

CRISTINA MARIA COSTA DA FONSECA JUSTO

TRADIÇÃO, SUBVERSÃO E DEMANDA:

O JOGO DO DUPLO EM *LOLITA* DE VLADIMIR NABOKOV

**PORTO
1997**

CRISTINA MARIA COSTA DA FONSECA JUSTO

TRADIÇÃO, SUBVERSÃO E DEMANDA:

O JOGO DO DUPLO EM *LOLITA* DE VLADIMIR NABOKOV

UNIVERSIDADE DO PORTO
Faculdade de Letras
BIBLIOTECA
N.º 506.21
EX.2
Data 14 / 11 / 19 97

Dissertação de Mestrado em Estudos Anglo-Americanos
(Literatura Norte-Americana) apresentada à
Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

043M
J97 L
ex.2

PORTO
1997

O meu reconhecimento dirige-se em particular ao Professor Doutor Carlos Azevedo, pela orientação, apoio e incentivo na realização desta dissertação.

E ainda aos meus pais e ao Eduardo.

INTRODUÇÃO

É objectivo deste trabalho analisar a função que o motivo do duplo desempenha no romance *Lolita*, de Vladimir Nabokov, particularmente na relação que se estabelece entre o narrador Humbert Humbert e a personagem Clare Quilty.

Pretendemos mostrar como o motivo é recuperado por Nabokov a uma tradição florescente no século dezanove e como este o utiliza para levantar questões essencialmente diferentes das posturas tradicionais, inscrevendo-o num quadro de preocupações pós-modernas.

O que a narrativa de Humbert Humbert gradualmente vai desenhando é a anatomia de uma obsessão, cujos contornos se tornam mais nítidos no confronto entre a figura do narrador e a do seu pretenso duplo.¹ Nabokov recorre ao motivo do duplo para, eclipsando-se enquanto presença autoral e permitindo a autoridade total da voz narrativa de Humbert, marcar o carácter obsessivo e a visão distorcida da sua personagem. Enquadraremos o motivo do duplo em *Lolita* associando-o à progressiva degradação da lucidez de Humbert e ao seu galopante solipsismo. São ideias que são determinantes para a compreensão da concepção que Vladimir Nabokov tem da arte e literatura.

Vladimir Nabokov denunciou em várias entrevistas o pouco apreço que sentia pelo motivo do duplo literário e pela noção de dualidade. Instado a comentá-lo, Nabokov considerou: "The Doppelgänger subject is a frightful bore."² Nabokov acrescentaria numa outra entrevista: "There are no real doubles in my stories."³ Após uma primeira reacção de perplexidade face a esta declarada hostilidade, que deriva do

¹ A expressão é de Lucy Maddox, *Nabokov's Novels in English* (London: Croom Helm Ld, 1983), p. 67.

² Vladimir Nabokov, *Strong Opinions* (New York: Vintage International, 1990), p. 83.

³ Citado em Ellen Pifer, *Nabokov and the Novel* (Cambridge: Harvard University Press, 1980), p. 97.

reconhecimento de que o motivo foi amplamente explorado por Nabokov em vários romances seus, detemo-nos a considerar o que está implícito nas considerações de Nabokov sobre o tema: a distinção óbvia entre dois tipos de duplos, um verdadeiro e um falso, com funções e motivações essencialmente distintas. Ao rejeitar a presença de duplos verdadeiros nos seus romances, Nabokov está a afirmar a sua distanciação em relação a uma utilização tradicional deste motivo. É, pois, no domínio do falso duplo que teremos de nos movimentar, analisando as implicações desta inversão da temática tradicional em *Lolita*.

Nabokov teve ocasião para explicitar teoricamente os fundamentos da sua estética. Em várias entrevistas concedidas ao longo da sua carreira, nos prefácios aos seus livros e, sobretudo, nas conferências proferidas nas universidades de Cornell e Wellesley, durante o tempo em que foi professor de literatura, Nabokov pôde traçar uma abordagem filosófica da sua obra e definir um "corpus" teórico relevante para o entendimento da sua escrita. Nesses textos, Nabokov apresentou uma reflexão sistemática sobre a literatura, enquadrada numa teorização sobre a sua concepção de arte. Sobretudo nas conferências *Good Readers and Good Writers* e em *The Art of Literature and Commonsense*, Nabokov problematiza o essencial do seu percurso estético, desenvolvendo uma reflexão sobre a natureza e função da literatura e a sua relação com a realidade. Paralelamente ao universo ficcional dos seus romances, Nabokov explicita na sua produção teórica uma reflexão sobre o estatuto da arte e do escritor enquanto produtor de sentidos.

