

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE ESTUDOS ANGLÍSTICOS



Espelhando a Mente

para uma análise do espaço psicológico em *Lolita* de Vladimir Nabokov e das suas manifestações visuais em *Lolita: A Screenplay* de Vladimir Nabokov e em *Lolita: The Book of the Film* de Stephen Schiff

Manuel Fonseca de Sam Bento Ribeiro

Mestrado em Estudos Anglísticos
Especialização em Literatura Norte-Americana

2009

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE ESTUDOS ANGLÍSTICOS



Espelhando a Mente

para uma análise do espaço psicológico em *Lolita* de Vladimir Nabokov e das suas manifestações visuais em *Lolita: A Screenplay* de Vladimir Nabokov e em *Lolita: The Book of the Film* de Stephen Schiff

Dissertação orientada pela Prof. Doutora Teresa F. A. Alves

Manuel Fonseca de Sam Bento Ribeiro

Mestrado em Estudos Anglísticos
Especialização em Literatura Norte-Americana

2009

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	iv
RESUMO	v
ABSTRACT	vi
INTRODUÇÃO	2

PARTE 1

MANIPULAÇÃO E DOMÍNIO NA CONSTRUÇÃO DO DUPLO EM *LOLITA* DE VLADIMIR NABOKOV

1. HUBERT HUBERT: CONFLITOS E CISÕES INTERIORES	9
2. CLARE QUILTY: MATERIALIZAÇÃO DE UM ESPECTRO.....	16
3. LOLITA: ASCENSÃO E DECLÍNIO DE UMA IMAGEM	25
4. LEITOR: MANIPULAÇÃO POR UMA VOZ AMIGÁVEL	34
5. VLADIMIR NABOKOV: IMPOSIÇÃO DE UMA VOZ AUTORITÁRIA	43
6. CONCLUSÃO	48

PARTE 2

ESTRATÉGIAS NA CONSTRUÇÃO DE UM ARGUMENTO DE *LOLITA* – TRATAMENTOS VISUAIS DO DUPLO E DAS RELAÇÕES DE PODER EM *LOLITA: A SCREENPLAY DE VLADIMIR NABOKOV*

1. HUBERT HUBERT E CLARE QUILTY: DE UMA SEGMENTAÇÃO A UMA UNIFICAÇÃO .. 51
2. *LOLITA*: ESPELHOS DE UMA IMAGEM MATERIALIZADA..... 65
3. LEITOR/ESPECTADOR: CONVERGÊNCIA DE OLHARES 75
4. VLADIMIR NABOKOV: REAFIRMAÇÃO DE UMA VOZ AUTORITÁRIA 80
5. CONCLUSÃO 84

PARTE 3

ESTRATÉGIAS NA CONSTRUÇÃO DE UM ARGUMENTO DE *LOLITA* – MANIFESTAÇÕES VISUAIS DE UM ESPAÇO PSICOLÓGICO EM *LOLITA: THE BOOK OF THE FILM*, DE STEPHEN SCHIFF

1. HUBERT HUBERT: SUGESTÕES DE UM ESPAÇO ONÍRICO..... 88
2. CLARE QUILTY: MANIFESTAÇÕES DE UM ALTER-EGO REDENTOR 96
3. *LOLITA*: COMPLEXIDADE DE UMA IMAGEM TRIDIMENSIONAL 110
4. LEITOR E AUTOR: IDENTIFICAÇÃO VOYEURÍSTICA E AUSÊNCIA DE UMA VOZ
AUTORITÁRIA 119
5. CONCLUSÃO 123

NOTA FINAL 125

LISTA DE REFERÊNCIAS

1. BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA 129
2. BIBLIOGRAFIA SELECCIONADA 129
3. FILMOGRAFIA 132

AGRADECIMENTOS

pela sábia e compreensiva orientação, Prof. Teresa F. A. Alves.

pela companhia ao longo dos seminários e pelas estimulantes discussões e ideias, Ricardo Barata, José Duarte, José Manta, Cecília Martins, António Mercês, Mónica Paiva e Suzana Ramos.

pelos motivantes seminários, Prof. Teresa Cid, Prof. J. Carlos Viana Ferreira, Prof. Mário Jorge Torres.

e, acima de tudo, a todos aqueles que quase todos os dias durante os últimos três anos me pressionaram sem descanso questionando-me inocentemente acerca do progresso da *minha* Lolita...

RESUMO

Como objectos de análise propõem-se a obra de Vladimir Nabokov, *Lolita* (1955) e os dois argumentos cinematográficos filmados, *Lolita: A Screenplay* (1974), de Vladimir Nabokov, que originou o filme de Stanley Kubrick (1962), e *Lolita: The Book of the Film* (1997), que resultou no filme de Adrian Lyne (1997).

O cinema define-se sobretudo como um meio onde impera o domínio visual, pelo que o argumento, sendo parte integrante de um filme, partilha as suas características, distinguindo-se por isso por uma forte linguagem visual. A adaptação do romance ao domínio visual é relevante na medida em que acentua a narrativa como espaço predominantemente psicológico, em que a personagem sobressai em função do olhar.

Numa primeira parte da dissertação, adoptando sobretudo uma perspectiva literária, sugere-se uma reflexão da obra baseada na questão do duplo e do jogo de espelhos à volta dos quais se constrói a identidade fragmentada, salientando os traços que posteriormente serão reformulados pela conversão de um espaço sobretudo literário para um de ordem visual.

Numa segunda e terceira partes, os dois argumentos filmados de *Lolita*, o de Vladimir Nabokov (1974) e o de Stephen Schiff (1997), são abordados. Não se pretende, no entanto, explorar a viabilidade cinematográfica destes argumentos, mas realizar uma análise das escolhas efectuadas para se atingir eficazmente uma narração visual do espaço interior da personagem. A adaptação para argumento de uma obra literária que se centra na interioridade da personagem, e as escolhas e opções tomadas pelos argumentistas, de forma a possibilitar uma narração visual da história, serão o fio condutor destas duas últimas secções da dissertação.

PALAVRAS-CHAVE: *Lolita*, Nabokov, Schiff, argumento, visualidade, duplo.

ABSTRACT

It is the aim of this dissertation to examine Vladimir Nabokov's *Lolita* (1955) and the two filmed screenplays: *Lolita: A Screenplay* (1974), written by Vladimir Nabokov, which was the foundation for Stanley Kubrick's film in 1962; and *Lolita: The Book of the Film* (1997), which was used to film Adrian Lyne's adaptation in 1997.

Film is mainly a visual medium and the screenplay, as part of it, shares its characteristics, being defined by a strong visual language. The adaptation of the novel to a visual domain is relevant since it enforces narrative as a subjective world where character is governed by perspective. The first chapter of this dissertation focuses on Nabokov's novel from a literary point of view, exploring the double and the mirror techniques that are characteristic of the representation of a fragmented identity.

The second and third chapters focus on the filmed screenplays, the first by Vladimir Nabokov, published in 1974, and the second by Stephen Schiff, written in 1997. The practicability of these screenplays will not be discussed as this dissertation's purpose is mainly on exploring the similarities and differences regarding Nabokov's novel and, above all, on how effectively each screenplay achieves a visual narration of the character's subjectivity. The last two chapters are therefore mainly concerned with the screenwriters' choices and options while adopting a literary text in order to achieve a strong visual narrative.

KEY-WORDS: *Lolita*, Nabokov, Schiff, screenplay, visual, double.

My characters cringe as I come near them with my whip. I have seen a whole avenue of imagined trees losing their leaves at the threat of my passage.

Vladimir Nabokov, BBC Interview 1977

My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word, to make you hear, to make you feel — it is, before all, to make you see.

Joseph Conrad, *The Nigger of the 'Narcissus'*

INTRODUÇÃO

Lolita, desde a sua publicação em 1955, tem sido alvo das mais variadas abordagens e leituras. Podendo-se afirmar que uma obra como *Lolita* jamais esgotará todas as possibilidades de leitura, a verdade é que as reflexões feitas em seu redor são extensas, originais e diversificadas. A realização das duas adaptações cinematográficas, uma em 1962 e outra em 1997, contribuiu para um aprofundamento e para uma variedade de análises e possibilidades em redor do texto.

Desta forma, tendo em conta o vasto legado deixado pelo extenso estudo de *Lolita*, e admitindo que um conhecimento completo e profundo projectariam este trabalho a um nível inadequado ao seu perfil, propõem-se como objectos primários para análise a obra de Vladimir Nabokov, *Lolita* (1955), e os dois argumentos cinematográficos filmados:

Lolita: a Screenplay (1974)¹, de Vladimir Nabokov, que originou o filme de Stanley Kubrick (1962), e *Lolita: The Book of the Film* (1997), de Stephen Schiff, que resultou no filme de Adrian Lyne (1997).

Considerando a complexidade do universo de Vladimir Nabokov e de *Lolita*, tem-se presente a noção de que um trabalho deste género jamais se apresentará como absoluto e final, mas antes que proporcionará sugestões e vislumbres para análises e escorrências futuras.

Embora se acredite na existência de estudos nesta perspectiva no panorama internacional, desconhece-se uma abordagem deste género a nível nacional. Não se reclama, no entanto, a originalidade e o pioneirismo dos conceitos e referências aqui apresentados, guardando-se sempre espaço para outros estudos e análises que, embora pouco conhecidos, tenham antecedido este texto.

Assim, tendo em conta o carácter literário e cinematográfico e a perspectiva comparatista em que se insere este trabalho, procurar-se-á centrar a análise sugerida no texto de Nabokov e nos dois argumentos. Eventualmente admitem-se, embora não estejam previstos como objectos primários, referências e comentários aos filmes de Stanley Kubrick (1962) e de Adrian Lyne (1997).

Não se procurará, relativamente aos argumentos, uma análise acerca da sua viabilidade cinematográfica, nem uma discriminação de todo o processo de adaptação, mas antes o estabelecimento de um paralelo com as personagens do romance e uma reflexão acerca das modificações a que foram sujeitas de forma a possibilitar a narração visual de uma história que se centra sobretudo na interioridade de uma personagem.

¹ Embora o argumento de Nabokov tenha inspirado o filme de Stanley Kubrick em 1962, a sua publicação, após revisão do autor, só se realizou em 1974 por McGraw-Hill.

De forma a que melhor se analise e compreenda o argumento², há que perceber o meio em que surge o Cinema. Segundo Syd Field, *“Film is a visual medium”* (48). Assim, o cinema rege-se sobretudo pela imagem. O argumento, dirigindo-se a este meio, tem que forçosamente herdar as suas características, como indica Field: *“A screenplay is a story told with pictures, in dialogue and description... (...) It is the art of visually storytelling”* (2-3). O argumento, independentemente do filme que poderá gerar, marca-se sobretudo por uma linguagem e por uma narração visuais.

Assim, uma obra como *Lolita*, centrada sobretudo na linguagem e no olhar subjectivo de uma personagem, ainda que complementados por outros pontos de vista, introduz alterações e possibilidades de leitura aliciantes quando se propõe a transpor para um meio visual. Segundo Linda Seger, o processo não é simples: *“If the conflict is only within a character rather than between characters, it will create problems in the adaptation, since inner conflict is difficult to show in film”* (132). Desta forma, por se tratar de um meio visual, o argumento centra-se principalmente na veiculação objectiva da acção. Permanecendo o espaço interior vedado, o autor vê-se forçado a criar um equivalente visual, como refere Robert Mckee: *“We create visual correlatives for inner conflict (...). The interior life [of] a novel must be reinvented for the screen”* (230-231). Esta questão é igualmente referida por Stephen Schiff na introdução que faz ao seu argumento: *“Humbert’s world is completely internal, a world of language and fantasy. But in the movie I had to externalize it”* (xv).

O argumento torna-se essencial e interessante por se encontrar numa espécie de limbo entre a obra literária e a obra fílmica. É formulado através de linguagem, como um

² Os conceitos e noções que aqui se propõem surgem condensados e resumidos devido à natureza deste texto. A bibliografia em torno da análise do argumento é extensa e profunda. Compreende-se que o que se sugere pode ser estendido a um elevado número de páginas. Pretende-se apenas, no entanto, uma breve introdução a noções-chave para que as leituras aqui construídas melhor se compreendam. No caso de análises detalhadas, cf. bibliografia final para títulos acerca da natureza do argumento.

texto, mas condicionado pelo espaço visual do cinema. E apesar de poder ser olhado individualmente, sem a influência da sua forma final, trata-se, como indica Linda Seger, de um protótipo para material futuro: “... *the screenplay (...) is a blueprint, a catalyst for another art form to emerge*” (34), acabando sempre por ser incompleto, como refere Mckee: “*A literary work is finished and complete within itself. A screenplay waits for the camera*” (394).

Não se pretende afirmar, no entanto, a incompletude do argumento nem a sua incapacidade de subsistência autónoma. O argumento em si é absoluto e não requer influência externa para a transmissão das imagens, ou ideia de imagens, que carrega. E, na verdade, é aqui que surge uma das suas funções principais. O argumento, tal como o romance, é produto de uma só entidade e não requer influência externa para subsistir. O autor do argumento, tal como o autor de um romance, é a entidade que domina toda a acção, não sendo condicionado por forças exteriores a si. O seu papel, como indica Linda Seger, é soberano: “*The writer plays God when writing a novel, or script, or play*” (143). Neste ponto, difere da obra filmada, que surge como produto de um espaço conjunto, como refere Syd Field: “*Film is a collaborative medium. The filmmaker depends on others to bring his or her vision to the screen.*” (276)

Assim, propõe-se a análise dos dois argumentos filmados de *Lolita* como produtos de autor antes de serem moldados para a criação de um filme. Apresentam-se como matéria bruta e intocada, reflectindo a “visão” do autor, antes de se transformar na sua forma final. Esta é a principal característica do argumento e a que o torna único e relevante para uma análise deste género. Na transformação para o formato final, o argumento, em certos casos, pode apresentar uma metamorfose mínima, como o foi no caso da colaboração entre Stephen Schiff e Adrian Lyne, mas noutros pode ser profunda, como

no caso da de Vladimir Nabokov e Stanley Kubrick, o que reforça a sua importância como elemento único intermédio.

Desta forma, considerando estes três objectos primários, será proposta, numa primeira parte, uma análise do romance de Vladimir Nabokov a partir de uma perspectiva puramente literária. Tomando a construção das personagens e a estrutura narrativa como elementos principais, o processo de criação de espelhos e duplos sugeridos com a narração de Humbert Humbert será construído como foco central da análise.

Esclarecido o jogo duplo de cada personagem, Humbert Humbert, Clare Quilty e Lolita, seguir-se-á a extrapolação para a duplicidade e manipulação que se cria em redor do autor Vladimir Nabokov e do próprio leitor. A questão da imortalidade pela arte, associada ao domínio e manipulação do Outro enquanto manifestações do duplo será constituído como matéria de análise.

Assim, dividir-se-á a primeira parte em cinco análises diferentes, centradas nos cinco elementos ficcionais em que se articula o romance, começando com Humbert Humbert, Clare Quilty e Lolita, e passando por Vladimir Nabokov e pelo Leitor.

Numa segunda parte, propor-se-á uma análise do argumento escrito pelo próprio Vladimir Nabokov, em grande parte manipulado e adulterado na versão final de Stanley Kubrick. Obedecendo o romance a uma estrutura de espelhos e alteridades, propõe-se uma reflexão acerca do seu tratamento por Nabokov, assim como o estabelecimento de um paralelo com as personagens do romance e uma reflexão acerca das modificações a que foram sujeitas.

Dividir-se-á esta secção em quatro análises distintas, centrando-se a primeira em Humbert Humbert e Clare Quilty, no argumento demasiado próximos para permitirem análises separadas, a segunda em Lolita e a terceira e a quarta, nos elementos que

extrapolam o domínio da narrativa quer ficcional quer fílmica, o Leitor e o autor Vladimir Nabokov.

A terceira e última parte centar-se-á na adaptação para argumento proposta por Stephen Schiff, que desde o início se marcou por um regresso ao romance, e não por uma reescrita do argumento de Vladimir Nabokov, apresentando-se como uma alternativa e como uma segunda possibilidade para o argumento já escrito.

A análise e a leitura que se sugere procurará seguir a transposição das personagens para o meio visual e observar a forma como a sua interioridade e as cisões psicológicas que daí advêm, se constróiem. Desta forma, seguir-se-á o modelo já apresentado, centrando-se a leitura e a divisão textual nas três personagens principais, Humbert Humbert, Clare Quilty e Lolita, e nos dois elementos que os ultrapassam, o Leitor e a voz que incorpora a deidade máxima na construção do texto.

PARTE 1

Manipulação e Domínio na construção do Duplo em Lolita de Vladimir Nabokov

1. Humbert Humbert: conflitos e cisões interiores

Possivelmente a mais complexa personagem de toda a obra, Humbert Humbert relaciona-se directamente com a construção do duplo, surgindo mesmo onomasticamente repartido. A divisão ou duplicação do seu nome ecoa por toda a obra e espelha uma personagem que se multiplica em divisões e oposições.

O início do romance revela de imediato a presença de um narrador autodiegético, o que estabelece logo à partida uma cisão temporal entre o tempo da narração e o tempo da acção. Está-se perante uma voz que, tendo vivido experiências que considera relevantes, as decide partilhar com um leitor, opondo o presente da acção ao passado da história (Reis, 252). Estabelece-se desta forma uma primeira forma de alteridade que se reflecte no Eu que percorre a narrativa, cindindo-se no Eu narrador e no Eu narrado, como esclarece Nomi Tamir-Ghez:

The fictive preface of Dr. John Ray, Jr. informs the reader that Humbert wrote his narrative in prison, while awaiting his trial. This means that when Humbert begins writing the story, he already knows its end, and everything leading to it. Moreover, Humbert as a narrator (the “narrating I”) has learned a few things about himself that as an “experiencing I” he did not yet realize... (165)

Assim, a separação entre o Eu narrador e o Eu narrado, além da cisão de uma mesma entidade, vai originar uma relação de poder entre essas duas facetas. Humbert, o narrador, surge numa posição de superioridade face ao Humbert narrado, podendo agir sobre este e modificá-lo conforme achar mais conveniente. Esta não é, também, uma voz que procure passar despercebida, fazendo-se ocasionalmente soar mais alto e relevando a sua presença (11).³

Podendo agir sobre o Eu narrado, e assumindo uma posição autoritária, o Eu narrador permite não só um domínio da personagem que manipula, mas também um controlo da narração, agindo sobre ela e levantando várias questões acerca da fiabilidade do texto e da veracidade dos acontecimentos que constrói.

Desta forma, a posição em que se coloca o Eu narrador em relação ao narrado e à narração, origina uma peculiaridade que vai marcar a construção da personagem, sugerida por Julia Bader no seguinte excerto:

...we will never know how much of his life was coincidence, how much of it chance, how much of it the cruel machinations of a rival. Whether he imagined the entire story of his affair with Lolita, is not answered by this book. (...) His fantasy life is indistinguishable from his ‘real’ life (Clegg, p.74).

³ Todas as referências a paginação incluídas nesta secção, excepto quando explicitamente ligadas a outra obra, referem Nabokov, Vladimir, *The Annotated Lolita*, sendo indicadas parenteticamente.

Assim, ao abrir-se espaço para a introdução do fictício na narração de Humbert, permite-se a associação à vida e à criação de Humbert de um mundo marcado pela fantasia e de um outro marcado pela realidade. Esta noção é a que melhor marca a personagem e a que melhor a define.

O conflito em Humbert, tomando a distinção entre o espaço real e o espaço fictício ou imaginado, é um que opõe o domínio do subjectivo e do psicológico ao domínio do objectivo e do real. Veja-se, a respeito disto, o trecho de Ellen Pifer, que extrapola esta ideia a todos os romances de Nabokov: *“Nabokov’s novels always describe a tension or healthy conflict between collective and individual life, between the conventional world that runs on common denominators and the singular consciousness of the individual”* (91).

A apresentação de Humbert nos primeiros capítulos do romance mostra um indivíduo em constante luta com o social para seguir os seus objectivos interiores. Humbert está ciente daquilo que o move, mas tem também conhecimento do conflito que a perseguição desse desejo pode criar no social. Esta espécie de luta interna, que se acentuará com o decorrer da primeira parte, torna-se clara nos segmentos que decorrem em Paris e em França, marcando-se a personagem pela constante integração no mundo real e social e pelo contínuo apaziguamento da sua motivação psicológica.

Esta motivação interior é expressa pelo próprio Humbert: *“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)...”* (16). São estes os seres por que busca incessantemente e aqueles que deseja e, não sendo esta uma motivação facilmente tolerada pelo social, Humbert refugia-se na sua mente e lá se demora, usufruindo de um mundo imaginário e fictício,

mantendo-se seguro sem qualquer interação com o real e exterior. No fundo, como o próprio indica: *“My world was split”*(18).

A cisão da personagem torna-se completa e chega a repetir-se umas frases abaixo: *“While my body knew what it craved for, my mind rejected my body’s every plea”* (18). A divisão entre corpo e mente é crucial para a compreensão do Humbert que se cria na primeira parte do romance.⁴ Para ele, o corpo é o objecto que interage com o exterior e com o social, pelo que o procura manter imaculado. Já o espaço da mente é aquele onde se pode libertar e perseguir as suas obsessões. A relação com Monique suporta esta noção, marcando-se pela imaginação e pela evocação do real desejo de Humbert: *“Perhaps only three years earlier I might have seen her coming home from school! That evocation settled the matter”* (21). Monique não corresponde exactamente ao que Humbert pretende, mas é o suficiente para ecoar esse desejo, permitindo-o usar a imaginação e refugiar-se no seu próprio espaço imaginário. O casamento com Valeria surge da mesma forma, se bem que provocado por uma breve ruptura da barreira entre os dois mundos. Após uma tentativa de levar o seu espaço privado e o seu mundo imaginário e subjectivo à realidade se ter gorado (23-24), Humbert decide aumentar a fronteira entre os espaços:

It occurred to me that regular hours, homecooked meals, all the conventions of marriage, the prophylactic routine of its bedroom activities and, who knows, the eventual flowering of certain moral values, of certain spiritual substitutes, might help me, if not to purge myself of my degrading and dangerous desires, at least to keep them under pacific control (24).

Este trecho transmite a ideia de que Humbert conhece perfeitamente o efeito que o seu mundo privado pode ter no mundo real e a necessidade que existe em escondê-lo e em

⁴ Esta divisão já havia sido expressa por Nomi Tamir-Ghez: *“The split is between body and mind, and the body is presented as acting on its own, against the inclinations of the soul...”* (173).

relegá-lo a uma dimensão metafísica. E além desta separação que Humbert procura intensificar com o casamento, mostra-se também a luta interna da personagem que, por um lado, procura combater o seu desejo e, por outro, se lhe pretende submeter. Relaciona-se com a escrita do romance e com a forma como Humbert procura expor o seu caso, ganhando a simpatia do leitor e afastando-se do comportamento condenado. De qualquer forma, é importante referir que Valeria, tal como Monique, se apresenta como perpetuação do mundo imaginário e sempre distante do real: “...*what really attracted me to Valeria was the imitation she gave of a little girl*” (25). O mundo onde as ninfetas existem e se entregam a Humbert confina-se ao domínio do psicológico, procurando Humbert a todo o custo mantê-lo afastado do real. O mundo no qual se refugia é, durante os primeiros capítulos, um mundo puramente imaginário e subjectivo: “*Ah, leave me alone in my pubescent park, in my mossy garden. Let them Play around me forever. Never grow up*” (21).

Assim, o Humbert inicial é uma personagem que se marca sobretudo por um forte voyeurismo, sendo o estímulo visual e o processo imaginativo que daí advém a sua principal fonte de satisfação. Como argumenta Elizabeth Power: “*Before Humbert arrives in Ramsdale and encounters the sunstroked twelve-year-old girl, Dolores, his description of nymphets is largely derived from his position as a voyeur...*” O interessante a notar neste passo é a forma como a autora sugere o encontro com Lolita como o momento em que o voyeurismo de Humbert começa a ser ameaçado. E na verdade, é precisamente neste momento que os dois mundos, o subjectivo de Humbert e o real, se começam a sobrepor e a interagir.

O primeiro exemplo da crescente sobreposição e choque dos espaços até então distintos é a escrita do diário. Humbert opta pela sua escrita pela mesma razão que se envolveu com Monique e Valeria, de forma a prolongar o espaço privado e subjectivo,

onde as ninfetas que procura se demoram em seu redor, e a mantê-lo afastado do espaço real. Esta tentativa de restringir o seu espaço ao plano subjectivo prova-se inútil com a crescente interferência de Lolita, parecendo querer seduzir Humbert.

A cena que ocorre no sofá (57-62) mostra um Humbert em cada vez maior esforço para manter o seu mundo confinado à subjectividade. Ao aproximar-se de Lolita, não basta referir, como Monique ou Valeria, que a essência por que busca é evocada mentalmente. Aqui, Humbert preocupa-se, na narração, em estabelecer uma clara diferença entre o mundo real, que ainda se mantém intocável, e o mundo subjectivo, para onde transporta a acção. A divisão dos espaços torna-se importante com Lolita porque ela é, ao contrário de Monique ou Valeria, o objecto por que Humbert anseia. É o fruto proibido pelo social e real, só atingível no espaço subjectivo. A aproximação de Lolita leva a uma realização física da ambição de Humbert, não permitida pelas regras sociais. E a aceitação desta realização por Humbert origina um conflito e um choque entre dois espaços que até à data se mantiveram perfeitamente segmentados. Desta forma se explica o desejo e a necessidade de tornar Lolita uma ideia e não um objecto real:

Thus I had delicately constructed my ignoble, ardent, sinful dream; and still Lolita was safe – and I was safe. 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 (62).

Assim, Humbert necessita de um maior esforço argumentativo de modo a que o seu espaço se mantenha enclausurado e não interaja com o objectivo e real. O que se nota então é a constante luta interna de uma personagem dividida entre o viver num espaço imaginário e num espaço social, e, mais do que isso, a luta de um homem que vê esses

dois espaços a fluírem e a convergirem na mesma direcção, e impossibilitado de impedir esse movimento.

Define-se assim a divisão e a caracterização de Humbert Humbert durante a primeira parte do romance. Humbert surge de imediato dividido, tal como o tempo da narração, entre o Eu que narra e o Eu narrado, tendo o primeiro a possibilidade de alterar as acções do segundo. O narrado dota-se de uma forte carga fictícia, que transparece para a inicial divisão interna da personagem, marcada por uma oposição entre corpo e mente, realidade e fantasia e objectivo e subjectivo. Ou, se se preferir, extrapolando o conflito interno de Humbert para termos mais gerais, como descreve G.M. Hyde: “[Humbert] is haunted by the ghostly conflict of Good and Evil, God and the Devil battling for supremacy in his conscience” (Clegg, 77).

Inicialmente, Humbert Humbert surge controlando o mundo que criou na sua mente e onde o objecto da sua atracção se cria e se mantém. O encontro com Lolita⁵ é o momento que vai alterar toda esta realidade construída, forçando uma aproximação do mundo real e rejeitando a sua subjectividade. No fundo, a divisão interna de Humbert manifesta-se aqui em duas facetas: na que procura seguir as regras do social e na que segue um desejo contido no mundo subjectivo. Os dois “eus” de Humbert Humbert coexistem pacificamente no mesmo receptáculo, porque cada um se restringe a um domínio diferente. O encontro, a visão e a interacção com Lolita dilui a fronteira desses domínios distintos, pelo que as duas facetas de Humbert Humbert entrarão em choque. A luta interna que se mantém numa personagem já fragmentada - *“Humbert the Terrible deliberated with Humbert the Small whether Humbert Humbert should kill her*

⁵ O momento em que Humbert olha pela primeira vez Lolita e decide de imediato alojar-se em Ramsdale transforma-se num elemento fulcral na narrativa, desencadeando toda a acção futura e marcando o início do desenvolvimento psicológico de Humbert Humbert. Visto à luz dos textos sobre a construção de argumento, pode definir-se, segundo os termos propostos por Robert Mckee, de *“Inciting Incident”* (181-207), ou por Syd Field, de *“Plot Point”* (142-159). Este momento e estas noções tornam-se relevantes quando se pensa numa transposição do texto de Nabokov para argumento.

or her lover, or both, or neither” (29) - origina por isso a que a cisão de um dos seus “eus” se extrapole do domínio metafísico para se materializar e se prolongar pelo real, tomando forma na personagem de Clare Quilty.

2. Clare Quilty: materialização de um espectro

À medida que a linha que separa os dois mundos de Humbert Humbert se torna mais ténue, umas das suas posições materializa-se e ganha poder no mundo real. Durante toda a primeira parte do romance, são várias as situações que mostram a génese de uma outra entidade associada a Humbert. Além de acentuarem a cisão psicológica da personagem, prenunciam a sua cisão física.

Após a morte de Charlotte, Humbert prevê a possibilidade de se aproximar de Lolita e de tornar real o que até então apenas sonhara e restringira ao plano onírico. O atropelamento da personagem que, na mente de Humbert, era o único entrave à realização do seu objectivo, leva-o a admitir a possibilidade de transferência e união dos dois espaços que até então habitara. Não é de estranhar, por isso, que momentos depois, Humbert Humbert se fixe em frente ao espelho como que dando início ao processo de materialização do seu reflexo:

...there was but one thing in my mind and pulse – namely, the awareness that a few hours hence, warm brown-haired, and mine, mine, mine, Lolita would be in my arms, shedding tears that I would kiss away faster than they could well. But as I stood wide-eyed and flushed before the mirror... (101).

