), London, Methuen, ed. de 1975.
- , *King Lear*, Kenneth Muir (ed.), London, Methuen, ed. de 1975.
- , *A Midsummer Night’s Dream*, Harold F. Brooks (ed.), London, Methuen, ed. de 1979.
- , *The Merchant of Venice*, John Russell Brown (ed.), London, Methuen, ed. de 1979.
- , *Timon of Athens*, H.J. Oliver (ed.), London, Methuen, ed. de 1979.
- , *Hamlet*, Harold Jenkins (ed.), London, Methuen, ed. de 1982.

Bibliografia Seleccionada

- , *Macbeth*, Kenneth Muir (ed.), London, Routledge, ed. de 1991.
- SHANIN, Teodor, *Russia as a “Developing Society”*, New Haven and London, Yale Univ. Press, *The Roots of Otherness: Russia’s Turn of Century*, vol. I, 1986.
- , *Russia 1905–07: Revolution as a Moment of Truth*, New Haven and London, Yale Univ. Press, *The Roots of Otherness: Russia’s Turn of Century*, vol. II, 1986.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 6.^a ed., revista, de 1984, 1.^a ed. 1967.
- SIMÕES, Breda, «Aculturação», in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, Lisboa, Editorial Verbo, Vol. 1, 1963, págs. 368–370.
- SPENDER, Stephen, «Confessions and autobiography», in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, James Olney (ed.), Princeton, NJ, Princeton Univ. Press, 1980, págs. 115–122.
- SPRINKER, Michael, «Fictions of the Self: The end of autobiography», in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, James Olney (ed.), Princeton, NJ, Princeton Univ. Press, 1980, págs. 321–342.
- STAROBINSKI, Jean, «The style of autobiography», in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, James Olney (ed.), Princeton, NJ, Princeton Univ. Press, 1980, págs. 73–83.
- Trad. de Seymour Chatman. Título original: «Le style de l’autobiographie», *Poétique*, No. 3, Paris, Seuil, 1970.
- STEINER, George, *In Bluebeard’s Castle: Some Notes Towards the Re-definition of Culture*, London, Faber & Faber, ed. de 1974, 1.^a ed. 1971.
- , *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford, Oxford Univ. Press, 2.^a ed. de 1992, 1.^a ed. 1975.
- STRODE, Tom, «High court could be poised to overturn sodomy law», *Baptist Press*, March 27, 2003, www.bpnews.net/.
- SULLIVAN, Vernon (Boris Vian), *Elas Não Dão por Ela*, Regina Louro (trad.), Lisboa, A Regra do Jogo, 1982.
- Título original: *Elles Se Rendent Pas Compte* (1950).
- TANNER, Tony, *City of Words: American Fiction 1950–1970*, New York, Harper & Row, 1971.
- THOMAS, D.M., *The White Hotel*, London, Phoenix, ed. de 1999, 1.^a ed. 1981.
- Time*, N° 28, July 11, 1988, págs. 30–58.
- TODOROV, Tzvetan, «Le croisement des cultures», in *Le Croisement des Cultures*, Tzvetan Todorov (ed.), Paris, Éditions du Seuil, *Communications*, n.º 43, 1986, págs. 5–24.
- , *L’Homme Dépaycé*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.
- , *Memória do Mal, Tentação do Bem: Uma Análise do Século XX*, Porto, ASA Editores, 2002.
- Original: *Mémoire du Mal, Tentation du Bien*, Éditions Robert Laffont, 2000.
- TROTSKY, Léon, *Littérature et Révolution*, Pierre Frank (trad.), Paris, Col 10|18, Union Générale d’Éditions, ed. de 1974.

Bibliografia Seleccionada

O original russo data de 1924.

WAUGH, Patricia, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, New York, Methuen, 1984.

WELLEK, René, e WARREN, Austin, *Teoria da Literatura*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 4.^a ed., s.d.

Título original: *Theory of Literature*, New York, Harcourt, Brace, ed. de 1949.

WILLIAMS, Raymond, *Culture and Society 1780–1950*, Harmondsworth, Penguin, ed. de 1975, 1.^a ed. 1958.

———, *The Long Revolution*, Harmondsworth, Penguin, ed. de 1980, 1.^a ed. 1961.

WORDSWORTH & COLERIDGE, *Lyrical Ballads*, R.L. Brett and A.R. Jones (eds.), London, Methuen, ed. de 1978.

Apêndice à Bibliografia

Registos Fonográficos e Videográficos

- COHEN, Leonard, «Famous Blue Raincoat», in *Songs of Love and Hate*, Columbia/Sony Music, 1971.
- DONOVAN, «Mellow Yellow», in *Donovan in Concert*, BGO Records, ed. em CD de 1997.
- KUBRICK, Stanley, *Lolita* (1961), Turner Entertainment Co./Warner Home Video, 2001.
- LYNE, Adrian, *Lolita* (1997), Lusomundo, 2004.
- Mc CARTNEY, Paul, *Paul McCartney in Red Square: A Concert Film*, Warner Music Vision, 2005.
- NABOKOV, Vladimir, e TRILLING, Lionel, “Diálogo sobre *Lolita*”, in *Close Up*, CBC, s.d.. (Colocado no *YouTube*.)
- NELSON, Willie, «I’m My Own Grandpa», in *Rainbow Connection*, The Island Def Jam Music Group, 2001.
- PETHICK, Fiona, «Vladimir Nabokov», in *Great Writers of the Twentieth Century*, BBC, 1998.
- PIVOT, Bernard, «Vladimir Nabokov», in *Apostrophes*, No. 21, INA La mémoire du future, 1975. (Colocado no *YouTube*.)
- SCHMIDT, Andreas Christoph, «Lolita ist berühmt, nicht ich/C’est Lolita qui est célèbre, pas moi: Vladimir Nabokov», adaptação francesa de Christian Bloch, SFB/Arte, s.d.
- SEEGER, Pete, e GUTHRIE, Arlo, *Together in Concert*, Reprise Records, 1975.