Para Nabokov, o objectivo da literatura tem de estar subordinado primordialmente à criação de prazer estético. Qualquer fim didáctico ou utilitário é veementemente rejeitado. O talento e o valor de um escritor medem-se pela capacidade que demonstra em criar um mundo novo na sua obra. O que é defendido é sempre a natureza individual da realidade e o valor supremo da originalidade na criação literária. O génio de um escritor está na aptidão que demonstra para ver no mundo referencial o potencial da ficção e, deste modo, integrar numa ordem sistémica o que é caótico e desordenado, sujeito às vicissitudes do acaso. Como um cartógrafo

traça um mapa e ordena mentalmente uma realidade física, assim o escritor, qual demiurgo, preside à sistematização de uma realidade, permitindo a sua leitura ordenada. Para Nabokov, a literatura deve ser essencialmente anti-mimética, dada ao artifício e à invenção. "Every great writer is a deceiver, ..." refere Nabokov.⁴ O escritor é alguém que conscientemente manipula a capacidade inerente à arte de valorizar o artifício, num puro jogo com as estruturas literárias que exclui qualquer objectivo social ou didáctico. É a supremacia do trabalho literário com o pormenor e com o que é original sobre as preocupações temáticas ou panfletárias.

Estes são pressupostos que Nabokov se preocupou em analisar na sua prática literária. A condição do escritor enquanto criador de ficções e de ilusões e a sua capacidade de distanciamento face a essas mesmas ilusões são preocupações fulcrais na sua obra, e estão, como veremos, inerentes à utilização do motivo do duplo. Em *Lolita* a personagem que narra a história é um escritor, um poeta, como Humbert Humbert se auto-define. A sua voz domina toda a narrativa, o seu modo de percepção é autista em relação a outras vozes e realidades que não a sua. Pese embora a imensa capacidade de sedução sobre o leitor que Humbert exerce, através da sua linguagem, Nabokov fica imune à sua estratégia e define-o como "... a vain and cruel wretch who manages to appear "touching.".⁵ Uma leitura atenta do romance dá razão a Nabokov e desmonta toda a retórica de sedução do leitor que Humbert procura urdir. Analisaremos como Nabokov simultaneamente concede a Humbert a capacidade de deslumbrar o leitor com a sua escrita e o mostra como alguém fundamentalmente narcisista e solipsista, cuja percepção do mundo funciona através de leituras convencionais da realidade.

No fundamental, Nabokov estabelece as bases para que um leitor atento da narrativa de Humbert possa renegar as pretensões artísticas da personagem, através das próprias considerações que esta vai tecendo. Humbert mostra que não é dotado da

⁴ Vladimir Nabokov, *Lectures on Literature*, ed. Fredson Bowers (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980), p. 5.

⁵ Nabokov, *Strong Opinions*, p. 94.

capacidade suprema de elaborar uma visão plena de originalidade em relação ao seu mundo.

"Madness is but a diseased bit of commonsense, whereas genius is the greatest sanity of the spirit."⁶ Humbert não se apercebe da diferença crucial entre obsessão e inspiração a que alude Nabokov. Ao confundir as duas, Humbert é induzido a pensar que a criação estética é o objectivo supremo, em nome do qual é permitida a subjugação despótica dos seus semelhantes. Este domínio exerce-se através da percepção dos outros em conformidade com padrões estereotipados, dos quais a utilização do motivo do duplo é um exemplo.

Todas estas considerações têm subjacente uma preocupação ética e humanista que nem sempre foi reconhecida a Nabokov. Humbert viola conscientemente essa preocupação ao reclamar, durante grande parte da sua narrativa, um estatuto de poeta acima de todas as considerações éticas. Com frases como "Poets never kill"⁷, Humbert pretende estabelecer o primórdio da criação estética sobre o indivíduo e a moral, a identificação automática de quem produz o belo com quem produz o bem. No entanto, como refere Richard Rorty,

"Tais livros [*Pale Fire* e *Lolita*] são reflexões sobre a possibilidade de haver assassinos sensíveis, estetas cruéis, poetas impiedosos - mestres da imaginação que se satisfazem com transformar a vida de outros seres humanos em imagens num ecrã, muito simplesmente sem notar que essas pessoas sofrem."⁸

Esta confusão advogada entre sensibilidade artística e moral revela-se pouco convincente mesmo para o próprio Humbert, obrigado a confrontar-se com as consequências das suas acções. Na parte final do seu percurso, Humbert revela-se uma personagem parcialmente permeável ao remorso e ao arrependimento, problematizando o seu estatuto enquanto criador literário. Através da personagem

⁶ Nabokov, *Lectures on Literature*, p. 377.

⁷ Vladimir Nabokov, *Lolita*, (Harmondsworth: Penguin, 1980), p. 87. Posteriores referências a este romance serão assinaladas no texto pela sigla Lo, seguida das respectivas páginas.

⁸ Richard Rorty, "O barbeiro de Kasbeam: Nabokov e a Crueldade", *Contingência, Ironia e Solidariedade*, trad. Nuno Ferreira da Fonseca (Lisboa: Editorial Presença, 1992), p. 198.