Sendo a primeira parte do romance marcada pela cisão psicológica da personagem, o aparecimento físico do Outro surge de forma gradual, à medida que Humbert se aproxima do momento por que anseia. Após a tomada de consciência de que a

realização do sonho é possível, resultante da morte de Charlotte, Humbert vai buscar Lolita ao Camp Q e partilha com ela um breve momento físico: “...*she, with an impatient wriggle, pressed her mouth to mine so hard that I felt her big front teeth and shared in the peppermint taste of her saliva*”(113). Este acto restringe ainda mais a divisão entre os dois espaços e as posições de Humbert, não sendo feita qualquer tentativa de permanência onírica. Humbert aceita o avanço de Lolita, permitindo a transposição do seu sonho para o real e, apenas algumas linhas abaixo, surge um agente policial: “*The cop (what shadow of us was he after?)...*” (113). Este excerto levanta duas questões importantes. A primeira relaciona-se com a crescente materialização do reflexo de Humbert, a sua sombra, por enquanto manifestando-se apenas como uma mancha negra sem forma. A segunda surge precisamente na forma do polícia e daquilo que representa, funcionando como um lembrete da ilegalidade das acções e do desejo de Humbert, que, recorde-se, estão sempre presentes na personagem. E se a referência à força policial foca a ilegalidade, a convenção religiosa que se apodera do hotel (118) centra-se na imoralidade.

Note-se, no entanto, que estes elementos não parecem surgir para o leitor. A presença do polícia e da religião relembram a Humbert que está prestes a transitar de um espaço privado, subjectivo e psicológico, para um real e social, marcado por uma série de regras próprias que não se aplicam ao espaço anterior. Isto é representativo da tomada de consciência da personagem, ciente da travessia que se prepara para fazer e, mais importante, das consequências que daí podem surgir. Relembre-se que, tal como se sugeriu antes, Humbert tem consciência da cisão entre os dois espaços e recorre ao olhar num deles para evocar aquilo que pretende no outro. A aproximação de Lolita e o afastamento de Charlotte leva-o apenas a tomar a decisão de arriscar uma passagem da linha que os separa. E à medida que os mundos se aproximam, Humbert, cindido já

psicologicamente, anuncia a cisão física e a problemática que daí advém com as presenças policiais e religiosas.

O cruzamento da fronteira torna-se próximo enquanto Humbert Humbert aguarda que Lolita adormeça e que o comprimido actue. Passeando-se pelo hotel, é aqui que o seu espectro, o seu reflexo, que se havia manifestado anteriormente após a morte de Charlotte, se vai tornar mais real do que nunca, ganhando uma forma, embora obscura, e uma voz, como sugere Julia Bader: *“At the Enchanted Hunters Inn, Humbert has a conversation with a still uncreated Quilty, to whom he has decided to give a voice, but not a name or a face”* (Clegg, 71). Note-se que imediatamente antes da revelação da sombra, Humbert medita acerca da sua inactividade e voyeurismo até à data:

I left the loud lobby and stood outside, on the white steps, looking at the hundreds of powdered bugs wheeling around the lamps in the soggy black night, full of ripple and stir. All I would do – all I would dare to do – would amount to such a trifle... (126).

Revela-se assim, novamente, a consciência de Humbert da sua posição exterior e passiva, rodeando o objecto de interesse sem nunca interferir ou intervir, prestes a terminar. Humbert prepara-se para dar o passo em frente e a sua consciência começa a distanciar-se do seu corpo cego pelo desejo. Os dois mundos aproximam-se e as duas posições da personagem começam finalmente a distanciar-se à medida que uma delas força a materialização.

*

Após uma caracterização da cisão psicológica de Humbert Humbert e do prenúncio de uma cisão física, é na segunda parte que a materialização do seu alter-ego se concretiza. E embora a oposição espectral de Humbert seja frequentemente apontada como Clare

Quilty, a verdade é que a primeira manifestação corpórea do seu reflexo vai surgir em Beardsley, quando a relação de Humbert e Lolita se altera e se marca pela regularidade, na figura de Gaston Godin, que prefigura o combate pelo poder dos dois “eus” de Humbert.

A personagem de Gaston Godin assemelha-se a Humbert em mais do que uma forma. Surge adorado pelos mais velhos, mas mantendo um interesse nos mais novos. Partilha de um passado Europeu e dá aulas na mesma Universidade que Humbert. No entanto, aquilo que será fulcral na interação destas personagens é o jogo de xadrez, campo de batalha do conflito entre estes dois lados opostos. Note-se que, num jogo de xadrez, o jogador que joga primeiro beneficia de uma ligeira vantagem sobre o que joga em segundo. Crê-se que num jogo de xadrez onde nenhum movimento é errado o resultado seja inevitavelmente o empate, mas aquele que joga primeiro, com as peças brancas, condiciona os movimentos do segundo, que joga com as peças negras e que responde às investidas do adversário. É possível, desta forma, estabelecer duas posições opostas entre os jogadores de xadrez, uma de dominante e outra de dominado, embora surjam de início em idênticas condições, como dois lados de uma mesma parte.

Gaston Godin, vestindo-se de negro, assume, à semelhança das peças de xadrez, o papel defensivo e a posição de dominado. Os frequentes jogos entre as personagens são por isso marcados pela constante vitória de Humbert, o dominante, relembrando a oposição interior das duas facetas (182).

Repare-se, assumindo as posições estabelecidas entre Gaston Godin e Humbert Humbert, que o capítulo referente à descrição de Godin surge precisamente antes do início do declínio da relação ente Humbert e Lolita, a que se segue a peça de teatro e a cada vez maior presença de Clare Quilty. A discussão entre Humbert e Lolita surge prefaciada por um novo jogo de xadrez com Gaston Godin. Nesta disputa, distraído por

uma chamada telefônica, Humbert Humbert perde a sua rainha para o adversário. É neste momento que as posições se invertem e que o Outro da psique de Humbert se começa a manifestar como sendo dominante. Esforçando-se para ganhar um empate, Humbert, após perder a Rainha, cede a vantagem ao adversário, enquanto Gaston Godin prefigura um Clare Quilty primordial.

A cena que se segue refere a discussão de Humbert e Lolita e espelha o anterior jogo de xadrez de Godin. Humbert perde, como se referiu, a rainha no jogo para Gaston Godin, cedendo-lhe a dominância, tal como irá perder, aquando da discussão, a rainha na vida para Clare Quilty, tornado o “eu” dominante. A semelhança entre estas duas personagens, Godin e Quilty, ultrapassa as próprias características fonéticas dos seus antropónimos, ambas as iniciais oclusivas velares distintas apenas pelo vozeamento. É o próprio Humbert que refere Godin como Gustave, designação que atribuirá a Quilty, momentos antes de perder a sua rainha, no jogo e na sua vida: *“I was in the act of mopping up Gustave’s – I mean Gaston’s – king’s side...”* (202).

A terceira referência a Gaston Godin surge com a caixa oferecida a Humbert para guardar as peças de xadrez. Em vez disso, Humbert usará a caixa para guardar a arma (215-216), revelando o seu abandono das regras do jogo – aceita a derrota, e é completamente dominado após a perda da Rainha, recorrendo a outro tipo de tática para proceder à eliminação do adversário. As regras, quer sejam as de um jogo de xadrez ou as inerentes ao social, são completamente ignoradas e desrespeitadas a partir deste ponto para Humbert atingir o seu fim. Ao aproximar-se de Quilty mais tarde, surge mesmo, acentuando a sua posição inferior e de dominado, completamente vestido de negro (289, 294-295).

O jogo de xadrez entre Gaston Godin e Humbert Humbert vai desta forma espelhar e prefaciá-lo o conflito e o jogo no qual competirão Humbert e Quilty. E tal como num jogo

de xadrez, quem tomar a rainha ao adversário ganha vantagem e assume uma posição dominante. É precisamente isso que faz Quilty, ao roubar a Humbert Humbert a sua rainha Lolita.

Desta forma, o paralelismo criado entre Humbert Humbert e Gaston Godin vai prenunciar o paralelismo entre Humbert e Quilty, alterando as posições de dominância. E tal como Gaston é derrotado devido às investidas da Rainha de Humbert, também este vai sofrer devido às investidas e conhecimentos de Lolita a favor de Clare Quilty. A infundável perseguição de Humbert pelos motéis assume mesmo os contornos de um jogo de xadrez, em que Humbert nada pode fazer além de responder aos ataques de Quilty.

De facto, durante a perseguição de Quilty e Lolita, Humbert deixa-se envolver na trama criada por este. E continuando a ideia da inversão dos papéis, Humbert surge como que uma personagem imaginada.⁶ Segundo Brian Boyd: “...it seems almost as if Quilty has Humbert completely in control, as if Humbert were no more than a character in one of Quilty’s plays, a figment of his imagination” (247-248). Ao ser recriado como um elemento fictício associado ao mundo imaginativo, Humbert sai de si mesmo e observa a sua relação com Lolita, substituindo-se por Quilty. Adoptando a posição de dominado, regressa à posição neutra e voyeurística que o marcou na primeira parte:

On playgrounds and beaches, my sullen and stealthy eye, against my will, still sought out the flash of a nymphet’s limbs, the sly tokens of Lolita’s handmaids and rosegirls. But one essential vision had withered: never did I dwell now on possibilities of bliss with a little maiden, specific or synthetic, in some out-of-the-way place; never did my fancy sink its fangs into Lolita’s sisters, far far away, in the coves of evoked island (257).

⁶ É durante esta parte que a alteridade entre Humbert e Quilty se torna mais forte. Por várias vezes, inclusive por outras personagens, um é referido como sendo irmão do outro (247, 249).

Assim, se Humbert regressa à sua posição inicial, marcada pelo espaço subjectivo e psicológico, afasta-se do real e do físico. Este será o espaço do seu duplo Clare Quilty, que adopta as consequências de toda a problemática do físico. Enquanto Humbert se transpõe aqui para um plano psicológico, irreal, artístico ou imaginário, Clare Quilty vai-se associar ao físico, ao real e ao corpóreo, tomando a forma da entidade que controla o corpo, deixando a mente para Humbert, reforçando ou recriando fisicamente a cisão psicológica da primeira parte.

Não deixa de ser interessante notar, seguindo esta noção, que as experiências sexuais de Lolita, para além de Humbert e Quilty⁷, ocorreram no “Camp Q”, em tudo semelhante a “Cue Quilty”. Sugere-se assim que tudo o que é relacionado com o físico cai no domínio de Quilty, deixando para Humbert a parte artística, que proclama o amor eterno para além do domínio corpóreo.

Desta forma, é importante para Humbert, o narrador, caracterizar Quilty como o vilão que destruiu Lolita, de modo a que a sua oposição seja mais óbvia e marcante. Ainda segundo Brian Boyd:

Humbert stresses Quilty's sordid villainy: a pervert, a degenerate, a drug-taker, a pornographer whose passing fancy for Lolita stands in complete contrast to his own rarefied love. Humbert's killing of Quilty is no more than the proof of the purity of his passion (231-232).

Se Quilty é descrito como o perverso, Humbert, por oposição, torna-se no puro. Se um é o cavaleiro negro, o outro será forçosamente o cavaleiro branco, que virá resgatar a princesa das perfídias do vilão.

⁷ Não esquecendo Richard Schiller, pretende-se, no entanto, uma leitura próxima da relação entre Humbert e Lolita como prefiguradora de um crescimento juvenil. A relação de Lolita com Schiller surge após este crescimento e, mais importante, após a epifania de Humbert e a rejeição de Clare Quilty.

No entanto, esta caracterização de Humbert por oposição não é tão simples como parece ser, e aqui entra a importância da construção e do trabalho do duplo. Após a perda de Lolita, Humbert, seguindo-os, surge como uma entidade exterior à fisicalidade, tal como Quilty o era na primeira parte. Ao perder a posição dominante, é Humbert que se torna a sombra e o espectro, menos real do que o seu adversário. Quando entra em Pavor Manor, surge como uma espécie de consciência que busca a sua forma física para a destruir, numa posição oposta àquela do início da narrativa, balanceando os dois mundos e usando um como escape e alimento do outro. Para todos os efeitos, o lado Quilty, sempre associado à perversidade e à vilania, apoderou-se do corpo de Humbert e relegou-o à espectralidade e à sombra, tornando-se este no duplo, como mostra Alfred Appel na introdução que faz ao texto de Nabokov:

In traditional ‘Doppelgänger’ fiction the Double representing the reprehensible self is often described as an ape. (...) But “good” Humbert undermines the doubling by often calling himself an ape, rather than Quilty, and when the two face one another, Quilty also calls Humbert an ape. This transference is forcefully underscored when Humbert refers to himself as running along like “Mr. Hyde” ... (“Introduction”, lx-lxi).

O confronto final das duas entidades em alteridade ao longo da narrativa funciona não como um fechamento da distinção e oposição entretanto criadas, mas como uma paródia de toda a cisão de Humbert Humbert: *“Humbert would let some of us believe that when he kills Quilty in Chapter Thirty-five, Part Two, the good poet has exorcised the bad monster, but the two are finally not to be clearly distinguished...”* (Appel, “Introduction”, lx). Em *Lolita*, a paródia do duplo vai assim construir-se desta forma, marcando uma óbvia oposição entre Bem e Mal, Luz e Sombra, Branco e Negro (como as peças de xadrez), Humbert e Quilty, para depois, no final, se eliminar toda a construção dual e se proclamar uma unicidade. Quer seja Humbert a alucinação de

Quilty ou Quilty a alucinação de Humbert, os dois lados, ao invés de um progressivo afastamento, culminando num apoteótico final em que a diferença e, por conseguinte, a identidade, se acentuam, são marcados por uma aproximação ao ponto de se tornarem indistinguíveis: *“I rolled over him. We rolled over me. They rolled over him. We rolled over us”* (299).

Aquilo que se consegue com a distinção entre os dois “eus” de Humbert, inicialmente difusos e depois fisicamente distintos, é uma oposição entre um lado correcto e outro perverso, como que um dos lados tentasse expurgar toda a perversidade interior. Mas, na verdade, a apropriação final de Quilty por Humbert revela a impossibilidade dessa distinção. Apesar de Humbert fazer crer que Quilty, o seu lado negro desapareceu, a verdade é que ele está mais presente do que nunca quando a purgação ocorre: *“...outlines of good and evil becoming terrifyingly confused...”* (Appel, “Introduction”, lxiii), revelando um homem ensanguentado correndo por uma casa vazia. Esta perseguição de Quilty mostra o quão difícil, se chega a ser possível, a exorcização do duplo: *“Quilty’s refusal to die mocks the Double story, and the idea that evil can be exorcized so easily”* (Appel, “Notes”, 449).

O desrespeito que Humbert mostra pela vida de Quilty reforça apenas a ideia de que a sua inocente versão não é tão imaculada como se faz crer. Apesar de se criar uma crescente separação dos dois lados aparentemente distintos, em que um encarna o Bem e o outro o Mal, a apoteose final é sabotada, misturando-os ao ponto de se tornarem um só lado indistinguível. O duplo é assim parodiado ao não permitir uma simples separação e divisão moral. Na verdade, a conclusão a que se pode chegar é aquela apontada por Alfred Appel: *“...the ambiguities of human experience and identity are not to be reduced to mere ‘dualities’”* (“Introduction”, lxii).

3. Lolita: ascensão e declínio de uma imagem

A dualidade e o confronto que se estabelece com Humbert Humbert e Clare Quilty não lhes são exclusivos. Marcada por uma forte luta interna em Humbert, a primeira parte opõe, no lado feminino, Lolita e Charlotte, procurando cada uma a superação da adversária na conquista de Humbert. Brian Boyd indica que: “...*both Charlotte and Lolita are keener rivals than ever for Humbert, and when Charlotte packs Lolita off to bed to have Humbert to herself, the child erupts (“I think you stink”), forcing her mother to retaliate by cancelling the excursion”* (239).

A batalha entre mãe e filha acentua as relações de poder que se estabelecem na primeira e na segunda parte. Sendo a passividade e o voyeurismo duas das principais características de Humbert durante o conflito interno inicial, a luta externa e física processa-se com Charlotte e Lolita. Isto abre espaço para que Humbert possa prosseguir com a sua luta interior, adoptando uma espécie de posição superior face às duas mulheres. “*From a vantage point (bathroom window) saw Dolores taking off a clothesline in the apple-green light behind the house*” (41). Na verdade, grande parte das contemplações a que Humbert se entrega são feitas do primeiro andar da casa ou quando Lolita está deitada, reforçando a sua superioridade face às mulheres que batalham pela sua atenção:

There my beauty lay down on her stomach, showing me, showing the thousand eyes wide open in my eyed blood, her slightly raised shoulder blades, and the bloom along the incurvation of her spine, and the swellings of her tense narrow nates clothed in black, and the seaside of her schoolgirl thighs (42).

Enquanto Charlotte e Lolita se digladiam, Humbert não faz mais nada para além de se recostar e viver no seu mundo imaginário.

O confronto entre as duas mulheres tem, reforçando as cisões do romance, um papel duplo. Em primeiro lugar, elevando Humbert a uma posição superior e voyeurística, e renunciando a vitória de Lolita, oferece a Humbert a confiança e os meios para o estreitamento da barreira entre os dois espaços, real e psicológico, que habita. É o desejo de superar Charlotte, entre outros, aquilo que leva Lolita a entregar-se inicialmente a Humbert, numa ideia já expressa por Gladys M. Clifton:

Since Charlotte has been sexually jealous of her daughter and cruel to her, vengeful mischief at her mother's expense is another of Lolita's motives; however, she has no doubt that she is on her way home to this same mother, and is secure in this knowledge even as she naughtily beds down with Mummy's Hummy, whom she has just ironically called 'Dad' (155).

Se Charlotte e Lolita não se envolvessem numa disputa, é possível que Humbert se restringisse a uma vida voyeurística e passiva, resguardando os seus desejos ao mundo imaginário: *"I would manage to evoke the child while caressing the mother"* (76).

O fim do confronto entre mãe e filha, percebido por cada uma das personagens em alturas diferentes, desencadeia acções específicas em pontos diferentes da primeira parte. Para Charlotte, isto ocorre ao ler o diário de Humbert. Neste momento, a sua preocupação parece cair mais na desilusão da derrota do que na defesa da filha: *"I am leaving tonight. This is all yours. Only you'll never see that miserable brat again"* (96). E a tomada de consciência do fim da disputa levá-la-á à morte. Para Humbert, a assimilação do fim do confronto surge precisamente momentos após o atropelamento de Charlotte. É apenas aqui que começa a pensar na verdadeira possibilidade de agir sobre Lolita e é aqui que primeiro se manifesta o seu alter-ego (101). A assimilação do término da oposição só surge a Lolita muito depois. É a ausência desta informação que a leva a seduzir Humbert Humbert. Mas, mais importante, é imediatamente após a

percepção da morte de Charlotte que se dá por encerrada a primeira parte. A partir do momento em que a oposição que marca o início do romance é entendida por todas as partes, passa-se à segunda parte, onde novo confronto, estabelecendo nova relação de poder, surge.

A oposição que se estabelece entre Charlotte e Lolita é também importante ao espelhar o confronto de Humbert e Quilty. Se na primeira parte, as duas mulheres lutavam pela atenção do elemento masculino, que aguardava numa posição superior; na segunda parte, os dois homens vão lutar pela atenção da mulher. Aqui, é Lolita que detém o poder sobre o confronto e é a sua preferência que vai ditar o vitorioso, tal como acontecera com Humbert. Ela é, recapturando a imagem do xadrez, a rainha que irá decidir o jogo, assim como Humbert, se não uma rainha, um rei, que resolve a primeira parte.⁸

E se a resolução do confronto entre Humbert e Quilty termina com a difusão dos dois numa só entidade, o mesmo se vai processar com Charlotte e Lolita. Ao reencontrar Lolita casada com Richard Schiller, Humbert vê uma recriação de Charlotte Haze:

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 (275).

Lolita adopta desta forma o papel da sua mãe, recriando os seus maneirismos, após possuir tudo aquilo que fora dela, marido e bens materiais (a entrega dos dividendos da casa por Humbert fecha o círculo e o processo de metamorfose). Assim, tal como Humbert e Quilty não são claramente distinguíveis no final, impossibilitando um de

⁸ Humbert, se se seguir a imagética do jogo de xadrez, acaba por ser o rei da primeira parte. Uma peça que, praticamente imóvel e inútil, é o objecto de desejo e que nada faz para resolver o conflito em seu redor. No entanto, a atribuição deste título a Humbert é duvidosa (Cf. pp. 46-47 deste texto).

exorcizar o outro, o mesmo ocorre entre as opositoras do primeiro conflito. Como conclui Humbert: “*Gracefully, in a blue mist, Charlotte Haze rose from her grave*” (275).

*

Os espelhos que se criam no romance de Vladimir Nabokov são marcados por uma assimilação final, realçando a impossibilidade de se atingir a diferença e de se eliminar por completo o opositor ou de se separar dois lados de uma mesma parte. Um terceiro confronto, no entanto, formula-se em contornos diferentes e foge a este padrão, na oposição ou dualidade que se estabelece entre Annabel e Lolita.

A incompletude que marcou a relação de Humbert e Annabel, interrompida com a sua morte, marcou-o profundamente. A partir de então, é possível afirmar que, tal como a relação foi interrompida, também a juventude e o desenvolvimento de Humbert o foram. É nesse momento que ocorre a cisão interior já referida, em que o corpo, exterior e tacteável, cresce e desenvolve, e a mente, interior e subjectiva, permanece em estase num mundo pueril e imaginário.

A busca de Humbert Humbert, embora não ouse fundir os dois espaços, resume-se a um retorno ao mundo onde conheceu e se envolveu com Annabel Lee. É, de certa forma, um desejo de regressar ao passado e um desejo de regressar à infância, onde se quedou a sua mente e onde se baseia o seu mundo interior. Assim, a busca por Annabel, a busca pela ninfeta, é uma busca do passado idílico, em oposição ao presente adulto e cinzento: “*With the passage of time the need to redeem the past, to “break the spell”, to close the circle, turns into a disease, almost madness...*” (Tamir-Ghez, 167).

Até ao momento em que Lolita é contemplada, estes dois espaços estão bem definidos e segmentados. Ao real e corpóreo surge associado o presente adulto e responsável e ao

subjectivo e imaginário surge o passado perfeito e pueril. É neste último que habita a memória de Annabel e o desejo de Humbert. A visualização de Lolita arranca esta memória do passado e do imaginário e força-a no presente e no real. Desta forma, Lolita e Annabel não se opõem, mas complementam-se. Uma é a reencarnação e a libertação da outra e de tudo o que lhe é associado. Segundo Alfred Appel, “...*the sunglasses image connects Annabel and Lolita. H.H. first perceives her as his ‘Riviera love peering at me over dark glasses’*” (“Notes”, 336). Os óculos de sol são assim o elemento que une as duas personagens, como uma máscara transformadora que permite a Humbert rever, em carne e osso, Annabel Lee. São também a ferramenta que permite um regresso ao passado, como uma janela aberta na linha temporal.

Embora os óculos de sol permitam a Humbert associar Annabel a Lolita e as coloque lado a lado, o desenvolvimento deste par é processado de forma diferente de espelhos anteriores. A unicidade da oposição não surge após um conflito pela supremacia como acontece nos anteriores. A semelhança das personagens é óbvia, “*Annabel Haze, alias Dolores Lee, alias Loleeta*”(167), mas Lolita não compete com Annabel numa tentativa de a superar. Em vez disso, sobrepõe-se à sua noção e complementa-a, preenchendo as lacunas por ela deixada. Mais do que uma união e fusão, a separação Lolita/Annabel é uma continuação da imagem criada anteriormente. A diferença entre as duas chega mesmo a ser manifestada por Humbert, “*I should have understood that Lolita had already proved to be something quite different from innocent Annabel...*” (124), levando-o mesmo quase que a apagar a imagem e a recordação do que fora Annabel: “*She smelt almost exactly like the one, the Riviera one*” (42). Assim, Lolita é, para Humbert, uma porta para a revisitação e para a redenção do Passado, até então enclausurado na sua mente e na sua memória.

Percebe-se desta forma, olhando a oposição e a diferença que se estabelece entre o presente e o passado, a conclusão a que chega Alfred Appel ao afirmar “...a book about the spell exerted by the past, ‘Lolita’...” (“Introduction”, xxiii). A principal motivação de Humbert é uma constante busca pelo passado perdido e interrompido, quer seja provocada pelo mito de Annabel ou pela decadente relação com Lolita. Veja-se o que escreve Brian Boyd acerca disto:

Humbert’s love for Lolita herself also reflects the theme of the irretrievable past. He enjoys his first year with Lolita, touring the motels of every state, but he knows it cannot last forever. (...)When Lolita suggests they simply pack up and head west again, Humbert is overjoyed: he looks forward to reliving what to him anyway was the paradise of that first year of fervent nymphet love. (...) The attempt to repeat the past only shows how impossible it is to relive (238).

De facto, embora Humbert procure uma revisitação e uma revivência do passado idílico e entretanto perdido, o que consegue, pelo menos com a memória de Annabel, não é uma recriação, mas uma continuação. Ao ser desprovido de uma conclusão para a primeira experiência sexual e romântica na juventude, Humbert ficou marcado e procurou-a desde então. Usando Lolita como porta para esse passado estagnado, Humbert permite um retorno à juventude e um crescimento com Lolita a seu lado.

Não é de estranhar, por isso, que as referências à obra de Lewis Carroll, *Alice’s Adventures in Wonderland*, sejam várias.⁹ Uma frequente leitura do texto cria a *Wonderland*, ou o País das Maravilhas, como o espaço onde Alice cresce, ultrapassando as fronteiras do mundo infantil e entrando no mundo adulto. Toda a sua passagem pelo espaço da *Wonderland* refere uma espécie de tomada de consciência da idade adulta e uma superação daquilo que marca a infantilidade. A expressão de Humbert - “*A breeze*

⁹ Acerca da influência de Lewis Carrol, cf. Appel, “Notes”, 381-382.

from Wonderland had begun to affect my thoughts” (131) - mostra precisamente este paralelo entre as leituras do texto de Carroll e a situação de Humbert Humbert. A presença de Lolita leva-o a dar continuidade ao seu desenvolvimento juvenil estagnado com a morte de Annabel. A sua mente regressa à evolução que havia pausado e caminha em direcção à posição que o corpo atingiu. No fundo, é o estreitamento dos dois mundos e das duas facetas de Humbert expressas anteriormente, manifestadas nas oposições real e subjectivo, exterior e interior, corpo e mente, adulto e criança. Na verdade, como conclui o próprio Humbert, *“The whole point is that the old link between the adult World and the child world has been completely severed nowadays by new customs and new laws”* (124). Quando juntos, inicialmente, Lolita e Humbert não passam de crianças, revelando a puerilidade da sua relação e das suas mentalidades, expressos mais claramente em Humbert do que em Lolita, como refere Linda Kaufman: *“It is Humbert who talks baby talk to Lolita – never she to him”* (Clegg, 112).

Assim, desde o momento em que conhece Lolita até ao momento em que a relação é consumada, Humbert surge num estado pueril, como um jovem inexperiente que começa a reparar no sexo oposto. Foi precisamente aqui que a sua evolução psíquica foi interrompida com Annabel e é aqui que regressa à *Wonderland*, espaço para o crescimento, e onde, tal como Alice, Humbert passa por um processo de crescimento e de maturação.

No entanto, o mundo que Alice visita e que a aproxima do mundo adulto é diferente do mundo de Humbert, para onde é levada Lolita. O próprio indica mesmo que *“She had entered my world, umber and black Humberland”* (166). É neste seu mundo que entra e que acompanha Humbert Humbert.

Imediatamente após o início da segunda parte, após a consumação da relação, evento que quebra a estagnação e o enclausuramento de Humbert no mundo infantil e o

impulsiona em direcção ao adulto, surge uma personagem diferente e mais madura. Humbert, na segunda parte do romance, olha Lolita como uma criança que necessita de protecção parental para sobreviver. Deixa de ser o observador e o recluso para se tornar um membro activo da sociedade e cada vez mais ligado ao real. A certa altura, aproxima-se mesmo de uma figura parental de Lolita: “*Charlotte, I began to understand you!*” (149) e a olhar Lolita como uma simples criança: “*Mentally, I found her to be a disgustingly conventional little girl*” (148). É a afirmação do processo de maturação a que Humbert se sujeita, levando consigo Lolita para a idade adulta.¹⁰

À medida que Humbert cresce psicologicamente, vai assim compreendendo Lolita não como uma criança ou como um objecto, mas como uma pessoa e um ser real. Este processo de maturação ocorre paralelamente à evolução do seu alter-ego manifestado em Gaston Godin e em Clare Quilty. É o crescimento de Humbert que acaba por libertar a sua faceta que se mantivera até à data confinada ao seu mundo imaginário. Quando Lolita é levada por Quilty e Humbert os persegue, ocorre uma espécie de tomada de consciência em Humbert. É o momento idêntico ao de Alice em que se compreende que nada mais é um baralho de cartas, simbólico do abandono da inocência e imaginação infantis. Faz sentido, então, que Humbert tenha a sua epifania neste momento, ao procurar incessantemente Lolita pelos territórios americanos. É aqui que Humbert atinge verdadeiramente a sua fase madura e ultrapassa o espaço límbico onde viveu toda a sua vida. É essa superação que lhe permite chegar à revelação partilhada com o leitor apenas no fim do livro: “*...the hopelessly poignant thing was not Lolita’s absence from my side, but the absence of her voice from that concord*” (308).