Humbert, Nabokov levanta questões importantes sobre a relação entre arte e moral, mostrando como as reflexões estetizantes do narrador são enganosas e potencialmente disruptivas. Humbert assume um carácter destrutivo, uma vez que não limita a sua autoridade ao mundo literário e extra-referencial que criou, pretendendo estendê-la para além do mundo da imaginação. É nesse ponto que imaginação e inspiração ultrapassam o seu mundo limitado, a sua área de influência, para passar a servir um qualquer idealismo, que se pretende impor à consciência individual. Nesse momento, o romance deixa de ser o registo confessoral de um escritor para passar a ser o esboço de uma obsessão, de uma aberração da consciência. Fica claro que Nabokov pretende sublinhar que os escritores não podem deixar-se conduzir por um qualquer idealismo ou fé.

O que é pedido ao leitor do romance é uma capacidade de distanciamento crítico face ao envolvimento que a personagem Humbert suscita, a qual, a ser mantida, faz com que o leitor embarque num jogo de detectives, de análise de pistas. É a mesma capacidade que deve estar presente na atitude do escritor face às suas criações e que Humbert não possui, confundindo irremediavelmente a Lolita que cria na sua imaginação com Dolly Schiller, a rapariga americana com quem tem uma relação. O narrador acaba, assim, por cometer o pecado da crueldade que resulta da indiferença face a outro ser humano e que, literariamente, redundará na vulgaridade da submissão às convenções literárias.

Por trás da glorificação do prazer estético que Nabokov empreende, enquanto objectivo supremo da arte, encontram-se valores humanistas essenciais ao sentido da sua arte e à sua relação com o real. Enquanto teorizador, Nabokov pode, involuntariamente, encorajar uma leitura estetizante das suas concepções, mas essa leitura ignora o que de melhor oferece a prática de Nabokov: a condenação radical de um idealismo que se sobreponha ao indivíduo, a afirmação da impossibilidade de acreditar num escritor como Humbert. A questão do duplo não pode desinserir-se desta visão.

Voltando à distinção primordial que estabelecemos no início, queremos deixar claro até que ponto as duas vertentes da questão interagem no texto, ou seja, qual o jogo estabelecido entre o duplo verdadeiro e o falso duplo ao longo da narrativa. As duas perspectivas confrontam-se nas visões antagônicas que têm o narrador e o autor implícito. Humbert tem do duplo uma visão claramente tradicional, que está intrinsecamente ligada a questões de identidade, mas sobretudo a questões morais. Reflete uma ordem tradicional do pensamento, de raiz essencialmente dualista e cartesiana, que é expressa literariamente através do recurso a estruturas como as alegorias e os símbolos. O narrador tem como determinante um universo referencial de valores morais extrínsecos à literatura.

Para Nabokov, enquanto autor implícito, o uso do duplo insere-se essencialmente num esquema de paródia, e não num esquema ideológico-simbólico. A utilização do motivo do duplo dentro dos esquemas tradicionais revela-se desinteressante, porque limitada a uma ordem tradicional de pensamento e dependente de disciplinas relacionadas mas, segundo Nabokov, excêntricas à literatura: a religião, a psicologia e a filosofia. Nabokov emancipa o duplo dessa dependência, fazendo-o entrar num esquema puramente literário, que se define não enquanto unidade temática, mas como estrutura literária, ou seja, um elemento de literariedade. Como refere Gordon Slethaug, o interesse de Nabokov no motivo do duplo é estrutural e formalista, desligando-se do seu valor simbólico ou referencial. O duplo é apenas um elemento linguístico:

"Nabokov's parody of the double's traditional reliance on referentiality, the modernist use of the first-person narrator and the stability of point of view, and his use of puns, word plays, and allusions to other texts paradoxically place his fiction both inside and outside the tradition of the double, finally asserting the triumph of self and literary referentiality."⁹

⁹ Gordon Slethaug, *The Play of the Double in Postmodern American Fiction* (Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1993), p. 37.

O duplo foi usado na literatura como símbolo de uma procura de unidade da personalidade, de um equilíbrio que se julgava possível atingir. A partir de uma dualidade seria sempre possível chegar a uma síntese, a uma visão do mundo em equilíbrio e harmonia. Esta visão cartesiana e dualista dominou a concepção do homem e da cultura: "the coherence of God, self and the word", nas palavras de Paul de Man.¹⁰ Havia uma noção de absolutos, de modelos arquetípicos de referência.

Em Nabokov não há o retrato de valores absolutos e universais continuamente em disputa, de símbolos transcendentais de dualidade. Tudo se passa nos limites de um universo ficcional paralelo, que não deseja ser julgado por cânones de maior ou menor referencialidade. É, pois, essencialmente artificial e anti-mimético. As personagens são construtos, que se movem num universo com os seus próprios referentes. É um texto que valoriza o artifício, em detrimento da verosimilhança, um texto autotélico e não referencial, que procura ir para além das convenções literárias, fazendo uso da ironia e da paródia.

"Satire is a lesson, parody is a game"¹¹. A frase de Nabokov é emblemática em relação ao objectivo da sua literatura. É uma ficção que utiliza a paródia enquanto jogo com os elementos tradicionais da ficção, recuperando-os para a contemporaneidade, mas simultaneamente marcando a diferença e avaliando a sua relação com o presente. É um puro jogo intertextual, sem qualquer objectivo didáctico.

Pelo mecanismo da paródia o duplo desliga-se da sua relação preferencial com as questões da identidade psicológica e do dualismo platónico, ou seja desliga-se do que é sobretudo um papel alegórico e simbólico, para reflectir essencialmente sobre o modo de percepção do narrador. Este reflecte uma visão conformista e pouco dada a inovações em relação à memória literária de que se alimenta. Concomitantemente, toda a encenação que Humbert faz no encontro procurado com o seu duplo aponta para alusões a outros confrontos literariamente encenados em outros romances e contos onde a temática do duplo tem papel central.

¹⁰ Paul de Man, citado por Slethaug, *The Play of the Double in Postmodern American Fiction*, p. 2.

¹¹ Nabokov, *Strong Opinions*, p. 75.

A visão que perpassa Humbert fá-lo apresentar o seu duplo, não enquanto ser individual, mas como uma personagem sombra, cuja existência serve apenas como manifestação substanciada do seu "alter-ego" perverso. É uma lógica simplista a que Humbert adopta, de valorização de uma pretensa superioridade moral face a Quilty e de atribuição de um castigo expiador do mal causado. A criação por parte do narrador de um duplo é indissociável de uma estratégia de assunção de culpa e arrependimento, que surge com a problematização, se bem que simplista, da natureza do mal, num quadro de referência de valores morais cristãos.

É, no entanto, claro para o leitor atento que a estratégia de inculpação de Quilty por parte de Humbert está à partida condenada. Nabokov, enquanto autor implícito, mina a retórica do narrador e subverte insidiosamente a temática do duplo tradicional. Ao demonstrar a falibilidade dos argumentos de Humbert, ao revelar uma retórica vazia, que postula o Bem e o Mal enquanto absolutos, Nabokov pretende ultrapassar as limitações ligadas à utilização estrutural do motivo do duplo verdadeiro ou tradicional. Longe de ser um instrumento meramente especular das características físicas e psicológicas do protagonista, o pretense duplo ganha substancialidade e autonomia enquanto personagem. O confronto entre os dois espelha, não a semelhança ilusória entre dois seres, mas a vontade de Humbert em ver uma projecção da sua imagem, ainda que um mero reflexo grotesco de si próprio. O duplo é um modo de conceptualização que, através da linguagem, reflecte a maneira como o narrador interpreta as suas experiências, mostrando que Humbert se limita a um narcisismo incipiente.

Estabelecida a questão da ausência de duplos verdadeiros em *Lolita* e dada como provada a sua substituição por duplos falsos, produto de percepções distorcidas, dadas ao solipsismo e ao narcisismo, veremos como Nabokov propõe o duplo como um motivo susceptível de actualização e reavaliação, um elemento dinâmico capaz de sobreviver a uma inversão irónica relativamente à sua utilização tradicional e a um distanciamento crítico face a uma concepção que se revelou limitada.

O significado do motivo já não se centra na relação estabelecida entre Humbert e Quilty, mas no carácter reflexivo que esta adquire em relação ao narrador. Estabelece-se um jogo com o leitor, em que o conhecimento que este tem da tradição literária é convocado implicitamente face a alusões no romance que simultaneamente actualizam e subvertem essa tradição. É um jogo também ao nível do confronto entre a perspectiva do narrador e a do autor implícito.

O que ouvimos ao longo do romance é uma voz que, apesar do humor e invenção da sua linguagem, revela um sentido crescente de estranhamento, de obsessão e de prisão no tempo e na consciência. Através de uma inversão paródica do motivo do duplo, Nabokov faz o retrato de um narrador que testemunha fundamentalmente um profundo narcisismo mas, simultaneamente, nos revela uma literatura de solidão.

A nossa visão da reflexão estética que Nabokov desenvolve em torno da figura do duplo, em que procuraremos salientar simultaneamente a originalidade e a conformidade à tradição, assumirá neste trabalho a seguinte forma: no primeiro capítulo faz-se a análise dos pontos que justificam a inserção (problemática) do romance na tradição modernista, mas também do modo como Nabokov mantém um distanciamento crítico em relação a essa tradição, através da exposição das insuficiências e limitações detectadas no narrador de *Lolita*, Humbert Humbert. A figura do duplo encontra a sua justificação no texto nabokoviano como elemento essencialmente estruturante e formalista, ao mesmo tempo que se explora a sua vertente parodística em relação a uma tradição fortemente alicerçada em alegorias e metáforas, que imbui a figura do duplo de uma simbologia e temática moralistas. Demonstraremos como a paródia, modo maior de construção formal e temática na obra de Nabokov, é aplicada a várias estruturas literárias do romance, entre as quais nos merece destaque a figura do duplo.