¹⁰ Este tema é fortemente explorado na adaptação para argumento por Stephen Schiff. Cf. pp.112-116 deste trabalho.

A morte de Annabel privou-a de uma juventude e estagnou a de Humbert. A entrada da *Wonderland* foi-lhe negada com o trauma da experiência e, anos depois, ao encontrar Lolita, Humbert experimenta um regresso ao passado e é-lhe permitido uma reentrada. No entanto, o processo de crescimento de Humbert é feito de forma diferente e com ele segue Lolita, que acaba por não viver uma juventude e por ter uma passagem pelo País das Maravilhas semelhante à de Alice. No fundo, as três personagens, Annabel, Humbert e Lolita viram-se privados das suas juventudes e de um processo de crescimento considerado normal, do qual Alice é exemplo.

A tomada de consciência desta situação e a finalização da sua maturação é o que permite a Humbert olhar para trás e perceber a sua influência na vida e no crescimento de Lolita. Enquanto a morte roubou a juventude de Annabel e o trauma a de Humbert, foi a sua obsessão e as suas acções que roubaram a de Lolita: *“He broke my heart, you merely broke my life”* (279).

É aqui que Humbert olha Lolita como uma pessoa distinta e transcende a barreira do mundo privado e imaginário a que se confinara toda a vida. Como mostra Brian Boyd: *“She is no longer a nymph, no longer a projection of his fancy, but a real person whom he loves just as she is. As the love theme soars, so does the theme of guilt”* (249). E a sua demonstração amorosa surge quando a vê grávida, encarnando Charlotte, e mesmo assim lhe professa o seu amor: *“...I insist the world know how much I loved my Lolita, this Lolita, pale and polluted, and big with another’s child, but still gray-eyed, still sooty-lashed, still auburn and almond, still Carmencita, still mine”* (278). Ao tratá-la como uma mulher, aceitando a sua opinião e deixando-a, além de receber uma genuína manifestação afectiva de Lolita: *“No, honey, no”* (279), Humbert comporta-se como um adulto, fechando o processo de crescimento, interrompido com Annabel e

continuado com Lolita. A partir daqui, resta-lhe apenas perseguir e procurar eliminar o seu alter-ego físico por quem culpa todo o seu remorso.

Assim, Lolita opõe-se a Charlotte num espelhamento do confronto entre Humbert e Quilty, mas opõe-se também a Annabel, continuando o seu papel desencadeador da maturação de Humbert. A sua principal função, e a mais importante, no entanto, surge com Humbert Humbert. Embora não estejam em directo confronto e oposição, os dois colocam-se lado a lado e juntos ultrapassam, como Alice, a sua juventude, entrando na fase adulta e perdendo a inocência característica do mundo infantil. Ao lado do espelho Clare Quilty e Humbert Humbert, a alteridade de Lolita e Humbert, será possivelmente a mais importante. Surge aqui a questão da inocência infantil e a sua corrupção com a chegada do mundo adulto, manifestada com o desenvolvimento das personagens, mas também com a chegada de Humbert a Ramsdale. É sempre o mundo adulto que destrói a inocência e a liberdade pueril que se criam nas personagens.

4. Leitor: manipulação por uma voz amigável

Os espelhos e duplos que se têm referenciado até agora restringem-se ao plano ficcional e centram-se nas três personagens principais, Humbert Humbert, Clare Quilty e Lolita. Existem, no entanto, outros espelhos que se estabelecem no romance e que saltam o domínio da ficcionalidade, envolvendo o autor Vladimir Nabokov e o próprio leitor.

Desta forma, o primeiro par que se pode estabelecer será entre o Humbert narrador e o leitor. Referindo Brian Boyd, *“One of the marvels of the book is that while it presents such damning facts it also allows Humbert full scope to lure inattentive readers into acquiescence...”* (233). Daqui podem-se retirar dois elementos importantes que

caracterizarão a relação desenvolvida entre estas duas partes. Em primeiro lugar, Boyd adjectiva o leitor como “*inattentive*” e, na verdade, é isso mesmo que ele é ao longo de toda a narrativa ao ser posto lado a lado a Humbert Humbert.

A organização da narrativa constrói os eventos de maneira a que o leitor disponha da informação apenas quando o narrador assim o pretender. É, desta forma, obrigado a seguir o caminho planeado pelo narrador e acabando por ser manipulado. E esta é a noção que se associará ao segundo elemento que se manifesta na frase de Boyd, importante para a análise deste par: a manipulação do leitor pelo narrador. O leitor a quem é entregue a narração de Humbert é levado a aquiescer o texto, reflectindo a manipulação pelo narrador. O objectivo do jogo manipulatório por onde envereda o romance, com vista à aquiescência do leitor, passa pela identificação de uma parte com a outra e pelo estreitamento da linha que os divide.

Um pouco mais à frente, Boyd continua: “*Humbert records Quilty’s mysterious manifestations but keeps his identity hidden. To understand his story, Humbert feels, we too must sense how utterly helpless he had been to fathom Quilty’s intent, no matter how plain it all may seem now*” (245). Assim, o leitor é convidado a substituir-se a Humbert com a narração manipulatória e acaba por recriar a sua história e a espelhá-lo com a leitura. Isto, no plano ficcional e por Humbert, é feito propositadamente: “*Humbert addresses the reader directly no less than twenty-nine times, drawing him into one trap after another*” (Alfred Appel, “Introduction”, lvii-lviii).

O que Humbert faz, então, é recriar a sua história de modo a transferir para quem a lê um sentimento de identificação, tornando-se na personagem da narrativa. No fundo, é uma duplicidade semelhante à de Clare Quilty e Humbert Humbert, que, apesar de se oporem e de aumentarem o espaço entre eles, unem-se no final do romance numa só

entidade. Com o leitor, Humbert funde-se na narrativa e na leitura. Veja-se, a respeito disto, o excerto de Nomi Tamir-Ghez:

...the novel's morality remained a central issue. What enraged or at least disquieted most readers and critics was the fact that they found themselves unwittingly accepting, even sharing, the feelings of Humbert Humbert, the novel's narrator and protagonist (...). Instead of passing moral judgment on this man who violated a deep-rooted sexual and social taboo, they caught themselves identifying with him. Many literary critics have pointed out this strange effect the novel has on the reader (158).¹¹

A identificação do leitor com Humbert Humbert é fulcral na narrativa, pois só entregando o controlo a Humbert o leitor consegue ver o mundo pelos seus olhos. E este efeito é a principal característica e vantagem de permitir a Humbert a narração. A situação de alteridade entre Humbert e o leitor tem assim uma funcionalidade dupla. Por um lado, identificando-se o leitor com o narrador e, em certa medida, com a personagem¹², eventuais condenações serão desculpabilizadas, ao mesmo tempo que se atenuam as acções de Humbert. Na verdade, Nomi Tamir-Ghez, no que a este assunto diz respeito, sugere mesmo uma divisão do leitor em duas partes, a que chama de Ad1 e de Ad2:

...in 'Lolita', Humbert sometimes addresses his words to a jury or to a judge, and sometimes to a reader. He thereby implies the co-existence of two different and inconsistent speech-situations: that of a defendant in court (who is also his own defense lawyer), with the jury as audience (Ad1), and that of an author in prison, writing a manuscript to be published as a book and read by readers (Ad2) (169).

¹¹ Acerca da relação que o leitor/espectador estabelece com Humbert Humbert nas adaptações para argumento, cf. pp. 75-80 deste trabalho para a proposta de Vladimir Nabokov e pp.119-122 para a abordagem de Stephen Schiff.

¹² O leitor nem sempre se identificará com o Humbert narrado, mas aquiescerá sempre o relato do Humbert narrador.

Esta dualidade é imposta pela identificação do leitor com a narração de Humbert. À medida que se fortalece, o leitor afasta-se de uma perspectiva neutra e julgadora, assistindo aos eventos como uma audiência, Ad1, e caminha para uma posição mais íntima e mais próxima do narrador, encarnando-o num espaço imaginário, Ad2.

Assim, assumindo que o leitor evolve de uma posição para outra, aceita-se que manifeste duas atitudes diferentes, quase que se duplicando. Esta característica que o próprio narrador vai forçar no leitor, aproxima-os mais do que nunca, porque tal como Humbert Humbert, o leitor espelha-se a ele próprio, ao mesmo tempo que espelha Humbert:

The duality of the addressee finds its counterpart in a duality of the speaker himself. As previously mentioned, there is a narratively inevitable duality of the protagonist, who is both the “narrating I” of the present and the “experiencing I” of the past (Tamir-Ghez, 172).

O outro lado do espelho Humbert/Leitor segue na sequência deste afastamento da posição Ad1 e na integração em Ad2. Ao colocar-se nos pés de Humbert, o leitor recria o seu mundo e a sua vida, tornando-se seu cúmplice e seu irmão nas acções que desempenha: “*Reader! Bruder!*” (262).

A cumplicidade e a irmandade que se estabelecem entre o leitor e Humbert associam-se ao tema da imortalidade pela arte. A história é escrita, segundo Humbert, com o objectivo de perpetuar Lolita e a sua imagem: “*This book is about Lolita*” (253). No entanto, como aliás já foi referido, Humbert Humbert acaba por dominar e manipular toda a narração e toda a construção do texto: “*There are very few direct quotations of her [Lolita’s] speech in the novel, and not many indirect presentations or summaries of it either. Her direct speech is conspicuously absent...*” (Tamir-Ghez, 163-164). Assim, o que se vai reflectir por todo o texto, sobrepondo-se a qualquer outra representação, é a

figura de Humbert. Tudo o que é introduzido para além disso é sempre através desta figura, incluindo Lolita: *“Humbert’s version is precisely that – Humbert’s version”* (Clegg, 89). Esta opinião é igualmente partilhada por Martin Amis: *“We tend to forget that this blinding creation remains just that: a creation, and a creation of Humbert Humbert’s. We have only Humbert’s word for her”* (110).

Desta forma, convém olhar para a psicologia e para o desenvolvimento que Humbert sofreu ao longo da narração. No início surge numa espécie de luta interna, procurando conciliar o seu mundo interior e subjectivo com o mundo exterior e social no qual se insere. O seu amadurecimento causado pela relação com Lolita permite um escape à obsessão de Annabel e uma libertação da eterna puerilidade a que se tinha sujeitado. Esta evolução é marcada na crescente materialização do seu duplo, recriado em Clare Quilty. Importa referir então que apesar da separação simbólica dos dois “eus” de Humbert, a fronteira entre eles diminui com a sua maturação. À medida que evolui, perscruta o real com os seus próprios olhos e liberta-se do seu mundo imaginário. A prova disso é a sua capacidade de proclamar o amor de Lolita enquanto mulher, respeitando a sua decisão em permanecer com Richard Schiller, e a sua união final a Clare Quilty. Como indica Thomas Frosch: *“...at the end, (...) Humbert is finally able to see beyond the prison of his solipsism”* (180-181).

Esta nova capacidade que Humbert adquire está directamente relacionada com a decisão de registar a sua história. Não convém esquecer que, tal como indica Martin Amis, *“Humbert is a narcissist”* (111). Tudo o que ocorre gira à sua volta e porque assim o desejou. Tal como no seu mundo subjectivo, Humbert tem de permanecer em controlo. Brian Boyd mostra como Humbert se procura posicionar no centro de todos os acontecimentos e trabalhar os outros de acordo com os seus desígnios (250-252). Sempre que algo o faz perceber que o outro é real e consciente ou sempre que algo lhe

retira o controlo, Humbert enraivece e procura eliminar a causa dessa perda (Valeria, Charlotte ou Quilty). Na verdade, Humbert, como já se referiu, é sempre associado ao mundo subjectivo, enquanto Quilty o é ao mundo real. Com a união final destes dois elementos, e com a capacidade de compreender essa distinção, surge a necessidade da escrita do texto, que perpetuará, não apenas Lolita, mas a imagem do Humbert subjectivo. Essa vai ser o seu triunfo sobre a realidade e sobre o Outro, que se associarão sempre a Quilty e por quem Humbert havia sido derrotado. Brian Boyd conclui que *“Humbert writes ‘Lolita’ with two aims: to immortalize Lolita as his Lolita, and to put the dead Quilty at his command as he never could in life”* (249).

Por esta mesma razão se compreende a peculiar forma como Quilty é descrito por Humbert Humbert. Por um lado, o livro é o escape e refúgio do lado interior de Humbert. Reunido a Quilty, em contacto com o real e amadurecido, a sobrevivência possível surge apenas por intermédio da arte. Quilty é o lado ignorado desta criação e, por isso mesmo, fica de fora. Por outro lado, Humbert, constantemente derrotado no mundo real por Quilty, vinga-se no seu mundo imaginário, deslocando-o para segundo plano. Desta forma, segundo Julia Bader, *“[Quilty] is left deliberately half-created”* (Clegg, 74).

Assim, o que se pretende com a narração é a imortalidade do mundo imaginário de Humbert Humbert, desde sempre dissociado do real. Com a tomada de consciência de Humbert, este espaço pode apenas ser preenchido pela arte, e o texto procura perpetuá-lo. Neste processo, o leitor tem um papel fundamental, ao recriar esse mundo. Embora lhe seja dito que o alvo da perpetuação é Lolita, o leitor é manipulado a recriar e a dar vida ao mundo de Humbert Humbert, continuando na linha narcisista e controladora já atribuída à personagem.

Apesar de se julgar, num certo nível, a controlar a situação, o leitor é manipulado pela estrutura narrativa de Humbert, que lhe esconde informações, fornece falsas pistas, como os iminentes homicídios que nunca chegam a ocorrer, e brinca com a sua curiosidade, não revelando durante várias páginas o nome de Quilty. O objectivo é reforçar a alteridade entre os dois elementos, Humbert e Leitor, de forma a que o último recrie o imaginário do primeiro.

Este processo de recriação, revelando a importância do tema, realiza-se pela leitura. Pegando nas palavras de Tzvetan Todorov, “Contar é igual a viver. (...) A narrativa é igual à vida; a ausência de narrativa à morte” (88-89). Se Humbert é o emissor, o leitor, com a leitura, será o receptor e o elemento final e concluidor do processo de recriação. É na leitura que Humbert atinge o seu objectivo final, numa sugestão de Gabriel Josipovici: “*The palliative of art works only while Humbert is actually writing, or the reader actually reading*” (Clegg, 42-43). É desta forma que Humbert Humbert vai manipular o leitor e se vai recriar na sua figura, tornando-o seu irmão e seu duplo. A identificação e aquiescência que surgem da narração explica-se por esta situação de alteridade e por esta relação que Humbert força, resultando num eterno renascimento, enquanto o livro for lido, do seu mundo subjectivo, vitorioso sobre o outro e sobre o real, como refere Michael Wood: “*This surely is what reading is: a modest mode of creation, a collaboration with other minds and pictured worlds*” (Clegg, 119).

Esta necessidade de recriação no leitor transparece por várias vezes, mas nenhuma será possivelmente tão óbvia como na altura em que Humbert Humbert entra no seu mundo. Não é por acaso que este desejo de recriação se expressa precisamente na altura em que Humbert se concentra na “solipsização” de Lolita, mais do que nunca imerso no mundo imaginário que procura imortalizar. Se é este espaço o que o leitor recria, as páginas a que o trecho refere são essenciais:

Please, reader: no matter your exasperation with the tenderhearted, morbidly sensitive, infinitely circumspect hero of my book, do not skip these essential pages! Imagine me; I shall not exist if you do not imagine me...
(129).

Desta forma, a irmandade que se cria entre leitor e narrador não pode ser descurada e acaba por ser tão fulcral numa análise deste género como a análise e referência aos pares já referidos envolvendo Humbert, Quilty e Lolita. E se o objectivo do narrador é a perpetuação de um mundo subjectivo como forma de vingança sobre o real e sobre o Outro, é notória a presença incessante de uma só entidade por todo o texto.

Esta característica, de forma alguma ignorada pelos críticos, marca a narração de Humbert Humbert pela dúvida. Embora não se procure olhar *Lolita* como se se tratasse de *The Turn of the Screw*”, a verdade é que a narração de Humbert prima por suscitar várias questões quanto à sua veracidade. Qualquer tipo de narração autodiegética poderá sempre ser posta em causa, ao relatar eventos tal como percebidos por uma só personagem, alheia e incapaz de penetrar objectivamente na realidade do Outro. Com Humbert Humbert, isto ganha importância ao relacionar-se com o seu desejo de imortalidade e com a sua imersão num mundo imaginário.

Como indica Page Stegner, “...it can never be forgotten that all this is being reported by Hum” (Clegg, 44). Abre-se assim caminho para a desconfiança associada a este tipo de narrador, chegando-se à conclusão de Martin Amis: “A reliable narrator in the strict sense, Humbert is not otherwise reliable...”(110). Esta noção vai ter um papel de extrema importância na análise e compreensão da obra.

Em primeiro lugar, o que se encontra por toda a narração é a presença completa de Humbert. É esta personagem que domina todo o espaço, como aliás se pode observar pela sua presença em quase todos os espelhos aqui analisados. Kingsley Amis, embora o aponte como característica negativa, refere o domínio de Humbert:

...the human circuit of 'Lolita', for all its geographical sweep, is suffocatingly narrow: the murderess is Humbert over again, Humbert's old queer pal is Humbert and, unnecessary, Lolita's mother talks like Humbert, writes letters in Humbert's style, so does Lolita's girl chum – the whole affair is Humbert gleefully meditating about Lolita... (Clegg, 35).

A sua colocação no centro da narração é o que vai permitir a identificação com o leitor e a sua imortalidade pela leitura: *“What he accomplishes is solipsism...”* (Frosch, 179) Assim, Humbert entrega ao leitor apenas a sua realidade, o seu mundo imaginário, no qual sempre viveu, e afasta-se, levando consigo o leitor, do mundo real e social, no qual habitam os intervenientes da sua narração. Desta forma, é, usando a expressão de Kingsley Amis, a sufocante presença de Humbert e a sua criação “solipsística” que ganham a atenção do leitor e o induzem a aquiescer o narrador.

No entanto, a desconfiança que se cria em relação ao narrador não surge por acaso e perturba, de alguma forma, a relação entretanto estabelecida entre o leitor e o narrador. Por mais do que uma vez, Humbert Humbert introduz a possibilidade de recorrer à ficcionalidade e à imaginação na escrita da sua história. Estas chamadas de atenção vão afastar o leitor da identificação com Humbert e suscitar a dúvida da sua veracidade.

Após a morte de Charlotte, é indicado um diálogo que chama atenção para o domínio de Humbert: *“‘Look’, he continued, ‘why don’t I drive her right now, and you may sleep with Jean’ – (he did not really add that but Jean supported his offer so passionately that it might be implied)”* (100). Humbert altera o discurso de uma personagem propositadamente, apercebendo-se o leitor dessa manipulação apenas porque Humbert lha revelou. De outra forma, seria considerado como real e aceite como parte dos eventos.¹³ Este tipo de atitude por parte do narrador associa-se à manipulação do leitor levada a cabo por Humbert, constantemente sonhando informações e

¹³ Cf. Nomi Tamir-Ghez (161) acerca da manipulação do discurso em *Lolita*.

brincando com a sua curiosidade e com as suas expectativas - *“Then I pulled out my automatic – I mean, this is the kind of fool thing a reader might suppose I did”* (280).

Por outro lado, permite ao leitor perceber os seus desígnios e desconfiar da sua veracidade, prejudicando a confiança e a identificação entretanto estabelecidas.

Apesar da relação que se estabelece com o leitor, o importante será notar que, para se atingir o efeito desejado, recriando um universo “solipsístico” que atrai a si o leitor, a narração autodiegética é fundamental, caracterizando-se pelo domínio completo de Humbert Humbert sobre o leitor e pela eficácia desse domínio. Como indica o próprio Humbert, manifestando a sua influência na narração: *“My web is spread all over the house as I listen from my chair like a wily wizard”* (49).

5. Vladimir Nabokov: imposição de uma voz autoritária

Mantendo o plano ficcional em relevo, torna-se necessário abordar a entrada do elemento em falta que se colocará em alteridade com Humbert Humbert: Vladimir Nabokov. Por toda a obra são notórias coincidências e referências, numa espécie de intratextualidade, que parecem extrapolar o escopo do narrador Humbert. Mais do que uma vez é referida uma espécie de entidade superior que paira por toda a narração e que Humbert, incapaz de a compreender, a apelida de McFate: *“Aubrey McFate (as I would like to dub that devil of mine)...”*(56).¹⁴

Desta forma, apesar de Humbert se crer como senhor do seu mundo, abre espaço para uma entidade que se coloca acima dele e lhe retira poder sobre o desenrolar dos acontecimentos. Como argumenta Julia Bader, *“Although the novel is a memoir narrated in the first person, there are themes and revelations of which Humbert is not*

¹⁴ Para uma análise mais extensa acerca de Aubrey McFate e para uma listagem das suas referências por Humbert Humbert, cf. Appel, “Notes” (363).

fully in control” (Clegg, 69). E todos estes elementos, que terão que ser justificados, serão entregues a uma só pessoa: “*All the involuted effect spiral into the authorial voice – “an anthropomorphic deity impersonated by me,” Nabokov calls it...*” (Appel, “Introduction”, xxxi). Assim, esta personagem superior só poderá ser associada a Nabokov, o autor do texto, sobrepondo-se ao narrador e assumindo-se como senhor da obra.

Um dos pontos mais importantes desta relação que se estabelece entre Nabokov e Humbert surgirá com o anagrama da companheira de Clare Quilty, Vivian Darkbloom. Recria-se aqui o espelho Humbert/Quilty sobre a forma de duas entidades de maior autoridade: Vivian Darkbloom/Vladimir Nabokov. Tal como um escreve a biografia de uma parte do par, o outro segue-lhe os passos com a outra parte, numa ideia sugerida por Elizabeth Power:

*...he [John Ray] informs the reader that Vivian Darkbloom has written a biography of Quilty, titled “My Cue” (...). As Alfred Appel, Jr. notes, Vivian Darkbloom is an anagram for Vladimir Nabokov (...) And Quilty is Humbert’s double. So in a sense Nabokov is doubling Humbert in his endeavors as a biographer.*¹⁵

Nabokov surge assim espelhando Vivian Darkbloom, forçando a dualidade entre os dois elementos, mas também opondo-se ao próprio Humbert na escrita do texto. No entanto, ao opor-se a Humbert, não se aproxima deste, como ocorre nas restantes alteridades. Na sua relação com Humbert, Nabokov surge sempre numa posição autoritária, manipulando-o conforme entender. Esta situação é referida por Julia Bader: “*...Humbert attempts to manipulate his readers; and he is manipulated in turn, without*

¹⁵ Cf. também Appel, “Notes”: “*...unless characters in a novel can be said to have miraculously fashioned their creators, someone else must be responsible for an anagram of the author’s name, and such phenomena undermine the narrative’s realistic base by pointing beyond the book to Nabokov, the stage manager, ventriloquist, and puppeteer...*” (323).

being aware of it” (Clegg, 69). Alfred Appel, no entanto, vai mais longe ao afirmar que não só Humbert, mas toda a narração é manipulada pelo autor:

Nabokov has laid into the parodic design of ‘Lolita’ an elaborate system of involutions which, like a network of coincidences, helps to close the circuits by demonstrating that everything is being manipulated... (Clegg, 52).

O que ocorre assim é uma tentativa de controlo e deificação por Humbert, gorada por Nabokov, que se impõe como senhor da obra. O leitor, por seu lado, opõe-se a Humbert, recriando por ele a sua vida e o seu mundo e sendo manipulado a entrar no seu jogo e a aquiescer os seus actos. Apesar disto, sobra um par que, não sendo possível ou sendo ignorado, deitaria por terra toda a elevação e deificação criada por Nabokov. Tal como Vladimir Nabokov e o leitor se espelham em Humbert, nos seus níveis distintos, também estes dois elementos se vão espelhar um no outro.

Vários são os textos que referenciam o complexidade e a capacidade de auto-referenciação do texto, que, como já se viu, extrapola o narrador e aponta directamente para uma entidade que o supera, o autor. Vejam-se três exemplos, apontados por Alfred Appel em momentos diferentes. Num texto de 1967, citado por Christine Clegg, Appel escreve:

...Clare Quilty’s entry in ‘Who’s Who in the Limelight’ (a mother lode of involutions), where he is listed as the author of ‘The Lady Who Loved Lightning (...). Almost two hundred pages later, during a thunderstorm, Lolita comments gratuitously, ‘I am not a lady and do not love lightning’ (...), an involuted cross-reference which reveals a capacity for organization and order that is completely beyond the possibilities of Humbert’s alleged unrevised ‘first draft’ manuscript... (53).

Na introdução à edição anotada de *Lolita*, Appel indica:

Humbert goes to live in Charlotte Haze's house at 342 Lawn Street; he and Lolita inaugurate their illicit cross-country tour in room 342 of The Enchanted Hunters hotel; and in one year on the road they register in 342 motels and hotels ("Introduction", xxviii).

E numa anotação à mesma edição, indica:

...it is revealed, for it is quite impossible that either H.H. or Quilty could realize the full significance of the number fifty-two; only one person can, and the 'common denominator' points to the author ("Notes", 429).

Alfred Appel indica que o denominador comum será sempre o autor, indicado com o criador ou o emissor destas referências. No entanto, o destinatário ou o receptor terá sempre que ser o leitor, caso contrário todos os elementos inatingíveis por Humbert ou por qualquer outra personagem permaneceriam ignorados. Desta forma, o leitor vai-se opor ao autor numa posição autoritária, anteriormente referida, capaz de perceber e entender todas as referências e manipulações deixadas por este e de que é alvo Humbert Humbert.

Assim, a já referida imortalidade de Humbert, que surge da oposição ao leitor e que desta depende, ganha novos contornos com o desabrochar da alteridade entre o autor Vladimir Nabokov e o leitor, como afirmado. Humbert escreve de forma a criar no leitor uma identificação e uma recriação. É este que, manipulado, vê tratar-se de uma imortalização de Lolita, quando na verdade se trata de uma imortalização do próprio Humbert. Mas, como já se viu, Humbert, apesar de assim se apresentar, não é o senhor da narração e acaba por ser ele o manipulado por Vladimir Nabokov, ou Aubrey McFate. Esta figura, que se situa numa posição autoritária, vai arrastar consigo o leitor, tornando a sua manipulação por Humbert apenas aparente. Se, num plano inferior, o leitor espelha Humbert, recriando o seu mundo, neste plano superior vai espelhar Nabokov ou McFate e recriar a sua destreza criativa. Com esta ideia, introduz-se uma

noção para além da escrita como meio para a imortalidade de Humbert: a escrita como meio para a imortalidade de Vladimir Nabokov.

É apenas desta forma que se podem justificar todas as informações que procuram retirar controlo a Humbert Humbert, apenas para entregá-lo a Nabokov. Embora Humbert apresente, sub-repticiamente, o seu escrito como a sua vitória sobre o Outro, acaba por falhar ao ser submisso a uma outra entidade. E esta impossibilidade de vitória surge logo nas primeiras linhas, numa referência ao poema de Edgar Allan Poe, “*Annabel Lee*”. Acerca deste assunto, veja-se o argumento de Alfred Appel: “*Poe’s ‘kingdom’ has been changed to accommodate the fact that H.H. is always an aspirant, never an absolute monarch*” (“Notes”, 334).

A ideia de Humbert ser um aspirante, um príncipe que nunca é rei, foi o que levou à decisão da escrita do livro. Ele é sempre o preterido e o rejeitado e a perpetuação do seu mundo seria a sua vingança final. Mas mesmo aí falha ao proclamar-se como príncipe, aceitando essa inferioridade e abrindo espaço para uma posição superior. É Nabokov que, no texto, se apresenta como “*absolute monarch*” e nunca Humbert, daí que a imortalidade final lhe seja sempre concedida. Na verdade, esta prova de autoria, ou perpetuidade autoral, acaba por ser o resultado de toda a escrita, numa ideia, aliás, expressa pelo próprio autor: “*The anagram of my name and surname in the name and surname of one of my characters is a memorial of that hidden authorship*” (Nabokov, “Postscript”, 189).¹⁶

O papel do leitor neste jogo de alteridade acaba por ser o mesmo desempenhado no jogo criado com Humbert Humbert. Apenas o leitor, na sua posição idêntica à de Nabokov tem a capacidade para perceber todos estes elementos e apenas ele tem o

¹⁶ Curioso será referir uma outra citação de Nabokov, relacionada com a imortalidade, onde se procura distanciar de uma posição mais elevada como senhor da obra: “*Lolita is famous, not I. I am an obscure, doubly obscure novelist with an unpronounceable name*” (Interview with Herbert Gold, 19).

poder de immortalizar. Este é o par e o duplo final no romance, entre o autor Nabokov e o leitor, que se superiorizam a todos os restantes.

“‘Someone else is in the know’, to quote a mysterious voice that interrupts the narration of *‘Bend Sinister’*” (“Introduction”, xxviii), escreve o mesmo Alfred Appel. Este *someone* a que se refere acaba por ser não só o autor Nabokov, na sua cadeira deificante, controlando tudo o que ocorre no mundo que criou, mas também o próprio leitor, que espelha Nabokov, perfazendo a última grande alteridade no romance, e que se senta na sua posição de autoridade, contemplando e validando tudo aquilo que o seu oposto criou, immortalizando-o no processo.