Analisaremos o discurso humbertiano caracterizando-o como uma retórica que tem por objectivo a sedução do leitor e que é fruto do poder hipnótico da linguagem do narrador, plena de eloquência, humor e ironia. A capacidade de (auto-) ilusão do

narrador permite-lhe ultrapassar a realidade de um universo dominado pelo consumismo e pela banalidade, para encontrar refúgio num exílio (literal e figurado) em que está reduzido a um monólogo com escritores e personagens da história literária. Enquanto observador europeu do espírito americano, o narrador assume um olhar essencialmente iconoclasta que é, simultaneamente, redutor e desumanizante. Veremos como Humbert e a sua linguagem são sentidos como um corpo estranho e incongruente face às personagens americanas com que se cruza, acentuando que os sentimentos de alienação e solidão do narrador são responsáveis pela tentativa de recriação artificial, através da arte, dos fantasmas que habitam as suas memórias.

O narrador serve-se de uma estratégia de apropriação ilusória que o torna prisioneiro no mundo da linguagem, transformando-o numa mera cópia descaracterizada de outros textos e de outras vozes. Enquanto corporização de uma fantasia do narrador, *Lolita* constitui-se como um duplo, um artefacto verbal conscientemente criado como reiteração de um outro texto já lido, uma citação, entre muitas, de um eco literário angustiante.

No segundo capítulo deste trabalho analisaremos o modo de construção da figura do duplo em *Lolita* e os conteúdos essenciais que lhe estão inerentes, verificando em que medida o motivo é devedor de versões literárias anteriores e identificando algumas das teias relacionais que remetem a narrativa para uma tradição florescente no século dezanove. Humbert remete a figura para um campo em que esta corporiza um conflito moral a que está subjacente uma lógica disjuntiva e simplista, que não é mais do que uma estratégia de ilibação por parte do narrador.

Demonstraremos como a figura se desenquadra da tradição, graças a uma estratégia de paródia que subverte as ficções alegóricas do duplo e as desliga de uma simbologia de carácter essencialmente moral. Através do mecanismo da paródia Nabokov sublinha o carácter essencialmente especular do motivo do duplo e a sua ligação com uma percepção deformada e pouco fiável.

A narrativa apresenta-se como encenação, em que as personagens assumem diferentes máscaras através de jogos intertextuais, tendo consciência do texto enquanto ficção e do seu estatuto enquanto personagens de um heterocosmo fictício.

Duas outras obras de Nabokov, *Despair* e *Pale Fire*, nas quais o motivo do duplo é igualmente central, estabelecem paralelos com *Lolita*, reflectindo igualmente sobre as relações que se instituem entre os autores e as suas criações e sublinhando como as ficções se tornam, por vezes, em obsessões destrutivas.

No terceiro capítulo faz-se a abordagem da ideia de viagem que está subjacente ao discurso de Humbert, identificando-a com uma noção de demanda intemporal e universal, em cuja genealogia o narrador procura inscrever o seu nome. Protagonista de uma demanda dos tempos modernos, Humbert procura uma Arcádia, o último paraíso, cuja existência é um símbolo ilusório do poder da imaginação e da arte sobre a realidade histórica. O itinerário percorrido pelas estradas da América transforma-se num verdadeiro labirinto de espaços infinitamente desmultiplicados, meros espelhos de uma obsessão que se encerra voluntariamente num espaço de prisões de toda a espécie, desenhadas através da linguagem.

Analisaremos como a demanda de Humbert adopta processos epistemológicos próprios das convenções da literatura policial, adaptando-os ao tratamento de questões relacionadas com a identidade psicológica e os modos de percepção. O esforço de investigação de Humbert e a sua contínua deslocação no espaço reflectem a busca de uma identidade fugaz, de uma unidade significativa subjacente à realidade textual em que se movimenta. Os cânones do género sofrem uma inversão irónica dos seus fins mais essenciais, através da desconstrução promovida por Nabokov, que nega sentido às pistas que Humbert encontra e enceta um jogo de intertextualidade que torna absurdos os dogmas referenciais a que o narrador se atém. Não há detectives tradicionais no romance, porque o sentido da sua função é esvaziado.

A estrutura literária subjacente a todo o texto indicia uma viagem empreendida por Nabokov entre a poética modernista e o pós-modernismo, que leva à coexistência de processos modernistas com a sua subversão através de mecanismos como a

desfamiliarização e a paródia. Estes visam mostrar a valência de figuras como o duplo e o detective enquanto estruturas literárias susceptíveis de permanente actualização.

CAPÍTULO 1

VOZES E DUPLOS: A VERSÃO DE HUMBERT

*What the hell, reality is a nice place to visit but you wouldn't want to live there, and literature never did, - very long.*¹ John Barth

I now warn the reader not to mock me and my mental daze. It's easy for him and me to decipher now a past destiny; but a destiny in the making is, believe me, not one of those honest mystery stories where all you have to do is keep an eye on the clues. In my youth I once read a French detective tale where the clues were actually in italics; but that is not McFate's way - even if one does learn to recognize certain obscure indications. (Lo, 209).