6. Conclusão

Embora *Lolita* se crie de início como uma obra proposta a elevar à immortalidade artística a figura e a imagem de Dolores Haze, a constante e sempiterna presença de Humbert Humbert, que se multiplica em tudo o que cria, acaba por transmitir a ideia da sua immortalidade como objectivo real. É Humbert Humbert que se manifesta por toda a narração, impondo a sua visão e a sua criação em tudo o que relata, recriando o espaço imaginário e metafísico no qual habitou grande parte da sua vida.

A relação que desenvolve com Lolita força Humbert a sair da sua eterna puerilidade e a confrontar finalmente o Outro que habita no Real, um espaço até então distinto daquele em que se demorara. Como resposta a essa tomada de consciência, e acabando por perceber a sua incapacidade de competir com o Outro e de vingar a sua omnipresença, é por intermédio da arte que Humbert recria o seu espaço interior. Para isso, conta com a ajuda do leitor, que lerá as suas memórias e a sua relação com Lolita, e que recriará todo o mundo metafísico de Humbert. Embora se julgue numa posição

superior exterior a Humbert, a engenhosa narração puxa-o para o plano idêntico ao seu, tornando-se seu duplo e recriando todo o mundo a que Humbert pretende dar vida.

No entanto, a construção dual de *Lolita* ultrapassa o domínio do ficcional e engloba no seu espaço, para além do leitor, o autor Vladimir Nabokov. É o autor que dota a narrativa de pormenores e relações que ultrapassam o escopo do narrador e suposto senhor da obra, Humbert Humbert. A intrincada obra, com todas as referências que apenas o leitor pode percepcionar, acaba por gorar a tentativa de Humbert se imortalizar e dirigem-se para o autor Vladimir Nabokov. O papel fundamental recai aqui no leitor, único elemento capaz de ligar todos os pontos e de perceber a verdadeira engenhosidade do autor, concedendo-lhe a verdadeira imortalidade.

Toda a construção dual que marca a obra coloca vários problemas ao se procurar a adaptação ou a recriação num meio visual. A escrita de argumento para cinema de *Lolita* nunca se colocará como tarefa fácil e várias questões e soluções se podem pensar. Propõe-se, assim, nas secções que se seguem, uma análise dos dois argumentos filmados, um escrito pelo próprio Vladimir Nabokov, e o outro por Stephen Schiff, à luz dos temas referidos nesta primeira secção.

PARTE 2

Estratégias na construção de um argumento de Lolita – Tratamentos visuais do Duplo e das Relações de Poder em Lolita: A Screenplay de Vladimir Nabokov.

1. Humbert Humbert e Clare Quilty: de uma segmentação a uma unificação.

O argumento que Vladimir Nabokov constrói para *Lolita* adopta contornos diferentes daqueles que se sugerem no livro. No romance, o primeiro contacto que o leitor tem ao iniciar a leitura é com o prefácio do Dr. John Ray para, em seguida, Humbert se apoderar da narração, não a largando até à última página, sendo a primeira noção expressa por Humbert a proclamação do seu amor a Lolita. O argumento, por seu lado, opta por pegar na voz de Lolita como primeiro contacto, reflectindo um abandono da posição de poder que se confere a Humbert no romance. Desta forma, nas duas versões, a primeira relação que se tem com a história surge associada à figura de Lolita, não sendo, no entanto, manifestada pela mesma personagem. O abandono no argumento da voz de Humbert reflectirá o distanciamento que se cria, sobretudo nos momentos

iniciais, da relação com o leitor/espectador¹⁷, enquanto no romance, o esforço para o capturar é feito logo nas primeiras linhas.¹⁸

A primeira cena da adaptação de Nabokov é exemplo da dissociação dos dois modelos adotados, o romance e o argumento, e da transposição de Humbert para um plano afastado do leitor/espectador, apresentando-se isenta de diálogos e sugerindo nada mais do que um paralelismo entre as duas personagens que interagem, antes de uma assassinar a outra. Assim, a voz de Lolita, por enquanto um elemento incorpóreo, manifesta-se como o desencadeador da aparição da cena seguinte. Sugere-se desta forma Lolita como a causa da oposição e do homicídio que se apresentará ao espectador na primeira cena visual do argumento.

E embora dificilmente o espectador atribua de imediato esta leitura, não lhe sendo fornecida qualquer informação para além de um homicídio e de uma aparente alteridade entre as duas personagens, é possível olhar este fragmento inicial como a entrada de um homem na sua própria consciência¹⁹ de forma a eliminar algo que o invade. A mansão onde habita Quilty adquire os contornos da psique de Humbert: *...he pushes the door – and it swings open as in a medieval fairy tale* (Nabokov, *Lolita: A Screenplay*²⁰, 2).²¹ O

¹⁷ Propõe-se aqui o uso do termo Leitor/Espectador para designar a entidade que contempla a história de Humbert Humbert, incorporando a leitura do argumento (adoptando a denominação de leitor) ou uma sua materialização visual (adoptando a denominação de espectador).

¹⁸ O início do segundo capítulo procura estabelecer a defesa de Humbert, enquanto o primeiro expressa o seu amor, sugerindo ao leitor tratar-se de uma história ou prova de amor (cf. Nabokov, *The Annotated Lolita*, 9).

¹⁹ Dan E. Burns refere o segmento inicial tal como adoptado por Stanley Kubrick, reforçando a noção de espectralidade não só no argumento, mas também no filme: *“During the opening sequence of the filming, Humberts seems to walk into a mirror”* (248).

²⁰ Todas as referências a Nabokov nas seguintes páginas, excepto quando explicitamente ligadas a outra obra, referem Nabokov, Vladimir, *Lolita: A Screenplay*. As páginas serão indicadas parenteticamente.

²¹ Compare-se esta exposição com a leitura proposta na primeira parte, em que Humbert e Quilty são dois lados de uma mesma consciência. Ao ser abandonado por Lolita, Humbert transforma-se num ser espectral, errando pelo mundo em busca do próprio corpo. Aqui, nesta cena, entra na sua mente, mas pede permissão, apenas para encontrar, para si, a porta aberta. Veja-se a sequência completa: *“Humbert Humbert, hatless, raincoated, emerges. Lurching a little (he is drunk), he makes for the front door. He rings the doorbell. He uses the knocker. There is no response. He rings and knocks again. Still no response. With a petulant snarl, he pushes the door – and it swings open as in a medieval fairy tale.”* (1-2).

interior procura reflectir a duplicidade de que é alvo a mente de Humbert ao ostentar um espelho na parede: “*A Spacious and Ugly Hall with Long Mirror*” (2). A figura que lá se encontra, identificada no argumento como Quilty, embora se mantenha visualmente anónimo, é de imediato classificada como duplo: “*The host sees the visitor. They face each other. Now begins a silent shadowy sequence which should not last more than one minute*” (2).²² Curioso aqui será reparar na escolha de denominações para as entidades que se espelham: “*the host*” e “*the visitor*”, como se a mansão fosse de facto o corpo físico onde os dois egos lutam pela supremacia. Neste caso, “*the host*” ocupa o lugar cativo, acabando por vir a ser eliminado pelo intruso.

Assim, a cena com que Nabokov inicia a sua adaptação estabelece o tema e o ambiente que marcará o desenvolvimento do argumento. Por um lado, a alteridade e o confronto dos dois homens e, por outro, a morte de um deles. Para o espectador, que não viu o filme, a atenção recairá nos motivos que conduziram àquele desfecho.²³ Não existem palavras, além das de Lolita que funcionam como desencadeador da cena, nem explicação para a sua existência. Na abertura do argumento, um indivíduo assassina outro e nada mais é partilhado. Esta é a razão da dissociação inicial entre Humbert e o leitor/espectador. A morte inexplicada, sem palavras e praticamente sem emoções, transfere Humbert para um plano negativo, com o qual o leitor/espectador não se identifica, afastando as duas entidades uma da outra.

²² A realização de Stanley Kubrick procurou manter o duplo em relevância nas cenas iniciais, ao estabelecer o jogo de ping-pong entre as duas personagens: “*Kubrick, too, has invented new action that evokes the Doppelgänger motif: ping-pong, in its reciprocity, is essentially a game of doubles*” (Burns, 247).

²³ Acerca do início, Dan E. Burns argumenta em relação ao filme de Kubrick: “*The chief difference in the sequence of events between the novel and the film is that Kubrick opens his movie with the killing of Quilty, an episode which occurs chronologically near the end of the narrative sequence. As the plot thickens, the question in the viewer’s mind is not ‘who did Humbert kill’, but ‘why did Humbert kill Quilty’*” (246).

O foco do argumento centra-se desta forma em Humbert Humbert, apesar do espaço negativo onde é introduzido inicialmente, e leva consigo a atenção do leitor/espectador, que se vê obrigado a segui-lo de forma a clarificar as suas acções iniciais. Esta caracterização ignora a alteridade que marca Humbert Humbert no início do romance, surgindo no argumento desprovido da segmentação entre o Eu narrado e o Eu narrador. Ao invés disso, é-lhe concedida uma outra que, no texto, surge apenas mais à frente: a oposição a Clare Quilty.²⁴

A criação deste duplo logo de início cria alguns entraves ao desenvolvimento da narração, se se considerar a forma como é exposta no romance. No texto de Nabokov, Humbert surge dividido entre um ser social e um ser psicológico, segmentando os dois mundos. No argumento, a construção de Humbert é formulada em contornos diferentes. O trauma de Annabel Lee é real e existe tal como no romance, mas aqui Humbert não parece surgir dividido nem procurar manter os dois espaços distintos, como sugerem as palavras de Dr. Ray: *“Humbert wrestled with strange wretched urges and kept searching for the child of his shameful obsession, for some incarnation of his boyhood sweetheart”* (9). No fundo, Humbert não vive a partir do olhar, consumindo a realidade à sua volta visualmente e prosperando no seu mundo imaginário, tendo o cuidado de nunca sobrepor os dois mundos. Não existindo qualquer indicação contrária, Humbert cria-se como um indivíduo que procura simplesmente uma substituição do seu amor perdido e a personagem Valeria, em vez de se tornar um veículo para a manutenção das fronteiras entre as duas realidades de Humbert, cria-se como um simples reencontro falhado: *“He married Valeria, but reality soon asserted itself, and presently unsatisfied Humbert had on his hands not a nymphet but a large, puffy, dull, adult woman.”* (10).

²⁴ Surge também um outro espelho ou duplo de início, que se figurará na imagem de Dr. Ray. Acerca deste assunto, cf. pp. 80-82 deste trabalho.

Note-se aqui o uso da expressão “*reality soon asserted itself*”, revelando um Humbert em contacto e consciente do mundo que o rodeia, ao invés de um homem dividido entre dois espaços distintos. No romance, as noções infantis transmitidas por Valeria são suficientes para ecoar no mundo imaginário de Humbert o seu objecto de desejo. No argumento, a personagem não sofre desta divisão, pelo que os ecos não são suficientes para colmatar a sua ambição. Note-se, também, como suporte, a palestra de Humbert, em que partilha com a audiência o seu conceito de “*nymphet*” (16-18). Esta cena não seria possível nem faria sentido no romance, onde Humbert se esforça por manter segmentados os dois mundos, o interior e o exterior. No argumento, no entanto, as fronteiras que procura manter no livro e que gradualmente se esvanecem, são ignoradas logo de início.

Assim, a construção que se faz de Humbert no prólogo do argumento de Nabokov difere bastante daquela que se faz no romance.²⁵ Humbert não é assolado por uma cisão psicológica entre um Eu narrador e um Eu narrado, ou entre um espaço real e um subjectivo, nem tenta restringir para si o seu mundo imaginário. Trata-se sobretudo de um indivíduo marcado por um trauma de infância, acabando por viver com ele no espaço real. E esta marca acaba por ocupar um lugar na sua mente e ser por ele reconhecida: “...*I have the feeling that something in my mind is poisoning everything else.*” (19) Desta forma, a divisão de Humbert não está presente. Não se trata aqui de uma cisão tal como referida no romance, mas de uma espécie de infecção ou envenenamento. Humbert é, acima de tudo, perturbado por algo que invade a sua mente,

²⁵ Note-se que grande parte da construção de Humbert no romance se deve ao discurso do próprio e da sua “sufocante” presença. No argumento, Nabokov optou por lhe conferir uma posição neutra (Cf. pp. 75-80 deste trabalho), resultado proveniente da visualidade do meio a que se destina, pelo que o conflito psicológico é ignorado.

como se se tratasse de um vírus ou de um veneno.²⁶ Além disso, a própria utilização de “*everything else*” sugere a transposição da sua influência para fora do seu espaço imaginário. No argumento, desta forma, o trauma de Humbert não é confinado à sua mente, mas recriado no real.

Esta imagem de um Humbert infectado, ou invadido por algo que lhe é exterior, assim como a sua influência no real, é essencial na sua apresentação e no seu desenvolvimento na adaptação de Nabokov. Após a sua entrada, em que é visto a assassinar a sangue frio, sem qualquer explicação ou hesitação, um ser humano, Humbert é marcado sobretudo como uma personagem negativa, afastada do pólo positivo a que normalmente se coloca o leitor/espectador. O seu comportamento com Valeria reforça esta ideia - “*Why are you shaking your head? Something in it? A pebble? (...) I can assure you it is quite empty.*” (11) - , assim como a admissão do facto que alvo envenena a sua realidade. Desta forma, Humbert é criado negativamente, sendo a sua chegada a Ramsdale precedida por uma tempestade, como que prenunciando a introdução de um ser demoníaco na vida das personagens:

The wind brutally turns the pages of the mangled magazine forgotten on the folding chair, It is suddenly whisked away in rotating mad flight. Nightfall. Lolita barefooted hastens to close a bedroom window. Lightning. Charlotte folds and drags in the garden chair (25-26).

A própria destruição da casa dos McCoo é semelhante à morte da mãe de Humbert, “*Their house got struck by lightning*” (27), reforçando a ligação da personagem à tempestade. O trovejamento e a destruição natural, assim, além de prenunciarem a

²⁶ Compare-se com os conceitos de “*host*” e “*visitor*” introduzidos anteriormente. Esta imagem, de Humbert como um indivíduo infectado por algo será recapturada na adaptação de Stephen Schiff (cf. p. 90 deste trabalho).

chegada de Humbert, são os elementos que o levam ao encontro de Lolita. Trata-se de uma forte carga negativa que no romance nunca é directamente associada a Humbert.

A carga negativa que caracteriza Humbert nas primeiras cenas do argumento transforma-o, neste primeiro contacto, numa espécie de predador sexual. A utilização da linguagem pluridimensional está igualmente presente, mas a vedação que impossibilita a entrada na mente de Humbert impede também que o leitor/espectador compreenda a ligação ao seu imaginário. Na verdade, desde o momento em que Humbert conhece Lolita parece adquirir um comportamento proactivo, procurando uma aproximação ao objecto de desejo, em nada idêntico à passividade que o marca no romance. Veja-se, como suporte, o seguinte passo:

LOLITA. Yum-yum

HUMBERT. So you are Lolita.

LOLITA. Yes, that's me. (41)

O diálogo de Humbert, marcado por um duplo sentido que se torna de difícil realização prosódica, confere-lhe um papel activo, assim como a indagação acerca de Ginny McCoo:

LOLITA. She's grim, Ginny.

HUMBERT. Is she – well, attractive? (42)

Outro exemplo ocorre na preparação para o baile:

HUMBERT. Who's Kenny?

LOLITA. He's my date for tonight. Jealous?

HUMBERT. In fact, yes. (52)

Estes pequenos avanços de Humbert são o suficiente para lhe removerem a passividade e a fuga para o imaginário que lhe são características no romance. Enquanto no texto original Humbert consumia a realidade através do olhar, refugiando-se no seu espaço

subjectivo, raramente ousando a interacção com o real, no argumento, surge numa posição activa, agindo deliberadamente sobre o real, sem denotar qualquer tipo de preocupação com as suas acções. No fundo, na adaptação de Nabokov, Humbert não tem qualquer interesse na “solipsização” de Lolita nem do real, movimentando-se com naturalidade, sem necessidade de se abstrair. Isto é, por um lado, o que lhe confere a negatividade que o marca inicialmente e é o que será trabalhado com o seu desenvolvimento psicológico.

Apesar desta caracterização inicial, o comportamento de Humbert não é de todo incoerente no contexto do argumento. A construção de Humbert como personagem dotada de uma carga negativa e predadora, associada à necessidade ou desejo de fechar as portas à sua mente, requerem este tipo de comportamento. E são precisamente estas acções e estas construções que desencadearão o aparecimento de e a alteridade com Clare Quilty.

A caminho do baile, Humbert partilha com Lolita o primeiro momento físico:

[Charlotte] gives vent to her irritation by getting into reverse gear so abruptly that Lolita's purse leaps off her lap. Lolita and Humbert fumble for it. (...) And that is how Humbert obtains a few minutes of secret alliance with the nymphet. Deliberately, Lolita lets her hand rest on his, lets it slip into his, be enveloped by his. (54)

Apesar da negatividade que lhe é associada, Humbert não surge desprovido de consciência e, como se sugeriu, mantém uma forte ligação à realidade. A aproximação no carro com Lolita desencadeia o aparecimento, logo na cena seguinte, daquele que irá ser o seu duplo: Clare Quilty, por enquanto manifestado apenas em conversa. A ligação dos dois homens é feita de imediato ao se indicar Quilty como o autor da peça “*The*

Nymphet”, num termo atribuído originalmente a Humbert, aquando da sua palestra (55).²⁷

A cena em que Quilty surge fisicamente reforça a duplicidade dos dois indivíduos. Além de, tal como Humbert, interagir com Charlotte apenas para obter alguma proximidade com Lolita, Quilty utiliza o mesmo tipo de linguagem pluridimensional:

CHARLOTTE. She’s dancing down there. And tomorrow she’ll be having a cavity filled by your uncle.

QUILTY. I know; he’s a wicked old man. (57)

Note-se que a materialização de Quilty manifesta-se enquanto Humbert observa Lolita a dançar, numa espécie de produto da consciência de Humbert:

[Humbert] wanders toward the dance floor and watches Lolita. The second or third slow dance has terminated and now a more boisterous strain hits the eardrum. Kenny and Lolita go through an energetic rock’n’roll. Humbert leans his shoulder against a pillar. The camera picks out his Adam’s apple (55-56).

É após este momento voyeurístico que Quilty ganha finalmente forma, apenas para terminar a sua cena em posição idêntica ao seu duplo: “*I want to watch Dolores dance*” (58).

Assim, no argumento proposto por Vladimir Nabokov, é possível olhar o papel de Clare Quilty de duas formas. Por um lado, é o antagonista directo de Humbert Humbert na conquista e manutenção de Lolita, surgindo logo na primeira cena como o antagonista. A sua presença física e a sua influência são inegáveis, tanto pelas personagens como pelo leitor/espectador. Relembre-se que, no romance, Quilty surge

²⁷ A utilização deste conceito sugere o duplo, como que a mesma consciência, usando as mesmas palavras. Uma outra leitura colocaria Quilty na palestra de Humbert. Independentemente, o conceito foi tornado público e exteriorizado a Humbert, pelo que se admite a utilização por outras entidades.

sempre como uma sombra e um espectro, podendo facilmente ser atribuído à imaginação e à paranóia de Humbert. Aqui, Quilty está presente e é uma entidade física e real que interage não só com Lolita, mas também com Humbert, Charlotte e outras personagens. Desta forma, é o opositor, que batalhará com Humbert por Lolita e cuja destruição foi pronunciada logo na primeira cena.

Por outro lado, Quilty pode ser visto, numa leitura mais simbólica, como a consciência de Humbert Humbert. Neste caso, de acordo com o romance, e pela introdução física antecipada, não surge uma manifestação gradual com a crescente culpabilidade de Humbert. A partir do momento em que o Humbert activo atinge uma espécie de contacto físico com Lolita, abrindo espaço para algo mais, a introdução e materialização do duplo como produto da consciência é imediata.

Esta noção é extensivamente explorada quando Humbert, após ter ido buscar Lolita ao Camp Q, entra no hotel *The Enchanted Hunters*.²⁸ O quarto 342 é, por si só, uma reflexão do duplo, como que prenunciando as cisões psicológicas que ocorrerão nas personagens que lá repousarem:

*There's a double bed, a mirror, a double bed in the mirror, a closet door with mirror, a bathroom door ditto, a blue-dark window, a reflected bed there, the same in the closet mirror, two chairs, a glass-topped table, two bed tables, a double bed: a big panel bed, to be exact, with a Tuscan rose chenille spread, and two frilled, pink-shaded nightlamps, left and right (98).*²⁹

²⁸ Quilty não se manifesta desde o baile até à chegada de Humbert ao hotel *The Enchanted Hunters*. Assim, o duplo como produto da consciência permanece ausente durante momentos importantes, principalmente quando Lolita se despede, antes de ir para o Campo de Férias ou quando Humbert a recebe no carro. Na realização de Stanley Kubrick, o duplo no hotel *The Enchanted Hunters* é sugerido através da disposição das personagens: "...*Quilty and Vivian Darkbloom are posed at the registration desk of the Enchanted Hunters in such a way as to mirror Humbert and Lolita...*" (Burns, 274).

²⁹ Vladimir Nabokov utiliza aqui ostensivamente a palavra "*double*", embora visualmente seja de difícil realização. A ideia do quarto como habitação do duplo acaba, no entanto, por ser transmitida.

A iminente consumação da relação de Humbert e Lolita torna mais frequente a presença de Quilty. Ainda no quarto são interrompidos por um enviado de Quilty: *“Their kiss is interrupted by a knock on the door. Old Tom enters with a vase of magnificent roses. (...) The point is, of course, that the bouquet is from an old admirer of little Dolores, Clare Quilty...”* (100). Aqui, novamente, surge Quilty como a consciência de Humbert e como antagonista da relação, que, algumas cenas depois, reclama para si o envio das rosas: *“Sleep is a rose...”* (106). A presença de Quilty enquanto consciência de Humbert é mais notória na cena decalcada do romance, em que surge apenas como uma voz nas sombras: *“It is from these shadows that a voice (Quilty’s) comes.”* (105). No entanto, não se cria a mesma atmosfera, visto que o leitor/espectador está informado acerca da identidade e objetivos da voz, não fazendo sentido a sua manutenção na obscuridade. Assim, na versão de Nabokov, a voz de Quilty acaba por não sustentar o mesmo poder que no romance, mas caracteriza-se da mesma forma como a consciência de Humbert.³⁰

As aparições que Clare Quilty faz no hotel, procurando caracterizá-lo como uma voz da sua consciência, não demovem Humbert da sua entrada no quarto 342. É, no entanto, nesse momento, em que se prepara para agir sobre Lolita, que Humbert toma uma decisão que o afasta da personagem do romance e do seu duplo Clare Quilty: *“That drug certainly works. He is about to take advantage of this safe sleep, but as the moon reaches her face, its innocent helpless fragile infantine beauty arrests him. He slinks back to his cot”* (108). Apesar da droga funcionar e Lolita se encontrar sob o seu efeito, Humbert opta por não tomar nenhuma acção. Relembre-se que, no romance, a droga

³⁰ Note-se, por isso, a decisão de Kubrick, de dar corpo a Peter Sellers na recriação desta cena. Torna-se irrelevante manter Quilty na obscuridade, uma vez que a sua identidade é de imediato reconhecida. Kubrick optou por posicionar os actores, mantendo Sellers nas costas de James Mason, sugerindo a sua espectralidade, manifestada como uma voz da própria consciência. Já no argumento de Stephen Schiff, e mais tarde na versão de Adrian Lyne, Quilty não se revela antes desta cena, pelo que a sua manutenção na obscuridade é eficaz e faz sentido.

tratava-se possivelmente de um placebo e, Humbert, por um lado receoso e por outro temendo ultrapassar a fronteira dos seus espaços, acaba por não agir, mantendo-se acordado a noite inteira (128-129). No argumento de Nabokov, Humbert, sem qualquer influência exterior, desiste da ideia. Esta decisão, em tudo diferente do romance, é fundamental na construção da personagem, que desde o início se marca como negativa. A decisão de preservar a inocência de Lolita, ou a decisão de não a perturbar, é o primeiro momento de viragem para Humbert Humbert que dará início ao seu desenvolvimento psicológico.³¹ O seu altruismo nesta cena é o primeiro passo para a sua evolução e o primeiro movimento que o afasta da carga negativa a que surge associado desde as primeiras cenas.

Ao amanhecer, Humbert Humbert acaba mesmo por se envolver com Lolita, mas é, para todos os efeitos, seduzido por ela. E embora possa ser argumentado que, tal como na noite anterior se afastou, o poderia ter feito de manhã, a verdade é que se estabelecem dois pólos na caracterização de Humbert a partir deste momento. Um associar-se-á a Quilty, que assumirá o papel do vilão e do antagonista, e o outro associar-se-á a Humbert, que se marcará como o salvador e o redentor. Outros dois pólos estabelecem-se a partir do momento em que a relação entre Lolita e Humbert é consumada e que Humbert revela a morte de Charlotte. A personagem passa a ter que lidar com dois papéis diferentes que contribuirão, no argumento, para o seu desenvolvimento: o de amante e o de pai.

Na verdade, após o envolvimento de Humbert com Lolita, Quilty, sob a forma da consciência de Humbert, desaparece, só regressando no Acto III. A sua presença só é necessária enquanto Humbert se debate com a possibilidade de agir perante uma Lolita

³¹ Este é um importante momento no desenvolvimento de Humbert Humbert. É o que Syd Field opta por chamar de *Plot Point* (142-159), que sugere a evolução da personagem e que define a direcção que a narração tomará.

adormecida. Após o envolvimento com Lolita, Quilty, sempre associado ao lado negro de Humbert, surge adormecido: *“The playwright Quilty, dead to the world, sprawls prone among the emblems of drunkenness”* (111). O passo físico que Humbert tomou apaziguou o seu lado negro na figura de Quilty, adormecendo e embriagando o seu duplo.

Assim, durante o resto do Acto II, não surge um Humbert lidando com a sua faceta pérfida e negra, mas antes um Humbert, igualmente dividido, lutando para se encaixar algures entre o papel de amante e o papel de pai. E durante todo este processo, a que o autor refere como *“Humbert’s honeymoon”* (142), sugere-se uma evolução na relação e na posição de Humbert e Lolita. Percorrendo os hotéis de A a F (117), Lolita afasta-se cada vez mais de Humbert³²: *“Lolita’s attitude takes an opposite, downward, course, starting with a forlorn semblance of affection and passing through a gamut of deterioration, to end in the wretchedness of their last night before reaching Beardsley”* (117). Humbert, por seu lado, evolui de uma posição de amante - *“I love you. I adore you...”* (112) -, para uma paternal - *“It’s my daughter”* (140).

A entrada no Acto III, iniciando-se com a estadia em Beardsley, é marcada desta forma por um choque entre os dois papéis de Humbert. Tentando conciliá-los, é natural que recorra novamente ao seu duplo e ao seu lado pérfido, encarnado em Quilty. O reaparecimento do duplo dá-se assim quando as posições de Humbert entram em conflito, surgindo dividido entre o lado parental e o lado amante. A Quilty, tal como no romance, é atribuído tudo o que é relacionado com o corpóreo e com o físico. Adquire assim o papel de amante de Lolita, enquanto Humbert caminha em direcção à posição parental.

³² Este afastamento pode-se explicar também pelo término do confronto com Charlotte, como se sugeriu anteriormente.

Importante será referir a inexistência de Gaston Godin, que no romance prefigura a materialização de Quilty. O duplo de Humbert é tornado real logo na primeira cena e é materializado fisicamente no baile de Lolita, pelo que Gaston Godin não teria papel relevante na narração. O reaparecimento de Quilty é tornado real pelo próprio, não sendo necessária uma prefiguração da sua presença. E tal como a presença de Gaston Godin se torna desnecessária, também a de Quilty se vai esvanecendo. Ao contrário do romance, em que a presença de Quilty se materializa gradualmente, tornando-se cada vez mais forte face a Humbert, até surgir finalmente encarnado nas últimas páginas, no argumento de Nabokov, Clare Quilty surge numa posição inversa, imaterializando-se até se tornar num espectro e desaparecer. Após a saída de Beardsley, Quilty não volta a tomar forma física, surgindo sempre como sombra: *“Quilty takes care to remain a fleet shadow, a ghostly predator...”* (169). Quando surge, a sua identidade não é revelada: *“...Quilty’s face is not seen”* (171), até que surge pela última vez apenas como uma voz a despedir-se de Humbert: *“Good-nitus, good-nitus”* (185).

Assim, o percurso de Clare Quilty toma uma direcção inversa daquela que surge no romance. Em vez de uma materialização gradual, Quilty surge como personagem real e presente na narração e degenera para uma sombra e para uma voz que mal surge nas últimas cenas do argumento. Humbert, por sua vez, manifesta uma evolução que o transporta de um pólo negativo para um pólo positivo, marcada sobretudo por uma purificação e libertação de uma faceta mais negra. Inicialmente surge quase como um vilão, assassinando sem palavras outro homem e renunciado por tempestades e incêndios. Valeria havia-se divorciado por medo de Humbert: *“Because I’m afraid of you and I hate you”* (12). O mesmo temor sugere, de outra forma, Charlotte: *“You know – you know – for one moment – I thought you – would not come to save me – your eyes – you looked at me with dreadful, dreadful eyes...”* (83).