Lolita é a autobiografia de um narrador que se intitula Humbert Humbert, alguém que se considera um artista e um poeta, como repetidamente afirma ao longo do texto. Francês de nascimento, Humbert Humbert adota os Estados Unidos da América como país de acolhimento. É aí que redige o manuscrito da confissão dos seus crimes, escrito alternadamente na prisão e numa enfermaria de observação psiquiátrica. Originalmente o manuscrito destinava-se a ser apresentado no seu julgamento em tribunal. Acaba, porém, por ser publicado em livro, após a morte do seu autor. Mais do que o relato de uma história autêntica, Humbert Humbert considera o seu livro uma obra literária, apontando para os elementos de ficção e artifício presentes no texto.

O ponto de partida da obra são as recordações do seu narrador, simultaneamente personagem. Este, apesar de considerar ter uma memória perfeita, fotográfica, rapidamente deixa transparecer que as suas informações são parciais, deliberadamente subtraídas ao leitor ou manipuladas sub-repticiamente. A focalização num único centro de consciência que se revela pouco fiável é para Brian McHale uma das características distintivas do modernismo, uma vez que reflecte questões de

¹ Citado em Richard Ruland e Malcolm Bradbury, *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature* (Harmondsworth: Penguin Books, 1992), p. 388.

carácter epistemológico que estão na base da sua distinção essencial entre modernismo e pós-modernismo. Utilizando a noção de dominante, nos termos definidos por Roman Jakobson e no caso específico da literatura, para identificar as considerações características do modernismo, por oposição aos focos de interesse do pós-modernismo, McHale considera Nabokov como um autor de transição, a qual ocorre fundamentalmente ao longo de três romances: *Lolita*, *Pale Fire* e *Ada or Ardor: A Family Chronicle*.² Relativamente a *Lolita*, o romance é classificado como pertencendo inequivocamente à tradição modernista, precisamente pela inserção do seu narrador, Humbert Humbert, numa linha de narradores pouco fiáveis, que inclui Dowell de *The Good Soldier*, de Ford Maddox Ford, e Jason Compson de *The Sound and the Fury*, de Faulkner, e cujo fundador seria Dostoyevski em *Notes from the Underground*. As preocupações epistemológicas seriam também determinantes na ênfase dada no romance ao tema da memória, a que podemos indubitavelmente ligar a preocupação com o tempo, com a sua passagem e com a sensação de que se é prisioneiro do devir.

McHale ignora, contudo, o que nos parece ser a perspectiva dominante de Nabokov em *Lolita*: a sua vertente parodística em relação ao narrador e a estratégias características do modernismo. De facto, se Humbert é um narrador que podemos caracterizar como modernista, Nabokov deixa claras as suas insuficiências e limitações. Parece-nos igualmente relevante considerar a tradição modernista do romance enquanto retrato de um artista e analisar a paródia implícita em *Lolita* a uma determinada concepção de arte. O tema das confissões ficcionalizadas é recorrente e constitui parte de uma demanda estética, uma reflexão sobre o modo de apresentar um auto-retrato ou uma confissão através da escrita. As complexidades da criação da arte e o próprio processo de criação tornam-se objecto de contemplação. O romance de Nabokov inscreve-se numa tradição de que são exemplos *À la Recherche du Temps Perdu*, onde Proust desenha o retrato de Marcel, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, retrato de Stephen Dedalus ou *Tonio Kröger*, de Thomas Mann. Nabokov deixa,

² Brian McHale. *Postmodernist Fiction* (London: Routledge 1994), pp. 18-9.

no entanto, claro que Humbert é uma mera paródia de artista, uma cópia descaracterizada face aos seus modelos.

Como veremos, a paródia, modo maior de construção formal e temática na obra de Nabokov, é aplicada a várias estruturas literárias do romance, permitindo ao autor implícito mostrar a distorção das percepções de Humbert. Ao falarmos de paródia estamos a adoptar o conceito tal como ele é definido por Linda Hutcheon:

"A paródia é, pois, uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irónica (...) [uma] repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança."³

Hutcheon acentua o carácter paradoxal do discurso paródico, uma vez que este actua transgredindo as convenções, mas apenas dentro dos limites ditados pela "reconhecibilidade": "... a paródia [é] inscrição de continuidade e mudança."⁴ É uma estratégia que sublinha a literariedade de estruturas, tais como o motivo do duplo, contrariando o automatismo de percepção que a utilização tradicional provoca. A desfamiliarização, proposta do grupo de formalistas russos de Viktor Shklovsky, abala as convenções e permite a originalidade e a inovação. Trata-se de um esquema que permite a reavaliação de determinado código, entrando num esquema de intertextualidade que activa simultaneamente dois modos de percepção: o modo do parodiado e o modo do paródico, que procede à reinterpretação crítica de um outro texto anterior.

O mesmo tipo de jogo parodístico está implícito na abordagem de vários géneros literários ao longo da narrativa, o que dificulta a classificação da obra. Michael Wood refere que a obra é um jogo textual, pleno de textos reproduzidos ou simulados: cartas, poemas, páginas tiradas de revistas e livros, anúncios de lojas, registos de motéis, fragmentos de um diário e até a relação dos alunos da turma de Lolita.⁵ A

³ Linda Hutcheon, *Uma Teoria da Paródia*, trad. Teresa Louro Pérez (Lisboa: Edições 70, 1989), p. 17.