Após a fuga e a separação de Lolita, três anos mais tarde, Humbert surge numa posição diferente, associado a uma forte carga positiva. O facto de se colocar a cena em que Humbert visita Lolita como cena final, excluindo a morte de Quilty, permite a Humbert manter-se nesse pólo positivo a que chegou, concluindo a sua evolução de ser infectado a ser purificado. E, na verdade, Quilty desaparece precisamente porque Humbert exorcizou o duplo que o perseguiu durante toda a sua vida, desde a morte de Annabel Lee. A última cena nega a Humbert o papel de amante, colocando-o sempre na posição paternal: “*You’ve been a good stepdaddy, I guess*” (206), enquanto que Quilty ocupa a posição de amante: “*Clare Quilty. The only man I was ever crazy about*” (205).

Desta forma, Humbert evolve de um ser perturbado, negativo e impuro para um ser que se redime e que expulsa os seus demónios. Quilty, por seu lado, manifesta-se como duplo de Humbert, e como a sua consciência demoníaca, encarnando o demónio de Humbert. A purificação de um resulta assim no desaparecimento do outro.

2. Lolita: espelhos de uma imagem materializada

Da mesma forma que Humbert é duplicado em Quilty, Lolita, à semelhança do romance, é espelhada em Charlotte. No livro, durante a primeira parte, como já foi referido, Humbert é marcado pela sua divisão interna, ocupando-se com a manutenção da estabilidade e com a segmentação psicológica. O domínio visual no qual o argumento se é obrigado a centrar impede que este espaço psicológico seja abordado. Assim, enquanto no romance o conflito entre Charlotte e Lolita é marcado sobretudo pela visão de Humbert, salientando a sua passividade e a sua posição, face ao conflito, decisiva, no argumento, o confronto ganha forma e é estabelecido directamente. Na verdade, a oposição das duas mulheres já existe antes da chegada de Humbert. Note-se o

comportamento de Charlotte, procurando evitar a presença de Lolita: “*Carefully and rather wistfully, Charlotte closes the door of the unsuccessful room*” (38). Ao fechar a porta do quarto de Lolita, Charlotte evita referir a presença da filha, numa tentativa de não reconhecer a sua existência. Desta forma, o conflito é real mesmo antes da chegada de Humbert a Ramsdale³³, que não se cria como o instigador ou motivador, mas como o júri que decidirá qual das mulheres sairá vitoriosa. E, de facto, as duas parecem aceder a estas implícitas regras, batalhando pela atenção de Humbert.

O importante a notar na transposição do conflito entre Charlotte e Lolita para o ecrã, ou na sua adaptação no argumento, são os contornos físicos que adquire. Enquanto no romance impera a visão de Humbert, sugerindo um possível exagero ou falsidade, no argumento o conflito é real e físico:

Charlotte transposes jar of skin cream from farther mat (mat 2) to nearer mat (mat 1) and sits down on mat 1. Lolita yanks the comics section, and the family section, and the magazine section out of Humbert’s paper and makes herself comfortable on mat 2. (...) Charlotte gropes for her cigarettes but they are on mat 2, nearer to Humbert. She half rises and transfers herself to a new position, between him and her daughter, whom she shoves onto mat 1. (46)

É notório, igualmente, o desejo das duas mulheres se superarem mutuamente. De facto, o objectivo não parece ser tanto a conquista de Humbert como a derrota da adversária. Nesta oposição, Humbert surge como a prova da vitória e não necessariamente como o prémio. Charlotte procura a eliminação de Lolita por mais do que uma vez. Além de não referir a sua presença quando Humbert entra pela primeira vez em casa, envia-a para o campo de férias de forma a mantê-la afastada de Humbert:

³³ No romance a mesma noção é transmitida, mas não convém esquecer a importância da visão de Humbert. No argumento, a oposição das duas mulheres é clara e real, não sendo alvo de desconfiança quanto à sua veracidade. É, também, salientada e tornada importante pela fisicalidade que adquire.

“...camp will be much healthier than moping here, and pursuing scholarly gentleman. Camp will teach Dolores to grow in many ways...” (69). Esta afirmação de Charlotte indica explicitamente o seu conhecimento dos avanços de Lolita, sendo um reconhecimento e uma reafirmação do conflito e uma tentativa de eliminação da adversária. O comportamento de Lolita revela, também, a confrontação das mulheres. Note-se a alteração comportamental em dois momentos distintos, o primeiro quando procura sabotar o jantar de Charlotte e o segundo quando se encontra sozinha com Humbert:

Humbert lets in Lolita.

LOLITA. (casually) Hullo, sweetheart. (62)

Após a sabotagem, Lolita altera radicalmente o seu comportamento e o seu discurso:

HUMBERT. Good night, Lolita.

LOLITA. Huh?

HUMBERT. I said “good night, Lolita.”

LOLITA. Night.

She totters to her room.

Assim, o comportamento de Lolita sugere que o seu interesse em Humbert se motiva sobretudo pela competição que ocorre com Charlotte. E este confronto entre as duas mulheres, bastante mais notório no argumento devido à fisicalidade que adquire, acaba por ter o mesmo papel que no romance. Charlotte, após descobrir a sua derrota, deixa de ser necessária e morre. Lolita, por sua vez, entrega-se a Humbert pensando estar a derrotar Charlotte. Ao descobrir que se tratou de um movimento em vão, sente-se enganada e traída, num diálogo que resume e reforça todo o motivo do confronto: *“You deceived me about Mother. You took advantage of me.”* (117)

Mas para além desta funcionalidade lógica, o confronto entre Charlotte e Lolita tem uma função tripartida no contexto global do argumento. Em primeiro lugar, a alteridade entre Charlotte e Lolita espelha a alteridade entre Quilty e Humbert. Tal como este conflito envolve três elementos, em que dois se digladiam pela conquista do terceiro, o mesmo se passará no conflito que decorrerá nos actos seguintes e que ocupa a segunda parte do romance.

Depois, à semelhança do que se sucede no romance, Lolita transforma-se em Charlotte, adquirindo os seus maneirismos: “*She (Charlotte) makes Javanese-like gestures: inviting him to choose a seat. (N.B.: these gestures will be repeated by Dolly Schiller in last scene of play)*” (35). Esta transformação, ou evolução, em que o elemento vitorioso assimila os comportamentos do derrotado, salientando a sua unicidade, recria as noções do romance, mas não segue a par do conflito de Quilty e Humbert. No argumento, Humbert inicia-se duplicado e segmentado, mas cresce e evolui para um ser unificado e purificado. O duplo Quilty é expurgado, tornando-se sombra e deixando de existir. A sua morte física dá-se no início e a sua imagem esvanece ao longo da narração. Lolita, por seu lado, incorpora Charlotte e recria a sua imagem. Após a sua morte e a eliminação do duplo, Lolita acaba por incorporá-lo, unindo os dois lados opostos numa só entidade.

A terceira funcionalidade do confronto é a de preannunciar o que ocorrerá nos duplos que se formaram. Isto é notório quando Charlotte, após a luta no tapete pela atenção de Humbert, no mais directo confronto das mulheres, refere a peça *When Lilacs Last* (47). Na descrição da peça, existe uma clara associação entre mãe e filha, assemelhadas pela figura masculina, da mesma forma que ocorrerá com Charlotte e Lolita. A filha adquire os comportamentos e encarna a mãe. Da mesma forma, a figura feminina rejeita o amante masculino ao associá-lo à figura paternal, tal como se procederá com Lolita e

Humbert. Enquanto o confronto com Charlotte é real, Lolita seduz Humbert, apenas para o rejeitar e abandonar quando este adquire contornos paternais, acabando ela por evoluir para a imagem de Charlotte. Esta evolução de Charlotte, saindo derrotada do conflito, mas sendo assimilada pela vencedora, parece estar implícita desde o início:

CHARLOTTE. Take anything but go.

LOLITA. All in good time. (63)

Embora seja clara a preferência de Humbert, que actuará como juiz da competição, o seu duplo expressa também a sua decisão da vencedora ao ignorar Charlotte para se centrar em Lolita. Quilty, tal como Humbert, apenas mostra interesse em Charlotte devido à presença de Lolita (56-57). Este comportamento de Quilty acentua a segmentação das duas personagens e salienta o duplo, espelhando os dois conflitos. Tal como Charlotte é rejeitada por Humbert, também é, e pela mesma razão, ainda que de uma forma mais esbatida, rejeitada por Clare Quilty.

Desta forma, a oposição de Lolita e Charlotte surge da mesma forma que no romance, embora seja principalmente marcado por uma fisicalidade que se torna necessária no meio cinematográfico. A sua principal função, além de permitir a entrega de Lolita a Humbert, é a de prenunciar as unicidades e resoluções conflituosas que surgirão nos actos seguintes.

*

O espelho que se estabelece entre Lolita e Annabel Lee no romance é de igual forma transposto para o argumento. Na adaptação de Vladimir Nabokov, nota-se sobretudo uma preocupação no estabelecimento de uma continuidade visual entre as imagens que se espelham. Assim, Lolita, no argumento, acaba por ter a mesma função face a Annabel que no romance, não se opondo, mas complementando a sua ideia.

A demonicidade que caracteriza Humbert no início do argumento é atribuída ao trauma de Annabel, causado pela sua morte. A relação entre os dois é estendida e aprofundada ao ponto de se mostrar Humbert a despedir-se de Annabel na estação de comboios e a deslocar-se ao seu funeral. Realça-se visualmente o efeito que a sua morte teve no seu desenvolvimento, perturbando-o e transformando-o no homem que surge no início do argumento.

O papel de Lolita é marcado pela continuidade que dá a esta imagem de Annabel Lee, pelo que se estabelecem paralelos reconhecíveis visualmente entre as duas personagens: “*I recognized the tiny dark-brown mole on her side.*” (40) Indica-se assim a semelhança física entre Lolita e Annabel, num pormenor visual perceptível apenas pelo olhar de Humbert. A associação e a sobreposição vai mais longe ao colocar a mesma actriz a recriar Annabel e Lolita: “*...a photograph of Humbert’s first love in a Riviera setting... (...)* ...it is the same actress as the one that plays Lolita but wearing her hair differently, etc.” (65-66). Desta forma, a identificação de uma personagem com a outra é total, restabelecendo e reforçando a noção do duplo trabalhada pelo romance.

Mas, tal como no texto original de Nabokov, o papel de Lolita não será apenas o de continuar o legado ou a imagem de Annabel, mas o de o/a consumir por completo. Tal como Humbert gradualmente elimina o seu duplo, transformando-o numa sombra até não restar nada mais que um nome ignorado nas cenas finais, Lolita consome e absorve toda a imagem associada e herdada de Annabel Lee.

Em vez de se transformar e unir ao seu duplo, como acontece com Charlotte (e como acontece com Humbert e Quilty no romance), Lolita elimina a memória de Annabel. A primeira referência a esta imposição ocorre imediatamente após o paralelo mais óbvio das duas personagens. Humbert, ao mostrar a fotografia revelando a mesma actriz, Lolita destrói a associação; “*She doesn’t look like me at all.*” (66) E, de facto, com o

desenvolver da relação, a semelhança entre as personagens é destruída, renegando a memória de Annabel a algo trivial e pueril: “... *what I’m really driving at is that there is a certain intonation in this poem which is so much more original and mysterious than the rather trivial romanticism of Annabel Lee.*” (121) Desta forma, a relação de Lolita e Humbert, associada ao poema “Ulalume” torna-se mais real e mais importante do que a relação com Annabel Lee, associada ao poema homónimo. Na verdade, a presença de Lolita transforma-se no elemento purificador que liberta Humbert da memória e prisão de Annabel Lee. A superação dessa imagem é o que lhe permite a redenção final, a libertação de Quilty e o afastamento da negatividade a que é associado inicialmente. No fundo, a negatividade e a demonicidade em Humbert nascem com a morte física de Annabel, e a sua libertação e redenção surgem com a sua morte espiritual, substituída e consumida pela de Lolita: “...*Annabel is dead, and Lolita is alive*” (67).

Após a saída de Lolita para o campo de férias, a presença ou associação com Annabel Lee é ténue. A chamada telefónica que leva à resposta “*No, there’s no Miss Lee here*” (72) sugere a dissociação e separação das duas imagens. É a partir deste momento que Lolita evolve como Lolita, liberta do espectro de Annabel.

A confirmação da independência de Lolita surge no Acto III com o aparecimento de Nina. Numa oposição inexistente no romance, Lolita surge no argumento confrontada com uma possível substituta. O par estabelecido entre Lolita e Nina surge associado a uma dupla funcionalidade. Em primeiro lugar procura dar continuidade à memória de Annabel Lee: “*We are to pick up a niece of mine at the airport. (...) We’ll take her to the Riviera in spring*³⁴” (189-190). Nina é assim, tal como Lolita o havia sido, a

³⁴ A proposta dos Fowler permite recriar em tudo a memória que Humbert sustém de Annabel Lee, admitindo mesmo a hipótese de Humbert brincar com Nina nas praias da Riviera.

encarnação de Annabel, mas surge após a superação dessa memória, pelo que é rejeitada:

In the course of the following dialogue Humbert pays no attention to the child, and only at the last moment, as she turns away, and he sinks back into his chair with a tidbit picked from a remote plate, does he permit himself one brief, sad, ember-hot, tiger-quick glance. (191)

No terceiro acto já Humbert caminha em direcção à redenção e à libertação do duplo. Quilty, o seu lado perverso, já esvaneceu, assim como o seu causador, a memória de Annabel. Para o Humbert que conhece Nina, a sua presença e influências são triviais e inúteis. Assim, Nina, além de se assemelhar a Annabel, reforça a independência e a supremacia da nova imagem de Lolita e a redenção de Humbert Humbert: *“I’m very lonely and I’m very drunk. The old magic. Kill Frank Fowler, marry Diana, drown Diana, inherit Nina, kill self³⁵. Oh, my Lolita, Lolita, Lolita...”* (193). A perfídia a que lhe é associada no início não existe, restando apenas o motivo da sua purificação, que é igualmente o motivo da sua miséria, a imagem de Lolita.

*

A utilização da imagem de Lolita como principal instigador da redenção e purificação de Humbert não surge, no entanto, desprovida de consequências. Enquanto no romance a relação com Lolita permitiu a Humbert um regresso ao passado de forma a continuar o seu desenvolvimento juvenil interrompido, transformando-o, a seu lado, numa criança, no argumento de Nabokov isso não parece acontecer. A destruição da imagem de

³⁵ Humbert resume aqui o percurso imaginário que percorreu com Lolita. A morte, na qual não participou, de Mr. Haze, e a morte de Charlotte, causada pelo seu afogamento imaginário, terminando com a sua morte, na figura de Clare Quilty. Por um lado, sugere-se a influência imaginativa de Humbert, tomando os acontecimentos que ocorrerão na sua mente como reais, e por outro, reforça-se a duplicidade entre Humbert e Quilty, tornados numa só entidade.

Annabel e a perpetuação da de Lolita sugere uma noção diferente. Humbert aprende a centrar-se no presente e a abandonar o passado, pelo que a cumplicidade entre Lolita e Humbert não se recia. Na verdade, não se chega a indicar em qualquer cena a necessidade que Humbert manifesta no romance de regressar à sua juventude perdida, não adoptando nunca, ao contrário do romance, comportamentos infantis.³⁶

O que existe, no entanto, ou o que permanece, é a corrupção da inocência de Lolita, ou da sua juventude, de forma a libertar Humbert da sua demonicidade. Tal como no romance, em que as ligações a Lewis Carrol são várias³⁷, no argumento, Lolita surge perseguindo um coelho: “[Lolita] has wandered away in dim-smiling, stooping pursuit of the soft elusive rabbit” (122), num eco de Alice perseguindo o coelho em direcção à *Wonderland*. E é nesse espaço que a personagem de Lewis Carrol compreende a puerilidade do mundo em que se insere e o decide abandonar. Lolita, da mesma forma, perseguindo o coelho no argumento, sugere um percurso idêntico ao de Alice. A perseguição leva-a ao encontro de um jovem que prefigurarà Richard Schiller: “The young man is not unlike (and should be played by the same actor as) Lolita’s future husband” (122). Este encontro prematuro manifesta o iminente abandono da juventude de Lolita, iniciando-se com uma inocente perseguição de um coelho e terminando com um prenúncio da vida adulta.

Desta forma, o principal instigador do precoce abandono infantil surge na figura de Humbert. A sua libertação e o seu amadurecimento não surgem sem um preço, e este é o seu principal remorso no final do argumento. Note-se, no entanto, que a epifania partilhada com o leitor no fim do romance é descartada na adaptação de Nabokov, atenuando a culpa de Humbert. Verbaliza-se, no entanto, o seu papel destruidor, que no

³⁶ Veja-se o comportamento adoptado por Humbert no romance (cf. pp. 30-34 deste trabalho) e a recaptura do tema por Stephen Schiff (cf. pp. 112-116 deste trabalho).

³⁷ Cf. p. 30 deste trabalho.

romance se opta por não pronunciar: “*He [Quilty] broke your heart. I merely broke your life*” (210). Aqui recaptura-se a divisão de Humbert e Quilty, em que um assume o papel de amante e o outro o papel de pai. É Humbert, enquanto figura parental, mas também enquanto entidade conspurcada em busca de libertação, o responsável pela destruição da inocência de Lolita.

A fuga de Lolita e o crescimento psicológico de Humbert, que no argumento evolui de um pólo negativo para um pólo positivo, permitem-no assim tomar consciência desta destruição da qual foi causador. Apesar de puro e liberto do duplo, a consciência do seu papel e da sua influência negativa na vida de Lolita é o que o permite pronunciar as palavras que no romance omite. Assim, tal como na obra, Humbert, no final do argumento, olha pela primeira vez Lolita como um ser individual e real, exterior ao seu mundo imaginário e subjectivo. É o que, espelhando o romance, lhe permite obter a primeira manifestação afectiva e sincera de Lolita: “*No, honey, no.*” (210). E esta compreensão por Humbert, a de Lolita como um ser real e independente, reflecte o último par associado a Lolita, aquele que a oporá a ela mesma.

A passagem do leitor/espectador a um plano neutro, não partilhando unicamente a visão de Humbert, permite que Lolita ganhe forma e se construa independentemente de Humbert. Assim, não é apresentada apenas como uma ideia ou uma imagem, como acontece no romance. No argumento, que se tornará filme, Lolita é um ser físico e autónomo que tanto Humbert como o leitor/espectador têm que lidar. O que Nabokov faz, então, para abordar esta nova questão imposta pela visualidade cinematográfica é cindir Lolita, transformando ou opondo aquela que é verdadeiramente àquela que Humbert idealiza e que habita o domínio espectral. Veja-se, como suporte, as referências ao espelho em dois momentos críticos. Quando Lolita entra no quarto de hotel *The Enchanted Hunters*:

HUMBERT. (...) Here are your things. I want you to be asleep when I come back. I'm going downstairs. Please, Lolita. No, that's the closet. The bathroom is there.

LOLITA. Mirror, mirror... (104)

O mesmo ocorre quando é visitada por Humbert, nas últimas palavras que lhe dirige antes de o abandonar:

LOLITA. (looking at herself in the hand mirror) Bye-bye. (183)

Assim, tal como Humbert, que procura dominar a realidade no romance, se apresenta dividido entre o ser psicológico e o ser social, entre o ser imaginário e o ser real, também Lolita vai manifestar esta alteridade, dividindo-se entre a Lolita real, que o espectador não pode deixar de ignorar e a Lolita de Humbert, real apenas para ele e existente no mundo espectral. É a introdução de uma nova alteridade, opondo Lolita à própria Lolita.

Desta forma, além de se opôr directamente a Charlotte, acaba por ser colocada lado a lado com Annabel, numa posição que a leva a absorver a sua competidora e a destruir a sua memória, ao ponto da presença de Nina não causar qualquer reacção em Humbert. Tal como no romance, a associação a Humbert está presente e adquire contornos importantes, mas a nova alteridade, opondo Lolita a ela mesma como consequência directa do meio cinematográfico, impõe-se como a de maior relevância.

3. Leitor/Espectador: convergência de olhares

A extrapolação do domínio fictício dos espelhos que se criam no romance torna-se necessária quando se aborda o papel da subjectividade de Humbert e o seu papel na construção do texto. Da mesma forma, no argumento de Nabokov, a influência de

Humbert mostra-se importante, embora se construa de forma diferente. Enquanto no romance toda a narração é proporcionada pela personagem, forçando o leitor a experienciar o mundo através dos seus olhos e a partilhar a sua noção do real, no argumento, o leitor/espectador é colocado numa posição neutra e exterior, olhando o real construído e interpretando-o como absoluto. De facto, no argumento de Nabokov, parece surgir uma diluição da alteridade que se estabelece no romance entre o Leitor e Humbert Humbert. Veja-se a seguinte cena:

Humbert in the leafy shade, (sic) writes in his little black book. Mourning doves moan, cicadas whirr, a jet beyond sight and sound leaves its twin wakelines of silvery chalk in the cloudless sky. A mother's voice is heard calling somewhere up the street: "Rosy! Ro-sy!" It is a very pleasant afternoon. Humbert consults his watch and glances up at the house. He gets up and strolls around, quietly trying to locate Lolita, whose voice is heard now in one room, now in another, while radio music comes from a third. Presently the bath water is heard performing, filling the tub, and then emptying into the drain. Humbert assembles his papers and walks to the house. (50-51)

Assumindo a mansão de Quilty, que surge no início do argumento, como o espaço da mente de Humbert³⁸, é possível olhar para a casa em Ramsdale também como uma manifestação da interioridade da personagem. Desta forma, é lá que habita a sua concepção de Lolita, e é para lá que Humbert se dirige. A associação não surge desprovida de contexto, visto que momentos antes Humbert escrevia no seu diário, espaço predilecto, no romance, para as manifestações subjectivas da personagem. O importante a notar aqui, no entanto, é a entrada solitária de Humbert neste espaço psicológico, levando consigo os seus escritos, e abandonando no exterior o

³⁸ A mansão de Quilty, Pavor Manor, como espaço interior é, no entanto, mais óbvia. É lá que habita Quilty, o alter-ego de Humbert, incorporando assim um espaço físico e um espaço psicológico.

leitor/espectador. Assim, é-lhe vedado o acesso à mente de Humbert, acabando por adoptar uma posição exterior, situação que no romance nunca acontece. Aí, o leitor é sempre duplo e “irmão”³⁹ de Humbert, sendo desprovido desse título e dessa função no argumento.

Existem, no entanto, sugestões e manifestações da interioridade de Humbert no argumento que não poderão ser ignoradas. Não sem uma significação relevante, por várias ocasiões o leitor/espectador partilha com Humbert a sua percepção da realidade: *“The neat handwriting of the address turns momentarily into a schoolgirl’s scribble, then reverts to the ladylike hand.”* (73) Esta distorção do real identifica-se com a visão que Humbert cria do mundo em seu redor. Embora o leitor/espectador permaneça exterior, estas breves sugestões indicam a leitura alternativa que Humbert faz do real, ao ponto de se cindir psicologicamente: *“In one SHOT, he is dressed as a gowned professor, in another as a routine Hamlet, in a third, as a dilapidated Poe. He also appears as himself.”* (73). Assim, estas deturpações do real, ou da posição observadora onde se coloca o leitor/espectador, sugerem a subjectividade de Humbert, que percorre o livro do início ao fim, modelando o real conforme acha adequado. De igual forma, estas deturpações, por serem ocasionais, chamam a atenção para a posição exterior do leitor/espectador, diluindo a alteridade com Humbert.

O espaço observador a que se associa ao leitor/espectador torna assim necessária a cisão de uma outra personagem, já aqui referida, opondo Lolita a Lolita. Embora seja admissível esta oposição no romance, um dos “eus” estará sempre vedado ao leitor, dada a influência de Humbert. No argumento, essa presença é real e inegável, chegando-se ao seu duplo através do uso de espelhos sugeridos por Lolita e através da manipulação da visão de Humbert no prólogo.

³⁹ Acerca da referência do leitor como “irmão” de Humbert, cf. pp. 34-43 deste trabalho.

De facto, é no início do argumento que a influência de Humbert se faz mais notar. Se existe uma alteridade entre o leitor/espectador e Humbert, é nas primeiras cenas que se torna mais forte. As animações sugeridas reflectem a manipulação do real por Humbert Humbert, ganhando igualmente uma proximidade com a memória. E a memória é o que predomina na recuperação da imagem e da influência de Annabel Lee. Embora o leitor/espectador se coloque na sua posição própria, o conhecimento de Annabel Lee é todo sugerido por Humbert Humbert:

Picture Postcard of Hotel

A clumsy cross is scrawled over one window.

HUMBERT'S VOICE. This was Annabel's room. (5)

Tudo o que se relaciona com Annabel surge assim como produto da memória de Humbert e, como tal, influenciado pela sua percepção do real, e não se manifestando necessariamente como o real:

HUMBERT'S VOICE. (...) This is her tomb at the end of that vista.

CUT TO:

That Vista

*We see her highborn kinsman, in a romantic Poe-esque arrangement,
bearing her away down an alley of tall cypresses. (7)*

Desta forma, as animações que caracterizam o prólogo, e que ocasionalmente se manifestam no argumento, permitem a entrada do leitor/espectador no mundo de Humbert Humbert. Apenas nestes momentos se consegue perceber ou percepcionar o mundo tal como Humbert o vê. De resto, o leitor/espectador é desviado para um plano neutro, observando voyeuristicamente a acção⁴⁰, e inviabilizando a associação a

⁴⁰ O facto do leitor/espectador olhar o mundo onde se desloca Humbert Humbert voyeuristicamente pode ser visto como forma de aproximação e espelhamento das entidades. Tal como um observa o mundo que o rodeia, o outro observa o mundo que lhe é entregue na tela.

Humbert. O facto do prólogo, que relata a história de Annabel Lee, ser dominado por estas sugestões, indica tratar-se de um espaço exclusivo da mente de Humbert. Nestas situações, admite-se um controlo e uma influência do olhar de Humbert, tal como ocorre do início ao fim do romance. É o que permite, também, a associação de Lolita e de Annabel como a mesma entidade e a criação deste duplo. Para Humbert, na sua mente, Annabel e Lolita são, de facto, a mesma pessoa e as únicas provas visuais que existem de Annabel são proporcionadas pelo seu olhar, tanto as imagens do prólogo como a fotografia que revela a Lolita. Dominado pela influência de Humbert, faz sentido que as personagens sejam materializadas pela mesma actriz. Para Humbert, Lolita é Annabel. Para o leitor/espectador, que apenas conhece Annabel condicionada pelo olhar de Humbert, também. Mas para Lolita, que foge à influência do olhar de Humbert, a semelhança é absurda: “*She doesn't look like me at all*” (66).

Assim, apenas nestas circunstâncias se faz valer o duplo entre o leitor/espectador e Humbert Humbert, e apenas aí lhe é entregue uma visão manipulada do real. Note-se, também, que a utilização desta influência no argumento diminui com a aproximação de Humbert e Lolita. Na verdade, o recurso à subjectividade de Humbert e à sua manipulação deixa de fazer sentido com o seu amadurecimento psicológico.⁴¹ A sobreposição de Lolita a Annabel e o esvanecimento do duplo Quilty tornam Humbert cada vez mais próximo do real partilhado com o leitor/espectador, inviabilizando a realidade deturpada. Trata-se, de facto, de um processo, embora em moldes diferentes daquele que surge no romance, em que Humbert consegue finalmente ultrapassar o seu solipsismo. A relação com Lolita permite o exorcismo dos seus espectros, tornando

⁴¹ Compare-se com o tratamento de Stephen Schiff no seu argumento e com o posterior trabalho de câmara adaptado por Adrian Lyne, bastante semelhantes a esta abordagem, procurando recriar inicialmente o real como produto de Humbert Humbert e abandonando-o à medida que este evolui psicologicamente.

desnecessária a corrupção do real que o caracteriza no início do argumento. É, também, esta junção de pontos de vista, unindo o real de Humbert Humbert ao real que o leitor/espectador experiencia, que permite a aquiescência que é característica no romance. Aproximando a visão de Humbert à do leitor/espectador, as duas entidades tornar-se-ão mais próximas do que nunca. Assim, embora o duplo leitor/espectador e Humbert surja diluído no argumento, não havendo, para além do prólogo, manipulação da personagem, a evolução psicológica de Humbert coloca-os lado a lado, sendo conquistada a aquiescência do leitor/espectador.

4. Vladimir Nabokov: reafirmação de uma voz autoritária

À semelhança do que ocorre no romance, a imposição de uma voz que supera todas as restantes vai-se manifestar no argumento. A sua presença não surge, no entanto, apenas dissimulada em coincidências e múltiplas referências, mas adoptando uma forma física encarnada na figura de Dr. Ray.

De facto, esta personagem é introduzida logo de início como se situando numa posição autoritária, assemelhando-se a um Humbert narrador no romance, tomando controlo da acção e de todos os seus intervenientes. A sua presença do prólogo parece ter como principal função a destruição da posição de poder que Humbert atinge com a recriação de Annabel Lee:

HUMBERT. We have all our papers now.

DR. RAY'S VOICE. They have all their papers now. They are all set to go.

Good-bye, gray Patee!

HUMBERT. Good-bye, gray Patee. (10-11)

Assim, Dr. Ray prenuncia e condiciona os movimentos de Humbert, servindo também de intérprete:

HUMBERT. Quarante-deux, rue Baudelaire.

DR. RAY'S VOICE. Forty-two Baudelaire Street. (11)

O facto de se manifestar sobretudo como uma voz sugere o facto de se encontrar num tempo ulterior, como uma entidade de uma outra dimensão, à vontade para dominar e controlar a recriação de Humbert e toda a sua realidade. Na verdade, Dr. Ray parece mesmo reduzir o escopo da influência de Humbert, transformando-o num monte de papéis: “*This here is a bundle of notes, a rough autobiography, poorly typed...*” (2-3), e retirando-lhe todo o poder que atinge no romance: “*A very curious situation. Humbert is accustomed to making the decisions.*” (12).

A proximidade destas duas vozes é, desta forma, inegável, podendo-se afirmar a existência de uma duplicidade entre Dr. Ray e Humbert Humbert. As duas personagens são mesmo, a certa altura, postas lado a lado com o título de doutor: “*...you will be glad to learn that next Friday the well-known psychiatrist, Dr. John Ray, will talk to us on the sexual symbolism of golf. (...) We have here tonight Dr. Humbert...*” (15). E esta proximidade ou duplicidade torna-se mais óbvia no final, em que a voz de Dr. Ray se metamorfoseia para a de Humbert (213).

O que ocorre então com a introdução desta voz autoritária é uma retirada de poder a Humbert devido à existência dessa entidade que se coloca noutra plano, figurada em Dr. Ray. No fundo, esta voz permite que Humbert assuma a narração, crendo deter uma posição de poder, mas sendo sempre manipulado de volta. O final do prólogo sustém esta ideia ao mostrar como Humbert se dirige a Dr. Ray em busca de uma cura. E, de facto, a história que nos faz chegar é o que permite a redenção de Humbert e a cura da doença apresentada no início, relatando a sua superação do duplo. Note-se, no entanto, a

culpa que assola Humbert nas últimas cenas, remetendo para o diálogo de Dr. Ray ainda no prólogo - “*My patient is flabbergasted. As Professor Gast used to say “woe to him who gets stuck in his own guilt complex.”*” (12) -, renunciando a situação final de Humbert.⁴²

Assim, adoptando esta posição superior e retirando poder a Humbert Humbert, Dr. Ray assume o papel da voz que se manifesta do romance e que se liga directamente a Vladimir Nabokov.

Mas além da alteridade que se estabelece entre Dr. Ray e Humbert Humbert como recriação da voz que se associa à de Vladimir Nabokov no romance, colocando-se num plano diferente da de Humbert, também a presença do seu anagrama vai contribuir para a reafirmação dessa autoridade que a caracteriza. A apresentação que Clare Quilty faz de Vivian Darkbloom define precisamente a sua função e posição: “*My collaborator, my evening shadow. Her name looks like an anagram. But she’s a real woman – or anyway a real person. You’re an inch taller than me, aren’t you m’dear?*” (146).

Desta forma, tal como no romance, estabelece-se um paralelo entre as posições de Vivian Darkbloom e Clare Quilty e as posições de Vladimir Nabokov e Humbert Humbert. O facto de Vivian ser um pouco mais alta que Quilty reflecte a posição autoritária que caracteriza o par Nabokov e Vivian, dominando e manipulando as acções das personagens situadas em plano inferior, Humbert e Quilty. O facto de Quilty se referir a Vivian como “*evening shadow*” possui, à luz desta leitura, uma dupla significação. Por um lado, sugere a eterna ligação entre as duas entidades, em que uma delas segue a outra, permanecendo na sombra. Por outro, transfere o par Vivian

⁴² No argumento, é admissível a permanência da culpa em Humbert Humbert. O seu objectivo passa pela libertação do duplo materializado em Quilty e a superação de Annabel Lee. Ambos são atingidos à custa da inocência de Lolita. No romance, no entanto, Humbert desenvolve e materializa o duplo motivado pela crescente culpa. A segmentação dos seus dois espaços de acção, físico e psicológico, é o que lhe permite manter a manifestação do duplo enclausurado. O encontro com Lolita destrói as fronteiras, gerando o duplo, como se referiu na análise do romance.

Darkbloom e Clare Quilty para um domínio sombrio, surgindo apenas como duplos e manifestações dos “reais” Vladimir Nabokov e Humbert Humbert.

O interessante na criação destas relações é a inclusão da relação de Vivian Darkbloom com Mona: “*My niece Mona.*” (146). O que se parece sugerir aqui é uma duplicidade a um terceiro nível entre Mona e Lolita, associando-se esta última a Humbert e a Nabokov e a primeira a Vivian e a Quilty.

Mas apesar destas reafirmações da existência de uma voz autoritária, também segmentada, que controla todos os elementos da narração, a principal alteridade vai surgir com Humbert Humbert. É na sua figura que esta entidade vai manifestar a sua presença e o seu poder, tornando-o alvo de pequenas coincidências e elementos para além da sua compreensão.

Tal como no romance, as coincidências que ocorrem no argumento apenas reforçam a noção da impossibilidade de Humbert se construir como a voz mais importante da narração. De facto, é perante estes pormenores que Humbert adopta uma posição que o destitui de qualquer controlo sobre o real. Veja-se, a título de exemplo, a ocorrência do número 342:

LOLITA. Oh, look! It's the same number as our house. 342.

HUMBERT. Funny coincidence. (97)

A reacção de Humbert perante este reconhecimento é a mesma que surge no Acto III:

HUMBERT Well, I must be rushing to my exam. Room 342, (...) 342. (...)

How strange. (198-199).

Nestas duas situações, Humbert Humbert parece reconhecer a impossibilidade de controlar o mundo à sua volta e a sua incapacidade de dominar o real. A entidade que se mostra capaz disso surge num plano acima e adopta a voz do autor, envolvendo

Humbert Humbert nas suas maquinações. E mesmo esta posição é compreendida pelo próprio Humbert: “*There’s a tangled web around me*” (160). Este reconhecimento de Humbert relaciona-se com a cena em que o próprio Vladimir Nabokov irrompe pela acção de forma a reafirmar o seu controlo:

*The Butterfly Hunter. His name is Vladimir Nabokov. A fritillary settles with outspread wings on a tall flower. Nabokov snaps it up with a sweep of his net. Humbert walks toward him. With a nip of finger and thumb through a fold of the marquissette Nabokov dispatches his capture and works the dead insect out of the netbag onto the pal of his hand.*⁴³ (128).

A semelhança entre *web* e *net* não é ténue e é o suficiente para aproximar os dois conceitos, estabelecendo um paralelo com o reconhecimento de Humbert, colocando Vladimir Nabokov como o arquitecto de toda a realidade de Humbert, transformando-o numa borboleta, que, apesar de esvoaçar um pouco, permanece sempre na rede de uma entidade superior e autoritária.

O último par que se estabelece surge directamente desta relação, ocupando, tal como no romance, o leitor/espectador uma posição lado a lado com Nabokov. Embora seja o arquitecto e a voz autoritária, apenas se pode afirmar como tal se existir uma outra entidade que o reconheça. Esta tarefa caberá ao leitor/espectador, encarregue então de reconhecer a capacidade manipulatória de Vladimir Nabokov, assistindo-o eficazmente na obtenção da imortalidade artística.

5. Conclusão

A adaptação do romance *Lolita* para um meio cinematográfico levou o autor Vladimir Nabokov a olhar as personagens de um modo diferente. Embora grande parte dos

⁴³ Acerca do tema entomológico em *Lolita*, veja-se o ensaio de Diana Butler (1960) que, embora criticado por Nabokov (*The Art of Fiction*, 6), não deixa de ser interessante.

espelhos ou alteridades que surjem no romance estejam presentes, manifestam-se de forma diferente.

Humbert Humbert, impossibilitado de recriar o seu mundo subjectivo, encerra as portas da sua mente ao leitor/espectador, mas procura a sua aquiescência evoluindo de um pólo negativo para um pólo positivo. Desta forma, Clare Quilty, o seu duplo que encarna aquilo de que se pretende libertar, torna-se real e presente no início, esvanecendo-se ao longo do romance, num percurso inverso ao do livro, em que se materializa gradualmente até à sua destruição física nos capítulos finais.

Lolita surge espelhando Charlotte de uma forma idêntica à do romance, mas marcando-se pela fisicalidade do seu confronto, liberto do olhar de Humbert. O facto de se tornar real, ganhando corpo e forma, leva à sugestão da sua duplicidade através do uso de espelhos, reflectindo a importância do olhar de Humbert, que, apesar de não tão influenciável como no romance, se encontra presente.

A presença dos dois elementos que extrapolam a ficcionalidade referidos na primeira parte estão presentes e ocupam as mesmas posições. O leitor, enquanto entidade distante de Humbert, é forçado a partilhar o seu mundo e a sua visão no seu discurso sobre Annabel, para em seguida testemunhar o seu desenvolvimento e evolução psicológica, terminando com a junção dos seus pontos de vista e a aquiescência face ao comportamento da personagem.

Vladimir Nabokov, por seu lado, reafirma a sua presença na figura de Dr. Ray e na de um caçador de borboletas, assim como nos pormenores que surjem ao longo da libertação de Humbert, surgindo também espelhado em Vivian Darkbloom. Assim, também no argumento se retira poder a Humbert Humbert e se coloca o autor numa posição deificante, como senhor de toda a obra, apenas compreensível pelo leitor/espectador, também ele numa posição de autoridade, espelhado no autor.

Desta forma, o argumento que Vladimir Nabokov propõe para *Lolita* segue de perto as noções do romance e procura recriar, adaptando e modificando o necessário, ao meio cinematográfico. Os pormenores convencionais e a praticidade do trabalho, no entanto, são elementos de extrema importância que, mesmo em comparação com a versão de Stanley Kubrick, requeriam uma extensão da análise aqui sugerida e levariam este trabalho para novas direcções.

PARTE 3

Estratégias na construção de um argumento de Lolita – Manifestações visuais de um espaço psicológico em Lolita: The Book of the Film, de Stephen Schiff.

1. Humbert Humbert: sugestões de um espaço onírico

Procurando desde o início uma abordagem diferente da de Vladimir Nabokov ao argumento, Stephen Schiff prefere não apresentar Humbert Humbert como uma personagem negativa, que se define pela sua evolução em direcção a um espectro positivo. Ao invés disso, a atenção do leitor/espectador é transferida para a sua relação com Annabel Leigh e para as repercussões que a sua morte têm na psicologia da personagem. Desta forma, opta-se por se centrar o argumento no espaço interior de Humbert Humbert e não num seu desenvolvimento entre dois pólos sociais distintos, como o fez Nabokov.

A primeira cena procura estabelecer o ambiente e definir as principais linhas de desenvolvimento do argumento. A personagem ensanguentada desrespeitando as regras de trânsito, proferindo a palavra “*Lolita*” (1), surge à margem da sociedade, como que se entregando à palavra e à imagem que daí evolve. Embora se estabeleça a

possibilidade de uma morte, opta-se por se a manter fora do escopo do leitor/espectador, pelo que não carrega consigo a personagem para um pólo negativo, como acontece no argumento de Vladimir Nabokov. A presença do sangue apenas cria a ideia de uma morte, que se associa à imagem de Lolita pelas palavras de Humbert Humbert, não sendo o suficiente para categorizar a personagem como na adaptação anterior.

O importante a notar na primeira cena é a aproximação que se faz da personagem com o leitor/espectador e da centralização na sua experiência sensorial. A imagem do olhar e do som produzido pela boca de Humbert sugerem uma focalização nos sentidos da personagem e na importância que a sua percepção terá na recriação da narrativa.⁴⁴

Close up on Humbert Humbert's eyes. They are aglow. (...)

Close up on his mouth.

HUMBERT. Lo-lee-ta. (1)

O facto de Schiff aproximar a imagem dos olhos de Humbert indicam a influência que o seu olhar tem na recriação da realidade apresentada, da mesma forma que a boca transmite a noção da sua palavra como elemento central e manipulador. Está-se perante, como a primeira cena faz questão de afirmar, uma realidade manipulada e centrada em torno da figura de Humbert Humbert. Cria-se, como resultado desta noção, de uma forma eficaz e imediata, a aproximação do leitor/espectador com a personagem, sendo “forçado” a partilhar o mesmo plano de Humbert.

Desta forma, a primeira cena veicula grande parte da proposta de Stephen Schiff para a história de Lolita. Transmite-se de imediato a marginalidade da personagem, evocada pela sua condução perigosa; a sua entrega a Lolita, mostrada pelas suas próprias palavras; a inevitável tragédia, sugerida pelo sangue e pela arma; e a focalização da

⁴⁴ Trata-se, na verdade, de uma abordagem bastante diferente da de Vladimir Nabokov. O autor do romance, na sua adaptação, propõe o afastamento do leitor/espectador de Humbert, vedando-lhe a entrada à sua percepção do real.

narrativa na sua realidade sensorial, aproximando-se a imagem aos seus olhos e à sua boca.

A associação de Lolita a Annabel é de igual forma feita inicialmente com a palavra “Lo-lee-ta”⁴⁵, preparando a história que surgirá nas cenas seguintes. A referência a Annabel é condensada o suficiente para determinar a densidade psicológica de Humbert Humbert: “*The shock of her death froze something in me. The child I loved was gone, but I kept looking for her – long after I had left my own childhood behind. (...) The poison was in the wound, you see. And the wound wouldn’t heal*” (5). Estas linhas estabelecem a motivação de Humbert Humbert ao mesmo tempo que sugerem o papel que Lolita tem na adaptação de Stephen Schiff. Determina-se a motivação e o antagonista. Por um lado, estabelece-se o elemento que move Humbert Humbert, procurando sobretudo um reencontro com Annabel ou com a sua imagem, e, por outro, com o antagonista que o assombra na adaptação, inicialmente apenas referido como um veneno que o invade como um parasita.⁴⁶

Stephen Schiff procura também, evocando a caracterização de Humbert no romance, estabelecer o voyeurismo que o define, reforçando a importância do seu olhar: “*Grown-up Humbert is sitting on a park bench, pretending to read but actually watching young girls jumping rope, playing hopscotch, etc.*” (5), da mesma forma sugerido em “*Humbert watches with a little too much interest*” (5).

Expõe-se deste modo a construção psicológica de Humbert e define-se a sua tridimensionalidade psicológica: os seus objectos de desejo, manifestados como ecos de Annabel; a presença de um elemento exterior, manifestado no veneno; e a importância

⁴⁵ Graficamente, a identificação com “Lee” é feita. Visualmente, a sugestão é difícil, até porque não existe no argumento indicação explícita do apelido de Annabel.

⁴⁶ Note-se aqui a recaptura das noções estabelecidas de início no argumento de Vladimir Nabokov (cf. p. 53 deste trabalho).

do olhar, que vai condicionar o leitor/espectador e reflectir o seu mundo interior. Esta construção inicial surge também introduzida por uma voz aparentemente omnipresente, que, ao se centrar em Humbert, ganha a aquiescência do leitor/espectador, e possibilita uma outra forma de reflexão do espaço subjectivo da personagem.

Desta forma, após as primeiras cenas, a densidade psicológica de Humbert é clara para o observador, pelo que a decisão de ficar na casa de Charlotte, após o vislumbre de Lolita, não é surpreendente. No momento em que Humbert opta por se alojar em Ramsdale, toda a premissa em que se assenta o argumento de Stephen Schiff já se definiu.⁴⁷ Conhece-se a motivação de Humbert e as suas causas, pelo que não se trata de uma personagem estranha. A rejeição de Charlotte é sugerida pelos maneirismos de Humbert durante a primeira visita a Ramsdale e a aparição de Lolita, embora não lhe seja atribuído o nome inicial, ecoa a imagem evocada na primeira cena.

É a partir do momento em que Lolita se revela que se inicia o desenvolvimento de Humbert Humbert. A sua estadia em Ramsdale, no argumento de Schiff, procura aproximar-se do romance ao criar um Humbert passivo, ocupando sobretudo o seu mundo imaginário e procurando manter o seu espaço psicológico distinto do espaço real. Vários são os elementos que Schiff utiliza para sugerir a interioridade de Humbert Humbert, transpondo para o domínio visual características do domínio psicológico.

O elemento preferencial parece ser o uso de espelhos como forma de reflectir a duplicidade e a interioridade das personagens. Humbert Humbert exemplifica esta estratégia na cena do sofá, removida da versão final de Adrian Lyne. Antes de descer ao

⁴⁷ Segundo as definições propostas por Syd Field, a informação veiculada no argumento de Stephen Schiff até ao momento em que Lolita corresponde ao Acto I, a que Field propõe chamar de *Set-Up*: “*In this unit of dramatic action, Act I, the screenwriter ‘sets up’ the story, establishes character, launches the dramatic premise (what the story is about), illustrates the situation (the circumstances surrounding the action), and creates the relationships between the main character and the other characters who inhabit the landscape of his or her world. As a writer you’ve only got about ten minutes to establish this...*” (23). Veja-se também, como complemento e extensão deste assunto, a definição de Acto proposta por Robert McKee (208-232).

piso inferior, onde se encontra Lolita, Humbert olha-se ao espelho: “*Humbert stares at himself in the mirror, opens the door and comes into the landing.*” (33). Desta forma, Humbert Humbert fragmenta-se na sua contemplação espectral e imerge para o seu espaço imaginário. Ao caminhar pelas escadas, recria uma espécie de descida aos infernos ou a um espaço psicológico e subjectivo: “*Still in his pajamas, he goes downstairs, humming nervously. We freeze on his face as he descends.*” (35). O facto de vestir o pijama introduz precisamente o espaço onírico onde ou para onde se desloca, assim como a descida que é momentaneamente pausada. Sugere-se o facto da caminhada ser protagonizada por um lado interior de Humbert, dissociado do espaço real. O leitor/espectador, neste caso, caminha ao lado da personagem à medida que integra o seu mundo psicológico, numa semelhança do romance, onde apenas esse espaço é revelado ao leitor.

A construção da cena do sofá reforça a permanência de Humbert nesse espaço imaginário e onírico. O mundo que o circunda é “solipsizado” e transformado num produto da sua mente. A utilização do nome “Lolita” refere a transposição do Ser que é Dolores Haze para o espaço interior de Humbert Humbert:

HUMBERT. Um. Now, Americans, Lolita...

LOLITA. What'd you call me?

HUMBERT. Lolita. Do you mind?

LOLITA. I don't know. I guess not. (37)

Tal como no romance, Lolita transforma-se na encarnação de Dolores Haze aos olhos de Humbert Humbert e metamorfoseia-se numa imagem, cujo objectivo é ecoar a memória de Annabel Lee. No fundo, Schiff transfere Lolita para o espaço interior de Humbert, como que se imaterializando, de tal forma que a sua face se torna menos nítida perante o olhar de Humbert: “*His eyes. Lolita's face, blurred*” (39).

Desta forma, Stephen Schiff cria um Humbert que se aproxima daquele que surge no romance. A segmentação psicológica é notória na necessidade de imaterializar Lolita e na sua transferência para o espaço onírico onde se desloca nesta cena. Sugere-se de igual forma o consumo visual do mundo real, que se apresenta como principal fonte de alimentação do mundo imaginário.

A importância do olhar e a segmentação psicológica são reforçados na cena em que Lolita se despede de Humbert antes de partir para o campo de férias. No seu quarto, numa posição superior, observa o que se passa, sem ousar interferir: “*Up in his room, Humbert is writing, but he can’t help going to the window periodically to watch the preparations.*” (46). Tal como no romance, Humbert adota uma posição passiva, sem nunca interferir com o real e demorando-se com o olhar.

A acção de Lolita, no entanto, é a desencadeadora da ruptura de que será alvo Humbert. Embora os dois espaços se tenham mantido segmentados, a corrida de Lolita para os braços de Humbert e o beijo que se segue, restringem a barreira erguida entre as o real e o imaginário. Note-se que, à semelhança do romance, Humbert é recriado como um ser passivo e ausente, sem nunca interferir com o real e satisfazendo-se com o olhar e com a imaginação.⁴⁸ O beijo de Lolita é o primeiro contacto físico explícito que atinge, pelo que surge como ruptura do estado onírico e voyeurístico em que Humbert se imergia. A acção de Lolita quebra a estase de Humbert e liberta-o do seu mundo interior, passivo e voyeurístico. Desta forma, momentos depois, Humbert lança-se a uma janela - “*Humbert throws himself toward the window, near tears...*” (47) - numa espécie de tentativa de quebrar a barreira que o leva a usar apenas o olhar. É o momento em que Humbert procura sair de si mesmo, numa manifesta fragmentação de identidade.

⁴⁸ Distancia-se do Humbert do romance, em que as personagens Monique e Valeria surgem como ecos do seu imaginário. No argumento de Stephen Schiff, Humbert é puro, tornando-o facilmente identificável com o leitor/espectador.

A aproximação de Humbert e Lolita surge assim como o principal instigador da diluição das barreiras que separam os dois espaços de Humbert. No entanto, também em Schiff, Charlotte continua a surgir como o principal obstáculo. A cena em Hourglass Lake, eliminada da versão de Adrian Lyne, reforça o conflito interno de Humbert Humbert, ao mesmo tempo que define a sua posição face ao espaço real. A tentativa de assassinato sugere um Humbert livre da sua prisão psicológica, capaz de agir directamente sobre o real. No entanto, essa tentativa, ao revelar-se falsa, mostra antes o inverso, revelando a sua dependência do espaço subjectivo e a sua necessidade de recorrer ao imaginário: “...he has only fantasized it.” (57). Tal como em cenas anteriores, e como aliás é caracterizado desde o início, Humbert surge dominado pelo seu lado interior e pelo seu imaginário. A passividade e o voyeurismo são as suas principais características e é a relação com Lolita que desencadeia um conflito interno: “For one delirious moment, he thinks he has almost killed her and now he must save her.” (57) Enquanto um lado procura agir destrutivamente sobre o real, o outro procura expiar as acções do primeiro.⁴⁹ Aqui, é notória a cisão da personagem e o início da materialização dos dois segmentos que concretizarão o seu conflito interior.

Sendo Charlotte o único entrave à perseguição do objecto de desejo de Humbert, a sua morte, tal como no romance, funciona como motivação para o abandono de Humbert do seu carácter passivo e para que se permita movimentar fora do seu mundo interior. Assim, o facto de permitir a possibilidade da sua união física a Lolita leva a que Humbert torne mais forte a manifestação do seu alter-ego:

⁴⁹ Embora a sugestão de Stephen Schiff seja válida e de valor para a compreensão e construção da personagem, a sua representação visual torna-se de difícil concretização. Tal como não basta escrever que está calor, é necessário uma sugestão visual - *They wear swimsuits and robes*”(55) -, ou auditiva - *“It’s so hot, Hum”* (56). No caso apresentado, não existe indicação do desejo de Humbert em salvar Charlotte após ter imaginado a sua morte, embora seja de extrema importância para a análise da obra. Veja-se, como suporte a esta noção, a definição que Syd Field propõe para o argumento: *“We ‘see’ a clock ticking, a window opening, (...) we hear a phone ringing, a baby crying, a dog barking (...). The nature of the screenplay deals in pictures...”* (19).

Charlotte's suitcase is on the bed, in the first stages of packing. He unpacks and then puts it back in the closet. He stops. He looks at himself in the mirror. He goes into Lolita's room. He looks again at the page from a magazine and Lolita's crayoned H.H. He spots a bobby pin on the desk and picks it up gently. (66)

Esta sequência sugere detalhadamente a transformação de Humbert após a morte de Charlotte. Tal como no romance, o atropelamento de Charlotte funciona, ao eliminar o principal obstáculo, como uma tomada de consciência da personagem, que se apercebe que a aproximação a Lolita é possível. Esta noção, que estreita a divisão entre os espaços psicológico e real, leva a que Humbert se olhe ao espelho, aprofundando a sua fragmentação e transformação antes de entrar no quarto de Lolita. É a figura que entra no quarto manifesta, de certa forma, o seu duplo, ou uma sua imagem subjectiva e irreal. Não é de estranhar, por isso, que seja neste momento que Humbert encontra o alfinete que surge ensanguentado na primeira cena.

Desta forma, Stephen Schiff remete para a imagem que transmitiu ao leitor/espectador na primeira cena. Toda a premissa à volta da qual se constrói o argumento estabelece-se na imagem inicial, pelo que, neste momento, ao aprofundar a sua segmentação psicológica e ao iniciar a sua crise de identidade, motivada pela morte de Charlotte e sugerida pelo espelho, Humbert evoque a primeira cena ao encontrar o alfinete.

A partir do momento em que Charlotte deixa de se apresentar como uma ameaça, Humbert manifesta uma cada vez maior fragmentação psicológica, tornando-se o alter-ego cada vez mais presente. A cena da reserva do hotel reforça este tema, mostrando um Humbert segmentado onomasticamente, tal como no romance: “...*Mr. Humbert. That's Edgar H... Yes, Humberg. No, 'bert. Bert...*” (67). A troca de nomes reflecte deste modo uma transformação inconsciente de Humbert, que, perseguindo o objecto de desejo, fortifica a manifestação de uma identidade fragmentada.

Uma nova instância de materialização do duplo surge na cena em que Humbert ensaia tomar o comprimido em frente ao espelho, desencadeando a sua faceta perversa:

He goes into the gas station men's room, locks the door, and peers at himself in the grimy mirror. From his pocket he removes a bottle of pills, shakes a capsule into his hand, and, watching himself in the mirror, pretends to pop one in his mouth and swallow. But the pill is still in his hand. He tries it again, and smiles at himself in the mirror. (67)

Desta forma, a imagem que Stephen Schiff cria de Humbert Humbert no seu argumento aproxima-o da que o identifica no romance. Caracteriza-o sobretudo pela sua dependência do olhar e por uma segmentação psicológica que surge como produto da sua incapacidade de lidar com a aproximação de um espaço psicológico e subjectivo e de um espaço real e objectivo.

E apesar de escrever num domínio onde impera a visualidade, Schiff aproxima-se da imagem que caracteriza Humbert Humbert no romance de Vladimir Nabokov, ecoando o refúgio no seu mundo subjectivo como produto do efémero encontro com Annabel Lee. A passividade que o caracteriza é também sugerida, tornando-se a sua interioridade o elemento central do argumento, assim como o seu progressivo afastamento do espaço subjectivo do qual depende inicialmente.

2. Clare Quilty: manifestações de um alter-ego redentor

A progressiva convergência do mundo subjectivo e do mundo real onde habita Humbert Humbert e o afastamento da passividade que o caracteriza inicialmente estão na origem do aparecimento da entidade que o duplica. No argumento de Stephen Schiff, em texto, esta presença é identificada desde o início como Clare Quilty, mas para o

espectador, que vê o filme e contempla apenas a materialização visual da história, não deixa de ser uma figura sem forma que permanece nas sombras.

A opção de Schiff em remeter a figura de Quilty para um domínio espectral, privando-o de uma representação física absoluta, aproxima-o do romance ao negar-lhe uma existência completa, e contribui para a associação da personagem ao domínio psicológico de Humbert Humbert. Em vez de uma materialização gradual, como no texto de Nabokov, no entanto, a presença física de Quilty no meio visual é inegável, pelo que se opta por esconder a sua forma do escopo visual do espectador.

Tal como a primeira imagem do argumento estabelece a premissa do argumento e define, em parte, a personagem de Humbert Humbert, também a entrada em cena de Clare Quilty se caracteriza por uma forte relação com as problemáticas associadas à personagem. Stephen Schiff introduz Quilty da seguinte forma: “*A man in a white suit – - Clare Quilty – is watching Lolita with the dog.*” (75) Esta imagem é relevante ao sugerir várias questões que se relacionarão com a construção e definição do espaço psicológico de Humbert Humbert.

Quilty surge vestido de branco, em claro contraste com o traje negro que Humbert mais tarde envergará, como que representando o seu lado puro, e observa, tal como um Humbert voyeur, os movimentos de Lolita.⁵⁰ Cria-se desta forma a primeira materialização do alter-ego de Humbert, definido e associado a um pólo positivo.

A sua primeira manifestação sonora, observando Lolita a brincar com o cão, reforça esta ideia, numa referência mais obscura e de difícil realização visual: “*He [the dog] can smell when someone’s sweet. He likes sweet people – nice young people. Like you*” (78). A dupla significação possível de se atribuir a “*dog*” nesta formulação coloca

⁵⁰ Note-se a aparição de Clare Quilty no argumento de Vladimir Nabokov, onde também surge “consumindo” Lolita visualmente, ao lado de Humbert, numa alusão ao jogo de espelhos que se estabelece entre as duas personagens.

Quilty numa posição neutra, ou, por oposição, positiva, e Humbert numa posição activa e negativa, encarnando o “*dog*” com que Lolita brinca. Nesta cena, Quilty é recriado como estando num plano mais elevado, observando Lolita brincando com um animal associado à figura de Humbert.

Por outro lado, é possível inferir uma reflexão inversa à da imagem inicial. Mantendo Quilty num plano mais elevado, adquire contornos etéreos que o permitem observar a acção de um espaço privilegiado e, removendo Humbert da leitura, torna-se na figura que domina e comenta a preferência de Lolita. Assim, a entidade referida como “*he*” na citação de Quilty associa-se ao próprio, carregando consigo toda a carga negativa que lhe é inerente. Desta forma, é Quilty o “*dog*” com que Lolita brinca, afastando-se Humbert do triângulo construído, sendo conferida a Quilty toda a negatividade atribuída ao animal.