⁴ Hutcheon, *Uma Teoria da Paródia*, p. 53.

⁵ Michael Wood, *The Magician's Doubts: Nabokov and the Risks of Fiction* (London: Pimlico, 1994), p. 103.

indecisão sobre o género em que a narrativa deve ser incluída é nítida, quer da parte do narrador, quer da parte do editor. Quando morreu, Humbert oscilava entre dois títulos possíveis: *Lolita* ou *Confession of a White Widowed Male*. Esta informação é-nos dada pelo seu editor, John Ray, Jr., que considera que a narrativa se deveria incluir preferencialmente na categoria das histórias psiquiátricas ou nos relatos sociológicos sobre a vida moderna. O próprio Humbert, no decorrer da sua narrativa, faz referência a uma variedade de géneros literários, que incluem a confissão, as memórias, a história trágica e o romance, mas também não-literários como as notas de preparação do julgamento e estudos sobre casos clínicos. Nem o editor nem o próprio narrador se apercebem que a dificuldade na classificação da narrativa deriva da oscilação permanente entre dois pólos de interesse - Lolita e Humbert - e entre géneros contraditórios - ficção e não-ficção.

A narrativa pode também ser considerada como uma defesa que Humbert escreve para apresentar no tribunal. Descrevendo-se como um réu, o narrador refere-se aos seus leitores como o júri que o vai julgar: "Oh, winged gentlemen of the jury!" (Lo, 124) ou "Frigid gentlewomen of the jury!" (Lo, 132). As interjeições dirigidas ao leitor são frequentes. O seu objectivo é defender o que chama a sua "inner essential innocence" (Lo, 298) e toda a sua retórica, a sua estratégia de defesa, passa pelo antecipar das objecções do leitor e pela tentativa de se ilibar das acusações potenciais. O humor e a noção de ridículo do narrador são estratégias que o conduzem nesse sentido. No final do romance, profere uma sentença para o seu caso: "Had I come before myself, I would have given Humbert at least thirty-five years for rape, and dismissed the rest of the charges." (Lo, 307). A referência é ao assassinio de Quilty, de que Humbert não se reconhece culpado.

A escrita tem, no entanto, para Humbert outras funções. Escrevendo na prisão, à espera de julgamento e sob observação psiquiátrica, o narrador encara a sua narrativa como uma tentativa de recriação dos acontecimentos que viveu. A escrita é, pois, encarada como um substituto de uma presença, como paliativo para a solidão que a ausência de Lolita provoca. O espaço da escrita é também um espaço onde Humbert

exorciza a sua solidão, mas não o seu solipsismo. A prova é que, nem o protagonista nem o narrador reparam na ironia do facto de Lolita ter fugido à sua alçada no dia 4 de Julho, feriado nacional que comemora o dia da Independência dos Estados Unidos. A indiferença de Humbert em relação ao feriado e ao seu significado não podia ser maior.

A narrativa que Humbert constrói é uma convocação da memória, com tudo o que isso para si implica em termos de tormento, culpa e remorso. Desse facto decorre o carácter particular do narrador, comum a todos os narradores de todas as autobiografias. Referimo-nos à natureza eminentemente dual da sua voz, dividida entre dois tempos distintos e dois modos de consciência, o anterior e o contemporâneo ao acto de narrar. A sua autobiografia é o registo da história de um Eu com uma existência autónoma em relação à do narrador. Este confronta-se com um objecto que é simultaneamente independente de si e contemporâneo ao acto de escrita, uma matéria em permanente mudança. No caso de Humbert, a fusão entre narrador e personagem dá-se no final, com o remate do livro a corresponder igualmente à morte do seu narrador.

A sua confissão funciona como uma espécie de julgamento *a priori*, no qual se faz o balanço dos seus actos. Ao mesmo tempo, é um trabalho literário no qual Humbert procede a uma tentativa de interpretação do seu passado e a uma clarificação dos acontecimentos vividos, acentuando o carácter artificial e fictício das personagens e do próprio texto. Ao reviver as suas experiências, Humbert é capaz de ordená-las, à medida que vai desenrolando a narrativa, e assim criar uma rede de associações e significados, nos quais vê *a posteriori* a acção do destino. É o que Lucy Maddox considera ser " ... an attempt at interpretation, clarification, simplification - in short, a commentary on the text of his lived experience."⁶ Assumidamente, Humbert pensa a sua narrativa como elemento ordenador do caos. Ao escrever, o narrador está a decifrar o passado, a interpretar as pistas que consegue retrospectivamente discernir nos acontecimentos que levaram à sua prisão.

⁶ Maddox, *Nabokov's Novels in English*, p. 67.