Assim, para todos os efeitos, a primeira aparição física de Clare Quilty coloca-o numa posição ambígua. Por um lado, Quilty afasta-se de Humbert e de Lolita, observando da obscuridade e tomando uma posição passiva. Por outro lado, a carga negativa duplamente associada ao “*dog*” é transferida para Quilty, removendo Humbert do confronto. A posição ambígua que lhe é associada nesta primeira manifestação física faz sentido se se olhar Quilty como produto da psique de Humbert Humbert. No momento da sua primeira manifestação, a proximidade com um espaço sombrio e etéreo é forte, pelo que não é bem definido, surgindo antes diluído entre um papel positivo e um papel negativo. Se, no argumento de Schiff, Humbert e Quilty alguma vez se aproximam, é nestas primeiras manifestações. O desenvolvimento psicológico por onde Humbert

envereda ditará apenas as diferenças entre as duas entidades, até à completa exorcização de uma delas.⁵¹

Assim, as duas personagens aproximam-se mais do que nunca no jogo de espelhos criado inicialmente. Embora se inicie um processo de cisão interior em Humbert Humbert, com uma faceta da sua identidade a materializar-se em Clare Quilty, a primeira aparição introduz de imediato a proximidade das duas entidades. E a construção visual de Stephen Schiff sugere precisamente isso ao optar por manter Quilty na sombra. Além disso, sela-se igualmente a preferência de Lolita pelo alter-ego associado ao domínio animal: “*I love Dogs.*” (75).

Desta forma, a presença de Quilty surge como manifestação da consciência de Humbert. E, de facto, a passagem de Humbert pelo hotel é marcada sobretudo por uma luta interior e por uma manifestação da sua consciência perante as acções a que se propõe a realizar. Sugere-se uma batalha pelos dois espaços em que a mente de Humbert se segmenta, o interior e subjectivo e o real e objectivo. A possibilidade de obter finalmente uma relação física com a imagem que deseja está na base do choque entre esses dois espaços. A materialização de Clare Quilty surge nessa sequência e a caminhada de Humbert pelo hotel *The Enchanted Hunters* tem como objectivo a transmissão do conflito interior que se manifesta em Humbert. Após uma vida de enclausuramento visual, Humbert prepara-se para quebrar a barreira que o remete ao seu espaço interior. A presença da igreja no hotel reforça o conflito psicológico de Humbert e sua consciência da fusão entre o seu mundo subjectivo com o mundo real. O

⁵¹ Esta estrutura difere substancialmente das propostas anteriores. No romance, Humbert Humbert aproxima-se de Clare Quilty no final, ao ponto dos dois se tornarem indistinguíveis. No argumento de Vladimir Nabokov, Humbert e Quilty tornam-se de tal forma distintos que o segundo esvanece gradualmente ao longo da narração.

afastamento do domínio religioso, já antes referido, coloca Humbert num espaço marginal:

CLERGYMAN ONE: Lay brother? (...)

HUMBERT: Not exactly. (92-93)

Stephen Schiff transfere assim os problemas de consciência de Humbert Humbert e para o jogo do duplo. A decisão de Humbert em aproximar-se de Lolita leva a que a faceta mais negra da sua identidade o perscrute por intermédio do seu reflexo: “*The dark window reflects his face back to him*”(91). E na verdade, esta materialização da sua face na janela evoca a imagem de Lolita deitada na cama, como que esperando a intrusão de Humbert (92). É, no fundo, a associação do lado espectral de Humbert e a sua manifestação física em face de uma hipotética relação física com Lolita. Tal como no romance, dilui-se a fronteira dos dois mundos de Humbert, o imaginário e subjectivo, onde as ninfetas existem e Humbert se satisfaz com a sua presença; e o real e objectivo, onde habitam crianças que Humbert olha mas não ousa tocar. Faz sentido, por isso, que poucas cenas depois a figura do seu duplo ganhe uma voz capaz de o interpelar como uma voz emergindo das sombras ou da sua própria consciência.

No argumento de Stephen Schiff, Humbert surge assim assolado por uma crise de consciência que o perturba ao ponto de um alter-ego seu ganhar voz e forma física parcial. Quando chega o momento de agir, no entanto, Humbert parece retrair-se e a influência da sua consciência acaba por sair vitoriosa. O método utilizado para sugerir esta vitória passa pela intensificação dos sons que se manifestam em redor do quarto. É o receio de ser ouvido, assim como o receio de destruir a imagem de Lolita que o impedem de a possuir, num reforço da experiência sensorial de Humbert como principal condutor do argumento de Schiff.

Trata-se, na verdade, de uma situação diferente daquela que surge no argumento de Vladimir Nabokov, onde Humbert tomou a decisão consciente de não agir em relação Lolita, afastando-se em direcção à sua cama. Esta decisão é, como se afirmou anteriormente, o primeiro sinal da evolução da personagem de um pólo positivo para um pólo negativo. No caso de Stephen Schiff, opta-se antes por um foco no espaço interior e psicológico de Humbert Humbert. Desta forma, à semelhança do romance, Humbert é desmotivado por uma manifestação física da sua consciência. Não se trata de uma personagem exterior ao espectador como em Nabokov, mas uma personagem cujo conflito interno é partilhado com o próprio espectador. No fundo, ao adormecer, Humbert não cruza a fronteira entre o mundo subjectivo e o mundo objectivo e detém-se numa posição neutra, consumindo o mundo visualmente e evitando o contacto físico: *“He looks at her adoringly. He touches her arm. He withdraws his hand, lies down, and closes his eyes”* (100).

O facto de Humbert se envolver com Lolita apenas na manhã seguinte ganha, por isso, contornos específicos. Humbert desempenhada nesse momento o papel de um adolescente prestes a passar pela sua iniciação sexual. As primeiras viagens com Lolita reconduzem-no à adolescência, para em seguida embarcar na sua viagem em direcção à idade adulta.⁵²

É em Beardsley, no entanto, que Humbert se vê forçado a adquirir uma posição paternal, que resulta, em conflito com a posição de amante, na reaparição do alter-ego. A montagem *“Humbert-the-homemaker”* (137) sugere Humbert como produto de um crescimento e amadurecimento psicológico. Tal como no romance, Humbert cresce e adopta em Beardsley o papel de adulto e dono de casa, abandonando, de certa forma, o

⁵² Este processo é em tudo semelhante ao romance. Veja-se a leitura proposta nas pp. 28-34 deste trabalho.

espaço subjectivo e isolado que o marca de início. A relação amorosa que desenvolve com Lolita é o elemento que desencadeia a superação da juventude estagnada em que se demorava. No fundo, é o instigador do crescimento psicológico de Humbert, que o transforma num indivíduo adulto e o afasta da dimensão subjectiva e pueril que o define inicialmente. A superação do solipsismo de Humbert não é total neste ponto, pelo que Schiff sugere uma personagem capaz de vislumbrar Lolita e o Outro enquanto seres reais e independentes, mas ainda preso à postura passiva e à necessidade de alimentar o espaço subjectivo através do olhar:

In his apron, Humbert watches through the living room window as Lolita comes home. She is walking her bike. At her side is a boy in a red sweater who seems to be hanging on her every word. (...) Humbert is tantalized. He watches. He pours himself a drink. (137)

Desta forma, o crescimento psicológico de Humbert leva a que melhor compreenda o mundo que o rodeia, procurando ao mesmo tempo manter-se no seu espaço interior. O conflito entre estas duas posições, aliadas ao conflito entre o papel de amante e o papel paternal, levam a que o duplo se volte a materializar e a que Clare Quilty volte a entrar em cena.

A cena acima é reflexo da capacidade de Humbert ver Lolita no mundo real, mas também da sua dependência do seu espaço psicológico. Por um lado, a insistência no olhar e no ponto de vista de Humbert Humbert indicam a sua necessidade contemplativa e a sua permanência no predilecto mundo interior. Por outro lado, é compelido a deixar de ignorar o facto de Lolita se movimentar no espaço real e de existir para além do seu imaginário. O confronto destas duas noções perturba-o e confunde-o, pelo que opta por se refugiar no álcool para atenuar a confrontação.

Nestas cenas, Humbert vê o seu mundo, centrado em Lolita, ameaçado por uma presença que não consegue explicar e que surge pela sua cada vez maior sensibilização ao real. O desespero em impedir a fuga de Lolita, a que se pode associar uma fuga do espaço subjectivo para o real, é notório nas palavras “*You’re trying to run away from me, aren’t you? Aren’t you?*” (143). Isto é, no fundo, reflexo da crescente consciencialização de Humbert, que se aproxima do mundo adulto e vê Lolita como um ser individual, cada vez mais exterior e independente das suas construções subjectivas.

Estas cenas são o último confronto de Humbert consigo próprio, antes de uma materialização final do seu alter-ego. Veja-se a indicação de Schiff que, embora seja de difícil tradução visual, capturam a ideia que se pretende transmitir de Humbert Humbert: “*...looking for anything else that might inform him about her life outside his embrace*” (145). Humbert Humbert inicia aqui a sua perscrutação de um mundo para além das suas fronteiras. Numa primeira parte, o facto de Lolita existir para além do mundo de Humbert pouco importaria. Aqui, é importante para Humbert, pois admite a possibilidade de algo existir para além do seu solipsismo, num reflexo do seu amadurecimento e crescimento psicológico.

Note-se o uso do ponto de vista neste momento, optando-se por se o centrar no olhar de Humbert, como sugestão da sua fragmentação psicológica: “*We see everything from his jagged, half-crazed view*” (144).⁵³ Desta forma, Humbert Humbert, ao tornar-se cada vez mais paranóico e possessivo, acaba por auto-destruir a vida que leva em Beardsley. O conflito entre o papel de pai, a que se pode associar o mundo real, e o papel de amante, a que se liga o mundo imaginário, imposto a um Humbert cada vez mais amadurecido, levam-no a sabotar Beardsley. A sugestão de Lolita em regressar à

⁵³ Mantendo a manifestação do duplo em espelhos, na cena anterior, Humbert Humbert olha-se ao espelho, como que renunciando a sua cisão psicológica: “*He goes to the mirror, pulls up his shirt, and stares wildly at his stomach in profile*” (143).

estrada apazigua o conflito de Humbert ao prometer um regresso ao passado idílico, num eco do romance.⁵⁴

O retorno à estrada não impede, apesar disso, a manifestação da identidade fragmentada de Humbert, voltando a paranóia e o duplo a surgir. A sua obsessão torna-se cada vez mais forte e, analisada à luz do tema do duplo, percebe-se como Schiff procura a materialização do conflito interior de Humbert Humbert. Apesar da sua própria culpa, Humbert transfere-a sistematicamente para o Outro: “*Who? Who?*” (166). E, ao tornar-se violento durante uma discussão com Lolita, Humbert precipita o ressurgimento do duplo: “*With one hand, he pins her two hands above her head, and with the other hand, he rips her shirt off. She arches against him, but he is on top of her, sniffing at her hair and neck*” (166).⁵⁵ É após este momento que o alter-ego negativo se torna dominante. O conflito e a perturbação psicológica de Humbert são evidentes nas cenas seguintes, sugeridos através das vozes e visões que assolam a personagem:

Humbert, naked, stares at the ceiling. The sound of rain. Outside, he thinks he hears voices, giggling. He rises, goes to the window. He hears voices. He pulls back the curtains. Nothing is there. He hears a light tapping at the door. He slowly goes to the door and opens it. A man at the door is standing holding a Dick Tracy mask over his face. In the background, shadowy figures whisper creepily, Humbert cries out and slams the door. Then he opens it again. No one is there. He closes the door. Again, he thinks he hears whispers and giggling in the rain. (166-167)

⁵⁴ Para referências acerca do tema da recaptura do passado, veja-se a p.28 deste trabalho.

⁵⁵ Compare-se com a construção visual realizada por Adrian Lyne, onde Humbert escorrega e esmaga as bananas. Por um lado, o escorregar manifesta-se como um acto involuntário, dissociando a comportamento violento propositado que o transferiria para um pólo negativo. Por outro, o escorregar é motivado pelo pisar de um cacho de bananas, que, por acarretarem uma simbologia fálica, sugerem o desejo cego de Humbert Humbert, transferindo-o novamente para o espaço negativo. Mostra-se, ou constrói-se, com esta imagem, um Humbert que sucumbe aos seus desejos sexuais, destruindo simbolicamente aquilo que o identificaria como elemento masculino. Estabelece-se a sua impotência face à influência carnal assim como a sua destruição enquanto homem, antes do alter-ego se tornar dominante.

Stephen Schiff procura focar nestas cenas o desenvolvimento psicológico de Humbert Humbert, agravando-se a sua fragmentação e os seus conflitos de identidade. A presença do seu alter-ego torna-se cada vez mais forte - “*Humbert (...) examines his face in the mirror. The fluorescent light blinks on, off. Humbert’s face – on, off*” (167) - pelo que após o seu vislumbre no espelho, Humbert sente a necessidade de o eliminar:

He stumbles out of the bathroom, and goes to his suitcase. The bathroom light continues to flicker as he burrows about in the suitcase and emerges with a folded, white woolen scarf. He opens the scarf. There is a small revolver in it. Humbert checks it (167).⁵⁶

São várias as referências à natureza de Clare Quilty como o duplo. Uma das mais importantes surge pouco depois do delírio de Humbert na casa de banho:

*LOLITA. (calmly) Unless he’s a fed.
Humbert is silent
LOLITA. Or a fragment of your imagination.
HUMBERT. “Figment.”* (170)

Recaptura-se desta forma a noção de Quilty como sombra e como entidade etérea, surgindo apenas como produto e fragmento da intrincada mente de Humbert Humbert.

Note-se que a principal preocupação no argumento de Stephen Schiff parece ser a da exposição do mundo interior de Humbert, pelo que o espaço exterior ecoa mais do que uma vez o seu espaço interior, como exemplifica o seguinte excerto:

Lolita is sleeping on the seat next to him, her legs curled into the fetal position, her hands together, palms facing, between her thighs. Humbert looks in the rear-view mirror. The road behind is empty. (170)

⁵⁶ Stephen Schiff procura neste passo sugerir uma personagem cada vez mais insana e obsessiva, segurando um revólver que ecoa aquele da primeira cena, reforçando a possibilidade de um assassinato de Lolita às mãos de Humbert Humbert.

Enquanto se demora numa posição fetal, Lolita retém a sua inocência e distancia-se da influência de Humbert. Este afastamento é representado pelo vazio da estrada, indicando a tranquilidade de Humbert. Assim, em todo o argumento de Schiff a presença de Quilty é fortemente relacionada com o estado psicológico de Humbert. E, de facto, a primeira vez que o olha, fá-lo através de uns óculos de sol, que lhe ofuscam a visão, ou que lhe permitem observar o mundo das sombras ou o seu mundo interior, de outra forma invisível ao olhar. Note-se que o espaço subjectivo de Humbert é sobretudo alimentado pelo olhar e não penetrado por ele, pelo que a utilização dos óculos de sol permite a Humbert perscrutar esse espaço e observar Quilty pela primeira vez.⁵⁷

Além disso, em cenas seguintes (178, 183), Quilty surge ele mesmo ostentado óculos de sol, reforçando a alteridade das personagens. E na verdade, é notória a cada vez maior presença de Quilty, sugerindo a crescente culpabilidade de Humbert. As palavras de Lolita, “*You’re guilty*” (173), associam Humbert e Quilty, mas também reforçam o sentimento de culpa de Humbert.

Desta forma, a segunda viagem de Humbert e Lolita é marcada pela materialização do duplo de Humbert, causada pela crescente culpa. A impossibilidade dos dois lados habitarem um mesmo corpo sem o destruírem leva a que um deles o abandone. As cenas em que Humbert observa Lolita à distância (183), ao lado de Quilty, prefiguram o seu abandono corpóreo, como se Humbert se tornasse aqui a sombra e o fantasma, expulso da sua própria mente por um alter-ego dominante. Embora seja uma noção recriada tenuemente, Humbert surge, após a fuga de Lolita, quase como uma mente em busca do

⁵⁷ No romance, os óculos funcionam como uma porta para o passado, até Annabel, mas também como a visão subjectiva de Humbert. No argumento adquire uma função semelhante. Embora não se estabeleça a ligação com Annabel, os óculos de sol usados por Humbert permitem-lhe olhar o mundo real, como que transcendendo o seu próprio corpo e vendo Clare Quilty, o fantasma que os persegue. Esta característica reveladora dos óculos de sol evoca *They Live* (1988), de John Carpenter, onde os óculos são o mecanismo que permitem a personagem principal perscrutar o mundo real, sendo de outra forma ofuscado pelo seu olhar.

seu próprio corpo.⁵⁸ As palavras que profere sugerem o carácter espectral de Quilty, mas também o desenvolvimento psicológico de Humbert:

Or maybe you think I was imagining things. Maybe you think it impossible that there could have been another like me, another mad lover of nymphets following us over the great and ugly plains. Well, you are right, of course. There was no one else like me. (190)

Humbert indica, por um lado, não existir ninguém como ele, reduzindo Quilty a um espaço imaginário. Por outro, é a sua dissociação do duplo, tornando-se puro e livre da sua influência.

Só após a expiação do duplo que simboliza a perversidade pode tomar lugar o epílogo ou o terceiro acto do argumento.⁵⁹ Por um lado, Humbert entrega o dinheiro a Lolita, pede-lhe perdão e proclama o seu amor. Por outro, elimina simbolicamente o seu duplo, que abandona as sombras e a forma física parcial para se materializar completamente em Clare Quilty, de forma a libertar-se da sua influência. Ao apresentar-se como o pai de Lolita - *“You see, I am her father”* (213) - não reclama para si o papel de amante, projectando-o antes em Quilty e transferindo para ele toda a corrupção. É o veneno que habitou em Humbert desde a morte de Annabel e que é finalmente destruído. No fundo, após a eliminação do alter-ego, Humbert passa a habitar um espaço etéreo. Tornou-se o

⁵⁸ Veja-se a abordagem deste tema referente ao romance na p. 23 deste trabalho. Como extensão, note-se a recriação de Adrian Lyne, revelando Humbert Humbert no deserto num plano de conjunto, reforçando o seu abandono, não só de Lolita mas como que do seu próprio corpo, quase como um fantasma desprovido de forma física. Embora Marcel Martin, ao definir o plano de conjunto n’*A Linguagem Cinematográfica*, procure exemplificar outros filmes, as significações atribuídas a esta posição da câmara assemelham-se em tudo à situação de Humbert Humbert: “O plano de conjunto exprime, portanto, a solidão (...), a impotência a lutar com a fatalidade, (...) a integração dos homens numa paisagem que os protege mas também os absorve, (...) a inscrição dos protagonistas num cenário infinito e voluptuoso, à semelhança da sua paixão... (48).

⁵⁹ Segundo Syd Field, *“Act III is that unit of action that ‘resolves’ the story.”* (26) É precedido por um acontecimento relevante a que o mesmo autor denominou de Plot Point: *“A Plot Point is defined as any incident, episode, or event that hooks into the action and spins it around in another direction. (...) Plot Point II moves the action into Act III”* (26). Assim, a fuga de Lolita e o afastamento de Humbert da imagem do duplo instigam a resolução da narrativa e a entrada no terceiro Acto.

fantasma e a sombra que antes se associava a Clare Quilty. Esta é a forma de atingir a sua redenção e de lidar com o crescente conflito psicológico que o assolava.

No entanto, ao tornar-se fantasma, uma entidade sem manifestação física, justifica a possibilidade de todo o terceiro Acto adquirir contornos irrealis e imaginários. Esta ideia é reforçada pela utilização de datas contraditórias por Stephen Schiff. O que pode ser considerado o início do acto surge com a carta de Lolita datada de “*November 18, 1950*” (192) para terminar com a morte de Humbert Humbert: “*Humbert died of a coronary thrombosis on November 16, 1950*” (225). Assim, a última parte adquire contornos oníricos, sendo preenchida pela entrega do dinheiro a Lolita, pela formalização do perdão - “*Lo, can you ever forget what I’ve done to you?*” (205) - e pela eliminação de Clare Quilty. Só deste modo atinge Humbert Humbert a redenção. E note-se que, apesar de morto, a voz omnipresente de Humbert ecoa por todo o argumento, assemelhando-se ao romance e adquirindo a forma da última palavra de Humbert.

Assim, o facto de se colocar, ou de se manter, a morte de Quilty no final do argumento, ao contrário do que fez Nabokov, não transfere Humbert para um pólo negativo. Além de poder adquirir contornos imaginários, Quilty manteve-se sempre na obscuridade. Para o leitor/espectador, trata-se de uma imagem ou de um fragmento da psique de Humbert. A primeira vez que Quilty se revela por completo é em Pavor Manor. Por um lado, não obteve tempo nem presença suficiente para criar uma relação com o leitor/espectador. Por outro, é desde o início sugerido como uma ideia e uma fabricação. Desta forma, a sua morte é tolerada pelo leitor/espectador, que o vê como uma prova da redenção e crescimento de Humbert.

E, no argumento de Stephen Schiff, é precisamente esse o papel de Clare Quilty no final, o de permitir a libertação de Humbert. Enquanto no romance os papéis das

personagens se aproximavam, fundindo as noções de Bem e Mal, e unificando Quilty e Humbert, na versão de Schiff isso não acontece. A divisão é clara entre os dois homens e, embora se sugira uma aproximação, não se faz da mesma forma que no romance, onde os dois se tornam indistinguíveis. No argumento em análise, a separação é essencial de forma a permitir uma identificação com o leitor/espectador e concluir o seu desenvolvimento psicológico. Toda a carga negativa é transferida para Quilty, purificando Humbert no momento da sua destruição. Se se procurasse uma diluição das personagens tal como se faz no romance, com a transferência de alguma carga negativa para Humbert e com a sua união final, livre dos duplos e cisão que o assolam, a evolução da personagem não estaria completa. A principal motivação de Humbert no texto que aqui se analisa é provocada pela morte de Annabel e pelo veneno que se apoderou do corpo da personagem (5). Esta é a premissa entregue ao leitor/espectador no início e é a morte de Quilty, fragmento perverso de Humbert e encarnação do veneno que o consome, que a conclui. O assassinio de Quilty é a libertação do veneno e a conclusão do desenvolvimento psicológico de Humbert. Trata-se assim de uma progressão diferente da proposta por Nabokov tanto no romance como no argumento, e possível de se realizar visualmente.

O facto de se sugerir uma imaginação do Acto III com as datas, transpondo-o para um espaço irreal, contribui para a aceitação da morte de Quilty no papel de vilão. A redenção e absolvição por que Humbert ambiciona acaba por existir apenas na sua mente. É lá que Quilty ganha finalmente um rosto e é lá que é eliminado. O confronto em Pavor Manor acaba por encarnar o espaço psicológico de Humbert e a destruição de Quilty contornos etéreos. No fundo, o leitor/espectador tolera a morte de Quilty por aceitá-la como prova da libertação de Humbert.

3. Lolita: complexidade de uma imagem tridimensional

Da mesma forma que surge no romance e no argumento de Vladimir Nabokov, o conflito entre Charlotte e Lolita transparece para a adaptação de Stephen Schiff. A função é semelhante à das suas prévias encarnações, tornando Lolita numa personagem activa e sedutora, procurando derrotar a antagonista Charlotte. Procurando capturar o espaço psicológico de Humbert Humbert, Schiff opta por não simular o confronto entre as duas mulheres antes do encontro da personagem com Lolita, ao contrário do que acontece na adaptação de Nabokov.

Antes mesmo do confronto entre mãe e filha ser apresentado, Charlotte surge associada a um plano inferior, desprovido do interesse, atenção ou curiosidade de Humbert Humbert. Os seus maneirismos - *“We see the long ash at the cigarette tip and we watch her tapping it. Ash flies everywhere. (...) She picks a bit of tobacco from her tongue”* (8-9) - e as reacções de Humbert afastam as duas personagens uma da outra. Apesar do óbvio interesse de Charlotte - *“I myself just cherish de French tongue”* (9) - Humbert procura afastar-se e estabelece desde logo uma posição distante em relação a ela. Enquanto no romance, o interesse e a repulsão de Humbert são evidentes, como sugerem as suas próprias palavras, no argumento isso não acontece. Dessa forma, a primeira interacção entre Charlotte e Humbert estabelece visualmente pelo comportamento das personagens o interesse de uma e o desinteresse da outra, sendo por isso mesmo relevante. Assim, a competição entre mãe e filha destina-se à derrota de Charlotte mesmo antes do seu início ter sido apresentado.

A integração de Lolita no triângulo surge, como no texto, de forma a sabotar as investidas da sua competidora directa: *“Lolita squeezed between Humbert and*

Charlotte” (24). A sua constante posição central entre os dois adultos⁶⁰ manifesta-se como o elemento disruptor cujo único objectivo é a derrota da mãe.

O conflito e a luta pela supremacia são resumidos numa única cena, em que as personagens se sentam no alpendre, e onde se estabelecem todos os resultados do confronto. É notório o interesse de Lolita em derrubar a competidora: “*She’s getting a thing about you*” (25). A resposta de Charlotte suporta o conflito que se desenrola: “*Whisper, whisper. What are you two so cozy about?*” (26). No entanto, tal como no romance, a preferência de Humbert recai em Lolita, pelo que Charlotte demonstra a sua frustração: “*Charlotte grabs the doll and throws it into the dark.*” (27). Desta forma, as três posições do confronto são recriadas e definidas numa simples cena: a motivação de Lolita, querendo derrotar a mãe, a frustração de Charlotte e a preferência de Humbert. Define-se o vencedor e o vencido da relação triangular.

Apesar deste confronto se formular em moldes idênticos aos do romance, o seu papel no contexto global adquire formas diferentes. Por um lado, não espelha o duplo entre Humbert e Quilty. A adaptação de Schiff constrói-se sobretudo a partir do crescente remorso de Humbert. A competição entre Charlotte e Lolita é o que permite os avanços de Lolita e a perfuração da barreira entre os dois mundos de Humbert Humbert. É a vontade de superar Charlotte que leva Lolita a entregar-se a Humbert. Por outro lado, o desinteresse de Humbert em Charlotte, claro desde o primeiro encontro das personagens, é usado como forma de reforçar o interesse em Lolita no reencontro anos mais tarde. Tal como no romance, o vencedor adquire os maneirismos do vencido e reencarna a sua figura: “*Lolita lights a cigarette, inhales, taps it toward the hearth, and picks a bit of tobacco from her tongue, just as her mother had done.*” (199). O

⁶⁰ Esta imagem é recuperada numa outra situação: “*Lolita gets in, crawls over Humbert, and sits between them.*” (32)

importante a notar aqui é a sugestão da ficcionalidade de todo o terceiro acto. Se se assumir uma recriação por Humbert, o facto de transformar Lolita em Charlotte, e mesmo assim professar o seu amor, reforça o seu remorso e absolvição. O papel de Charlotte, no fundo, é o de encarnar aquilo que Humbert rejeita, em oposição a Lolita, que encarna tudo aquilo que Humbert deseja. Ao transformar Lolita em Charlotte, Humbert reforça a sua absolvição e o seu arrependimento, seguindo deste modo o seu crescimento psicológico.

Desta forma, a funcionalidade do duplo entre Charlotte e Lolita não se constrói da mesma forma que no romance, embora a sua formulação seja idêntica. A sua função no argumento de Schiff parece ser assim a de servir os dois propósitos de Humbert: a aproximação a Lolita e a prova do seu remorso. Isto, por um lado, espelha um fragmento do romance e, por outro, reforça a adaptação centrada no espaço psicológico de Humbert Humbert.

*

E é precisamente a centralização do argumento no espaço psicológico de Humbert Humbert que torna a presença de Annabel e a aproximação de Lolita e Humbert importantes. O papel de Annabel na adaptação de Schiff é pequeno e simples. A sua única aparição, visualmente ou em diálogo, surge apenas na reminiscência de Humbert. A sua função é a de explicar a motivação de Humbert e de criar um contexto para o seu espaço psicológico. As palavras de Humbert resumem o resultado da morte de Annabel e estabelecem o seu pressuposto psicológico: *“The shock of her death froze something in me. The child I loved was gone, but I kept looking for her – long after I had left my own childhood behind.”* (5)

Desta forma, Annabel, ou a sua morte, é a causadora da estagnação de Humbert, que indica claramente ter ficado parado no tempo. Humbert é uma criança em estase, produto de uma espécie de coito interrompido. Lolita não vai assim colocar-se ao lado de Annabel nem consumir a sua imagem. Para o Humbert de Schiff, Annabel morreu, não vivendo a personagem obcecada com a sua imagem. Pretende, ao invés disso, dar continuidade à infância interrompida e uma recaptura do passado perdido. O elemento que Humbert indica ter desaparecido e que designa como “*child*” pode-se referir à sua própria inocência e infância, e não necessariamente à imagem de Annabel. A busca por que insiste centra-se na procura da sua própria juventude enclausurada. Por essa razão, Annabel não ressurge durante todo o argumento.

A associação que se faz, no entanto, surge entre Lolita e Humbert Humbert, da mesma forma que na sua juventude Annabel se equiparava a Humbert. As personagens aproximam-se e colocam-se à margem da sociedade como dois pré-adolescentes prestes a enveredar pelas primeiras experiências sexuais. A cena do sofá é exemplo disso, em que o diálogo das personagens as aproxima uma da outra e as afasta do espectro social:

LOLITA. You're just like me, aren't you?

HUMBERT. How so?

LOLITA. We're bad. (36)

O facto de não irem com Charlotte à igreja (36) reforça esta noção, tornando-os dissidentes e próximos um do outro.

O regresso de Humbert à infância surge também após o beijo de Lolita antes de partir para o campo de férias: “*Humbert tears away from the window and stumbles into Lolita's room. He throws open her closet and plunges into a heap of her crumpled clothes, wrapping himself in them.*” (47) O Humbert estagnado e preso num mundo infantil imaginário é desperto pelo primeiro contacto físico, pelo que o envolvimento

nas roupas de Lolita sugere a sua transformação numa criança e o seu regresso à juventude. Não se trata de um amante ou de uma figura paternal, mas de uma criança prestes a viver ou a reviver o seu primeiro amor.

Ao jantarem no hotel, Lolita e Humbert adquirem mais do que nunca a postura de duas crianças:

LOLITA. I feel like we're grownups.

HUMBERT. Me too. (82)

Aqui, Lolita ainda preserva a sua inocência e infantilidade⁶¹, transportando para o seu espaço Humbert Humbert, que finalmente se liberta daquilo que o havia deixado em estase. Pode-se afirmar que a morte de Annabel Leigh estagnou ou, usando as palavras do próprio, “congelou” algo em Humbert. A introdução de Lolita causa o descongelamento desse elemento, remetendo Humbert para a sua infância.

A transferência de Lolita e Humbert para um plano diferente, em que os dois encarnam duas crianças, marca-se igualmente pela cena no quarto de hotel:

LOLITA. Don't tell me you never did it when you were a kid.

HUMBERT. Never.

LOLITA. Wow. I guess I'm going to have to show you everything. (101)

De certa forma, Humbert não mente, visto que a sua experiência com Annabel foi marcada sobretudo pela incompletude. O facto de Lolita adquirir a posição dominante reforça a passividade e o regresso de Humbert à infância. A recriação do primeiro acto físico destas duas personagens é em tudo semelhante à primeira experiência sexual de duas crianças.

⁶¹ Lolita preserva a sua infantilidade ou inocência face a Humbert Humbert. É, no entanto, possível uma análise acerca de veracidade dessa inocência para além da influência de Humbert. Veja-se, como suporte, as leituras propostas nas pp. 116-119 deste trabalho.

Esta cena, no entanto, não surge desprovida de consequências: “... *she [Lolita] slowly takes out her retainer and tosses it onto the nightstand*” (101), numa sugestão da perda de inocência de Lolita face a Humbert. E, de facto, é a partir deste momento que as duas personagens se unem e ultrapassam a infância ao lado uma da outra. A viagem de carro reflecte a evolução das personagens e a sua passagem pelo mundo infantil:

HUMBERT'S VOICE. It was then that we began our extensive travels all over the United States.

Lolita wrestles with the steering wheel, trying to force a protesting Humbert off the road. They're both laughing as they struggle for control of the car, and they end up giggling like a couple of kids. (110)

O comportamento dos dois assemelha-se àquele de crianças, sugerindo a sua permanência num estado infantil. A estrada e a viagem adquirem contornos temporais, ao encarnarem a passagem por esse estado.

De facto, esse movimento acelerado já havia sido sugerido por Lolita: “*From now on, I want everything in my whole life to go real, real fast.*” (73) A influência de Humbert provoca o crescimento acelerado de Lolita, aproximando-a da maioridade e da idade adulta. Assim, o facto de Humbert Humbert poder reviver a sua juventude e amadurecer, instigados pela presença de Lolita, implica igualmente a perda de juventude e inocência de Lolita. E é a superação desse estado de estase que permite a Humbert tomar cada vez mais consciência das suas acções e da sua influência:

LOLITA. (...) Oh God, when I was a kid, you know? I used to think they'd stop and go back to nines if my mother put the car in reverse.

HUMBERT. You're still a kid, Lo. (169-170)

Por um lado, Lolita mostra que, tal como Humbert, ultrapassou a sua infância. Por outro, Humbert revela a crescente consciencialização das suas acções ao olhar Lolita

por aquilo que realmente é, uma criança, numa demonstração de crescimento psicológico.

Parecem existir, no entanto, em Humbert dois elementos distintos. Aquilo que foi “congelado” pela morte de Annabel e aquilo que nele foi libertado e que refere como o veneno. São, na verdade, duas condições diferentes. A primeira é liberta com a presença de Lolita, permitindo Humbert um regresso ao passado e uma maturação psicológica. Este efeito é eficaz para a libertação do veneno que o assolou toda a vida e que se manifesta com a morte de Quilty. Apesar de surgirem como consequência da morte de Annabel, a expurgação é feita, embora sequencialmente, em momentos diferentes. No fundo, recapturando a noção que Humbert sugere no início (5), a imagem de Lolita cura a ferida aberta por Annabel e o terceiro Acto elimina o veneno encarnado em Quilty que lá se alojara.

Assim, o par Lolita e Humbert no argumento de Stephen Schiff recaptura o tema do regresso ao passado existente no romance. Humbert age como uma criança e, ao lado de Lolita, segue-lhe os passos e ultrapassa também a sua juventude. A sua maturação surge à custa da inocência de Lolita, que também evolui. E é precisamente isto que causa Humbert o seu remorso, ao tornar-se maduro o suficiente para o compreender. Cria-se, desta forma, uma espécie de círculo vicioso que levará inevitavelmente à ruptura psicológica de Humbert Humbert.

*

Mas, tal como no argumento de Vladimir Nabokov, a característica visual inerente ao cinema obriga ao aparecimento de uma última duplicidade associada à figura de Lolita. No romance, como se referiu, a sua presença é sempre condicionada pelo olhar de Humbert. No argumento, adquire uma figura própria e uma individualidade nunca

atingida no romance. Materializa-se numa figura tridimensional que o leitor/espectador não pode deixar de ignorar. E apesar do argumento se centrar no desenvolvimento psicológico de Humbert, não se assume que toda a acção é viciada pelo seu olhar. Na verdade, no texto de Schiff, a centralização psicológica é apenas sugerida, e não entregue como única realidade possível, como no romance.

Assim, além de se opôr a Charlotte, Annabel ou Humbert, Lolita vai também opôr-se a ela mesma. De forma a sugerir esta duplicidade, Schiff utiliza o mesmo recurso que utiliza com Humbert: *“Humbert sits at his desk, fiddling with his diary. Lolita meanders into his room and looks in the mirror”* (22). A escrita do diário, embora não se torne tão óbvia como no romance, é o espaço predilecto para os devaneios de Humbert e a materialização do seu mundo psicológico. Ao olhar-se no espelho enquanto Humbert escreve, Lolita cinde-se naquela que habita o mundo real e aquela que habita a mente de Humbert.

A mesma segmentação surge no hotel, no momento em que Humbert dá o comprimido a Lolita: *“...I was actually trying to preserve Lolita’s purity. If she were far away, dreaming, while I held her in my arms, so that she never knew, never herself sinned”* (86). Também aqui se constrói Lolita como imagem de Humbert, diferente daquela que habita o real e que o leitor/espectador observa.

No entanto, é notória aqui a insistência de Humbert em preservar a pureza e inocência de Lolita. Estabelece-se dessa forma um paralelo entre uma Lolita pura e uma Lolita corrupta. Esta noção pode ser lida de várias formas. Em primeiro lugar, trata-se de uma segmentação instantânea, ocorrendo no mesmo momento temporal. Sugere-se uma Lolita pura e inocente, à vista dos olhos adultos e reais, e uma Lolita corrupta, que emerge do campo de férias. Esta segmentação, possível de ser vista como uma cisão interior da própria Lolita, é introduzida pelas suas palavras: *“Me and Barbara and I*

went rowing at seven or so...” (87). No fundo, cria-se a ideia de um espaço interior a Lolita, possivelmente corrupto, e desconhecido do leitor/espectador, e de um espaço exterior, cuja imagem será mais tarde revelada no ecrã. Para todos os efeitos, a centralização no espaço interior de Humbert obriga a que se descortine o seu meio psicológico, da mesma forma que se introduz o meio real em que se desloca. Todos os outros espaços interiores, no entanto, permanecem vedados ao leitor/espectador.⁶²

Depois, assume-se uma segmentação de Lolita a um nível temporal, que se reflecte no seu desenvolvimento precoce. Esta segmentação, que a transforma num adulto, torna-se no principal motivo de angústia de Humbert e, como tal, é-lhe associado: “*She pulls out colorful new shirts, shorts, dresses, and vests. She holds them up to herself and tries some of them on, gazing in the mirror as Humbert watches*” (81). Assim, o olhar de Humbert, enquanto Lolita se olha ao espelho, cinde-a na real e na imaginária, mas também na actual, inocente e infantil, e na futura, corrupta e adulta.

Finalmente, Lolita surge oposta a ela mesma, numa simulação do duplo que surge com Humbert e Quilty:

HUMBERT. (...) Where did you go?

LOLITA. Me? I saw a friend. A girl. From Beardsley.

HUMBERT. Who? (...)

LOLITA. (...) I only know her first name.

HUMBERT. Which is?

LOLITA. Dolly – like me. (175)

Assim, Lolita cria uma espécie de alter-ego para justificar o seu encontro com Quilty. Da mesma forma que Humbert se segmenta para tolerar a relação com Lolita, ela segue o mesmo caminho de forma a lidar com a obsessão de Humbert.

⁶² Assume-se aqui uma divisão entre espaço interior e exterior das restantes personagens. O exterior é visível e reconhecível pelo leitor/espectador. O interior, para além do de Humbert, é sempre restringido.

No argumento Lolita requer, para além de uma oposição a Charlotte, a Humbert ou a Annabel, uma oposição a si mesma. Este tipo de densidade psicológica surge na sequência da sua materialização requerida pelo argumento, adquirindo uma presença, tanto física como psicológica, que não se encontra no romance.

A Lolita de Stephen Schiff manifesta-se assim como a mais complexa Lolita das três aqui referidas. A primeira, a do romance, permanece sempre sujeita à influenciável visão de Humbert Humbert. A segunda, a do argumento de Nabokov, no entanto, não parece possuir a complexidade psicológica que Schiff lhe concede, embora surja mais tridimensional que a antecessora. A Lolita de Schiff surge com mais fragmentações psicológicas e confrontos que alguma das outras, tornando-a psicologicamente mais tridimensional e, por isso mesmo, mais presente no argumento. O seu espaço interior, apesar de não penetrado, é sugerido, numa perspectiva ignorada pelas versões anteriores.

4. Leitor e Autor: identificação voyeurística e ausência de uma voz autoritária

A presença do leitor, embora lhe seja dada menos importância que nas anteriores adaptações, acaba por se fazer sentir no argumento de Stephen Schiff. Em primeiro lugar, a voz narradora que surge logo nas primeiras cenas, e que se associa à personagem ensanguentada, sugere uma reminiscência subjectiva. De facto, a simples presença de uma voz narradora implica um olhar condicionado sobre o real que se apresenta na tela. Ao optar por incluí-la na sua versão, Schiff aproxima-a assim do romance ao tornar Humbert Humbert o senhor da narração.⁶³

⁶³ Note-se neste ponto o uso inicial da voz de Humbert Humbert por Vladimir Nabokov no seu argumento, recorrendo a fotografias e a planos subjectivos para a descrição de Annabel Lee. Esta estratégia parece ter sido adoptada por Stephen Schiff na construção do seu argumento, reforçando a importância da memória na imagem de Annabel.

A constante presença de uma voz narradora permite um descortinar da mente de Humbert de uma forma que não se atinge no argumento de Nabokov. E, na verdade, de outra forma, sem esse recurso, não seria possível uma aproximação ao romance. É a associação da voz sempre presente com o olhar de Humbert que permite uma compreensão e uma introdução do espectador na mente de Humbert:

HAZE HOUSE – HUMBERT’S VIEW Lolita is outside strutting around with her friend Rose. (...)

HUMBERT’S VOICE. ...You have to be an artist, a madman, full of shame and melancholy and despair, in order to recognize the little deadly demon among the others. She stands unrecognized by them – unconscious herself of her fantastic power. (18)⁶⁴

Desta forma, o leitor/espectador consegue identificar e compreender conceitos que, no romance, nunca ultrapassam o espaço interior de Humbert Humbert.⁶⁵ A utilização deste tipo de estratégia acaba por funcionar, no argumento, de duas formas. Primeiro, e centrando-se no espaço psicológico de Humbert, o argumento consegue torná-lo acessível ao leitor/espectador, permitindo uma compreensão de outra forma impossível. Depois, coloca-o nos olhos e na mente de Humbert, aproximando-os e opondo-os de uma forma só encontrada no romance.

A alteridade estabelecida é notória nas primeiras páginas do argumento, onde o leitor é colocado em pé de igualdade com Humbert: *“Pewter skies and a wintry wind. Young Humbert stands alone, and we are behind him, looking towards the sea.”* (5). Desde o início que se procura colocar o leitor no mesmo plano de Humbert Humbert, vendo a acção pelos seus olhos e de acordo com as instruções da sua voz omnipresente.

⁶⁴ No fundo, nesta cena o leitor/espectador observa o mundo pelos olhos de Humbert, ao mesmo tempo que ouve a sua voz interior, sendo a única realidade transferida para a tela aquela da personagem.

⁶⁵ Compare-se com a estratégia de Vladimir Nabokov de exteriorar estes conceitos através de uma palestra de Humbert Humbert (17). Stephen Schiff opta por manter esta noção no espaço interior de Humbert Humbert, sendo transmitida ao leitor/espectador pela voz narradora da personagem (17).

Na verdade, o argumento de Schiff procura condicionar o olhar do leitor/espectador ao aproximá-lo do de Humbert. É por essa razão que Clare Quilty surge sempre na sombra: “*A man in a white suite – Clare Quilty – is watching Lolita with the dog. He sits half hidden behind a fern, and neither Humbert nor we can quite see him.*” (75). Assim, o olhar do leitor/espectador surge sempre próximo do olhar de Humbert.

O voyeurismo e a necessidade de consumir o real visualmente funcionam também como processo de aproximação entre as duas entidades. A focalização na importância do olhar é frequente: “*Humbert – casually dressed, shoes off – is watching her*” (13).⁶⁶ Assim, esta centralização no voyeurismo e no olhar acaba por se reflectir no espectador quando o argumento se transformar em filme. Tal como Humbert Humbert utiliza predominantemente o olhar para consumir Lolita e o mundo que a rodeia, também o espectador o vai fazer para consumir a realidade que é construída na tela. Desta forma, o espectador espelha-se e duplica-se em Humbert na necessidade e no acto de consumir voyeuristicamente o real que lhe é apresentado.

A afirmação que se pronuncia no hotel - “*...our double beds are really triple*” (78) - ganha novos contornos à luz desta leitura. Além de se estabelecer o duplo entre Humbert Humbert e Clare Quilty, abre-se caminho para a introdução de uma terceira entidade que se materializa no leitor/espectador. É o espectador que perfaz o último par com as personagens e que se torna essencial como receptáculo da informação. Sem a sua presença, tal como no romance, o real construído não se concretizaria. Assim, no argumento de Stephen Schiff, o leitor/espectador, apesar de se colocar numa posição neutra e afastada, e de crer estar imune à influência de Humbert, acaba por tomar parte da acção e de se espelhar nas personagens e no olhar que lhe é veiculado. No fundo,

⁶⁶ Também em “*he gazes at her bare arms*” (14), “*he hears girlish voices, goes to the window and peers out*” (17), “*...as Humbert watches, she goes to the laundry line...*” (18), “*he goes to the door, opens it, and looks down the hall.*” (19), “*Humbert stares at her...*” (22).

prestando homenagem ao jogo manipulativo do romance, o leitor/espectador é manipulado, e no cinema esta noção ganha novos contornos, pelo olhar de Humbert Humbert.

*

A manipulação do leitor por Humbert no romance acaba por ser destruída pela subreptícia presença de uma entidade situada em plano superior que invalida a onnipresença de Humbert. No argumento, Vladimir Nabokov manteve o mesmo papel autoritário, voltando a transferir o domínio de Humbert para um plano inferior. Stephen Schiff, por sua vez, opta por suprimir essa voz deífica que controla toda a narração para além de Humbert Humbert.

No fundo, na versão de Schiff, a ausência desta voz impede que o leitor/espectador tenha uma entidade acima de Humbert com quem se identificar. Surge assim isolado na sua posição elevada, olhando e julgando a acção, não lhe restando outra alternativa senão identificar-se com Humbert e a sua visão.

Mas apesar desta entidade não se fazer sentir, surgem resquícios que confirmam ou ecoam a sua presença. A repetição do número 342, que permanece obscura às personagens, ecoa Aubrey McFate do romance, embora não lhe confira o mesmo poder. A presença de Vivian Darkbloom surge associada à visualidade do meio cinematográfico: *“Two girls and two boys, and three or four men, and Vivian filming the whole thing.”* (201). O anagrama, que remete de imediato para a entidade superior que controla o romance e o primeiro argumento, ao filmar, metamorfoseia-se para uma posição que poderá ser ocupada por Adrian Lyne, dominando neste caso o olhar que constrói todo o real. É a referência à voz para além da ficionalidade que controla as personagens e que as domina, compreendida apenas pelo leitor e pelo espectador.

Finalmente, a voz autoritária surge com a última palavra, ao providenciar a informação da morte de Humbert e da morte de Lolita.

A entidade deificadora que se manifesta no romance, e que ganha importância ao duplicar-se no leitor, surge assim praticamente inexistente no argumento de Stephen Schiff. A sua presença ecoa as anteriores, não requerendo o mesmo poder, mas afirmando a sua existência. De certa forma, e ultrapassando a ficcionalidade, é uma forma de homenagear a voz que Vladimir Nabokov incorpora. Na sua versão, Schiff suprime a sua voz e parece remeter, através de subtis referências, para a inicial de Vladimir Nabokov.

5. Conclusão

O regresso ao romance levou assim a que o argumento de Stephen Schiff se construísse de forma bastante diferente do seu predecessor. Nota-se sobretudo uma viragem para a interioridade das personagens, procurando-se recriar as suas fragmentações psicológicas através de sugestões visuais, como sugere Sarah Miles Watts:

...Stephen Schiff shows the development of Humbert from a tormented soul filled with lust to a remorseful man who has learned how to love. In doing so, it becomes a psychological study of Humbert's inner thoughts (301).

A transposição de Clare Quilty para um plano inferior, tornando-o numa sombra e numa possível manifestação de Humbert aproxima-o da personagem criada no romance. O tratamento dado a Clare Quilty no argumento de Stephen Schiff, criando-o praticamente como uma projecção da mente de Humbert, permite a perscrutação do seu espaço interior. Trata-se, na verdade, de uma exploração frequentemente explorada na literatura que aproxima o texto de Schiff do romance de Nabokov. O duplo torna-se

assim um dos elementos centrais em Schiff ao funcionar como acesso à psicologia de uma personagem. Como escrevem Horst e Daemmrich, “*The motif of the double as the expression of a divided mind, ego projection, a split personality, and subconscious desires...*” (26).

A introdução do duplo de Lolita, que se segmenta a vários níveis surge como produto do meio visual e apresenta-se como uma das mais relevantes adições ao procurar-se uma adaptação deste género. O leitor/espectador acaba por ser recriado da mesma forma, embora não obtenha a duplicidade com o autor como acontece no romance. Na verdade, a manifestação de autoridade para além da voz de Humbert parece ter sido mitigada e remetida para a original, que surge no romance. A adaptação de Stephen Schiff mostra-se assim relevante ao procurar referir e resolver várias das problemáticas que se apresentam na transposição de um texto como *Lolita* para um argumento.

NOTA FINAL

A peculiaridade de uma obra como *Lolita* se centrar tão fortemente num espaço interior e subjectivo torna-a num objecto relevante quando se procura abordar a sua transposição para um meio onde domina o visual. Apesar da sua complexidade e da pluralidade de leituras a que pode ser sujeita, optou-se por se referir os temas que surgem como produto dessa interioridade na abordagem que se faz. A construção psicológica de Humbert Humbert, que domina todo o romance e que se estende às restantes personagens, multiplicando-se em espelhos e duplos, surge assim como objecto principal de análise.

O romance de Vladimir Nabokov recria o mundo subjectivo de Humbert em relação à personagem de Charlotte, Lolita e de Clare Quilty, ao mesmo tempo que o aproxima do leitor, forçando-o a tomar parte da sua recriação artística. Aquilo que o fundamenta, no entanto, é a chamada de atenção para uma presença que se coloca num plano autoritário

e com ressonâncias do autor Nabokov. O leitor acaba por ser ele puxado para esse plano e observar a acção e o romance como uma autoridade. O recurso ao espaço subjectivo de Humbert permite esta distribuição de lugares e permite uma leitura consciente da diversidade de planos.

O facto de uma adaptação para argumento ter que se centrar forçosamente no domínio visual coloca entraves à questão do espaço subjectivo em que se centra a obra e para a forma como procura reflectir a construção dual das personagens.

O argumento de Vladimir Nabokov opta assim por rejeitar a progressiva dissociação de Humbert Humbert, que culmina na manifestação física do alter-ego Clare Quilty, para os colocar frente a frente logo de início, sublinhando o conflito psicológico. A sugestão de Nabokov passa pela exteriorização de todo o conflito que no romance é interno. Como resultado, Humbert é colocado assim num plano negativo, para progredir em direcção a um de cariz positivo, onde é finalmente aproximado do próprio espectador. O interessante a notar na adaptação de Nabokov é a procura de manifestação de autoridade pelo autor. À semelhança do romance, essa entidade é sugerida, transmitindo ao leitor/espectador a noção de uma presença que controla a narração.

A adaptação sugerida por Stephen Schiff em 1997 surge em moldes diferentes ao procurar sugerir o espaço psicológico de Humbert Humbert através de pistas visuais. Embora o leitor/espectador não se coloque na mesma posição do leitor no romance, completamente imerso e ofuscado pela presença de Humbert, na adaptação de Schiff é-lhe indicado o seu espaço subjectivo. À semelhança do argumento de Nabokov, o conflito interno é exteriorizado, mas o ambiente que o cerca indica tratar-se do espelho de um espaço interior e subjectivo.

Desta forma, as adaptações para argumento de um romance como *Lolita* tornam-se importantes pelas escolhas que fazem de modo a transmitir a história visualmente.

Sendo o espaço onde se insere o Cinema um espaço visual, como reforça Linda Seger, “*Film is an image medium*” (150), o argumento é forçado a herdar essa característica.

E por se recriarem em meios diferentes, a abordagem à narração será também diferente. Retomando Seger, “*By its very nature, adaptation is a transition, a conversion from one medium to another*” (2). A transposição de um texto para o ecrã marcar-se-á assim por alterações inevitáveis de forma a construir uma narração significativa. Se se procura a escrita ou a adaptação de uma obra centrada num espaço psicológico, novas questões surgem, como referiu Robert Mckee: “*We must realize that a screenplay is not a novel. Novelists can directly invade the thoughts and feelings of characters.*” (348).

Não se procura, no entanto, uma reflexão sobre a adaptação visual de um romance, mas uma análise acerca da forma como foi elaborada. Assim, procurou-se olhar os argumentos sugeridos por Nabokov e por Schiff segundo as noções que transmitem na elaboração de uma narração visual. Embora as leituras de *Lolita* sejam extensas, optou-se pela construção das personagens à luz do tema do duplo e dos espelhos como ponto de partida para a análise num espaço visual.

As sugestões e leituras aqui feitas não são absolutas nem estanques, pelo que o seu aprofundamento pode passar por uma reflexão estrutural dos argumentos e pela sua viabilidade cinematográfica, incluindo como objectos primários as abordagens de Stanley Kubrick e de Stephen Schiff.⁶⁷ A transposição de outros temas, presentes nos argumentos e aqui não referidos, apresentam-se como igualmente relevantes em análises futuras. O desvio da questão dos espelhos e dos duplos referentes às personagens, tanto

⁶⁷ Existem igualmente outros argumentos escritos para *Lolita*, de Vladimir Nabokov, não publicados e não filmados. Estes textos são referidos por Stephen Schiff na introdução do seu argumento (xii-xiii, xxiv) e por Christopher Hudgins (*Lolita 1995: The Four Filmscripts*, 1997), e apresentam-se como possíveis objectos de análise para aprofundamento do que se propõe neste trabalho.

no romance como nos argumentos, conduziriam este texto a horizontes diferentes, pelo que se optou por ilustrar apenas as noções referidas. Abre-se espaço, no entanto, para aprofundamentos, comparações e reflexões às sugestões aqui apresentadas.

No fundo, o texto que aqui se aborda jamais esgotará todas as suas leituras e análises, podendo sempre chegar-se a novas conclusões ou interpretações. A conversão para um meio visual como o cinema, do qual faz parte o argumento, e as problemáticas que daí surgem, apenas reforçam a complexidade e a importância de uma obra como *Lolita*.

LISTA DE REFERÊNCIAS

1. Bibliografia Primária

NABOKOV, Vladimir. *Lolita. The Annotated Lolita*. ed., pref., int., and notes by Alfred Appel Jr. New York: Vintage Books, 1991, 2-317.

---. *Lolita: A Screenplay*. 1961. New York: Vintage Books, 1997.

SCHIFF, Stephen. *Lolita, The Book of the Film*. New York: Applause, 1998.

2. Bibliografia Seleccionada

ABRAMOWITZ, Rachel. "How do you solve a problem like Lolita?" in *Premiere US*, No 1, September 1997, 80-83, 97-98.

AMIS, Martin. "Lolita Reconsidered" in *The Atlantic*, Vol.270, N°3. September, 1992, 109-120.

APPEL, Aldred. "Introduction", in NABOKOV, Vladimir. *The Annotated Lolita*. ed., pref., int., and notes by Alfred Appel Jr. New York: Vintage Books, 1991, xvii-lxvii.

---. "Notes," in NABOKOV, Vladimir. *The Annotated Lolita*. ed., pref., int., and notes by Alfred Appel Jr. New York: Vintage Books, 1991, 319-457.

BOYD, Brian. *Vladimir Nabokov – The American Years*. New Jersey: Princeton University Press, 1991.

BURNS, Dan. E. "Pistols and Cherry Pie: Lolita from Page to Screen" in *Literature/Film Quarterly*, Vol.12, No.4. ed. James M. Welsh. Salisbury State College, 1984, 245-249.

BUTLER, Diana. "Lolita Lepidoptera" in *Critical Essays On Vladimir Nabokov*. ed. Phyllis A. Roth. Boston: G.K. Hall & Co, 59-74.

CLEGG, Christine, ed. *Vladimir Nabokov – Lolita: A reader's guide to essential criticism*. Cambridge: Icon Books, 2000.

CLIFTON, Gladys M. "Humbert Humbert and the Limits of Artistic License" in *Nabokov's Fifth Arc: Nabokov and Others On His Life's Work*. ed. J.E. Rivers e Charles Nicol. Austin, Texas: University of Texas Press, 1982, 153-170.

CORLISS, Richard. *Lolita*. BFI Film Classics. London: BFI, 1994.

EGRI, Lajos. *The Art of Dramatic Writing*. 1942. New York: Touchstone, 2004.

FIELD, Syd. *Screenplay – The Foundations of Screenwriting*. 1979. New York: Bantam Dell, 2005.

FROSCH, Thomas R.. “Parody and Authenticity in *Lolita*” in *Nabokov’s Fith Arc: Nabokov and Others On His Life’s Work*. ed. J.E. Rivers e Charles Nicol. Austin, Texas: University of Texas Press, 1982, 171-187.

HORST, S. e DAEMMRICH, Ingrid. *Themes & Motifs in Western Literature: A Handbook*. Tübingen: Francke Verlag, 1987.

HORTON, Andrew. *Writing the Character-Centered Screenplay*. 2nd Paperback Edition. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1999.

HUDGINS, Christopher C. “Lolita 1995: The Four Filmscripts” in *Literature/Film Quarterly*, Vol. 25, No.1. ed. James T. Welsh. Salisbury State University, 1997, 23-29.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. 1955. trad. Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MCKEE, Robert. *Story*. London: Methuen, 1999.

NABOKOV, Vladimir. Entrevista de Herbert Gold. *The Art of Fiction No 40*. 1967 <<http://www.theparisreview.org/viewinterview.php/prmMID/4310>> Consultado a 22 de Setembro de 2009.

---. “Postscript” in *Nabokov’s Fith Arc: Nabokov and Others On His Life’s Work*. ed. J.E. Rivers e Charles Nicol. Austin, Texas: University of Texas Press, 1982, 188-194.

PIFER, Ellen. “Nabokov’s Novel Offspring: Lolita and Her Kin” in *Vladimir Nabokov’s Lolita: A Casebook*. ed. Ellen Pifer. Oxford: OUP, 2003, 83-109.

POWER, Elizabeth. *The Cinematic Art of Nympholepsy: Movie Star Culture as Loser Culture in Nabokov’s Lolita*. Wntr, 1999 <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2220/is_1_41/ai_56905046/> Consultado a 22 de Setembro de 2009.

REIS, Carlos. e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 1987.

SEGER, Linda. *The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Film*. New York: Holt Paperback, 1992.

TAMIR-GHEZ, Nomi. “The Art of Persuasion in Nabokov’s *Lolita*” in *Critical Essays On Vladimir Nabokov*. ed. Phyllis A. Roth. Boston: G.K. Hall & Co, 157-176.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da Prosa*. trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979.

WATTS, Sarah Miles, “Lolita: Fiction into Films without Fantasy” in *Literature/Film Quarterly: Kubrick Issue, Vol.29, No.4*. ed. James M. Welsh. Salisbury University, 2001, 297-302.

3. Filmografia

KUBRICK, Stanley, real. *Lolita*. adap. Vladimir Nabokov. rep. Sue Lyon, James Mason, Peter Sellers, e Shelley Winters. Metro-Goldwyn-Mayer, 1962.

LYNE, Adrian, real. *Lolita*. adap. Stephen Schiff. rep. Melanie Griffith, Jeremy Irons, Frank Langella, e Dominique Swain. Pathé, 1997.