Ao longo da história vemos Humbert desdobrar-se no desempenho de uma pluralidade de papéis. De facto, ele é simultaneamente leitor, narrador e personagem, actor e observador, acusado e juiz. O homem que o narrador descreve, alternadamente com amor e ódio, é tratado com distância e frieza de observação. Humbert fala de si no passado, na terceira pessoa, usando títulos e nomes, tal como para as outras personagens da narrativa: "What a foolish Hamburg that Hamburg was! Since his supersensitive system was loath to face the actual scene, he thought he could enjoy a secret part of it." (Lo, 260). O distanciamento que se cria entre os dois é, no entanto, uma expressão de objectividade enganosa, uma vez que a imagem que o narrador nos dá de si próprio nada tem de desinteressada ou inocente. Tanto o recurso à terceira pessoa como os epítetos que escolhe para se auto-designar são instrumentos do que Elizabeth W. Bruss denomina de auto-censura selectiva.⁷ Ao tentar fazer esquecer ao leitor certas acções que cometeu (entre elas um crime), Humbert torna-se o seu próprio juiz, possibilitando simultaneamente uma condenação e uma absolvição. Humbert enquanto outro é também a expressão do seu sentido intrínseco de narcisismo e de "voyeurismo":

"I used to review the concluded day by checking my own image as it prowled rather than passed before the mind's red eye. I watched dark-and-handsome, not un-Celtic, probably high-church, possibly very high-church, Dr. Humbert see his daughter off to school. I watched him greet with his slow smile and pleasantly arched thick back ad-eyebrows good Mrs. Holigan." (Lo, 186).

O narrador quer passar ao seu leitor a ideia de que os acontecimentos relatados na sua crónica têm uma validade objectiva. Faz profissão de fé na sua memória fotográfica e anuncia o princípio subordinante da narrativa, "retrospective virisimilitude" (Lo, 71). Contudo, Humbert não se apercebe que o seu projecto não é um mero registo objectivo de factos passados. O passado que evoca tem muito de criação do próprio narrador, que incorre por vezes em contradições, especialmente na

⁷ Elizabeth W. Bruss, "Illusions of Reality and the Reality of Illusions", *Vladimir Nabokov*, ed. Harold Bloom (New York: Chelsea House Publishers, 1987), p. 30.

segunda parte do romance. Segundo o mesmo princípio da verosimilhança que Humbert invoca, estas contradições são sanáveis, atribuíveis à doença e ao seu estado de crescente debilidade. Acresce a isso o facto de a narrativa ser resultante de um primeiro rascunho, não revisto pelo autor e escrito em 56 dias. Ou seja, o tempo que o narrador passa na prisão à espera de julgamento, antes da sua morte.

No entanto, o que estas discrepâncias revelam são falhas no controlo que Humbert pretende exercer através da sua história, controlo que se manifesta na apresentação de uma só voz narrativa. Como refere Linda Hutcheon, "In Nabokov's *Lolita*, Humbert Humbert uses language - its semantic richness, its punning and anagrammatic fertility - to build a protective defence, to control his confession."⁸. O narrador confessa o seu gosto pelos jogos com a linguagem e com o leitor: "I suppose I am especially susceptible to the magic of games." (Lo, 231). O espaço da escrita é o único momento em que Humbert demonstra o seu domínio sobre os factos que relata. Só nesse espaço ele parece ter à-vontade e liberdade. Por isso, Humbert, enquanto escritor e narrador, impõe-se facilmente a Humbert protagonista, conseguindo ler melhor os episódios relatados do que a personagem que os viveu. No entanto, é frequentemente ultrapassado pela acção dos acontecimentos, mostrando como é grande a sua desatenção e, conseqüentemente, como falha a sua estratégia de controlo.

A linguagem assume o seu papel enquanto mecanismo de domínio das emoções do leitor, um mecanismo perfeitamente manipulado por Humbert. Apostado em cativar, o narrador põe em marcha uma retórica de sedução. Apesar de se admitir como culpado e de querer apresentar a sua confissão, Humbert sabe que a eloquência, o humor e a ironia da sua prosa o ajudam a minorar, a esconder a gravidade das acções que praticou. "Mesmer Mesmer" é um dos pseudónimos que Humbert considerou utilizar, apropriado para manifestar a força hipnótica da sua retórica. O poder ilusório e enganador da linguagem ajuda a uma aproximação emocional do leitor em relação à personagem, que, no entanto, é a primeira a alertar o leitor para a sua estratégia. "You

⁸ Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (London: Routledge, 1991), p. 101.

can always count on a murderer for a fancy prose style" (Lo, 9), afirma Humbert. Anuncia assim a sua intenção de sobrepor a importância dada à linguagem enquanto meio sedutor à sua função enquanto transmissora de informações. Apesar de insensível e desatento em relação ao que se passa em seu redor, Humbert consegue frequentemente enfeitiçar o leitor, levando-o a uma suspensão temporária do seu poder crítico de análise.

A sua honestidade neste passo inicial da narrativa deveria alertar o leitor face à necessidade de guardar um distanciamento crítico perante quem é dotado de tal força encantatória. Se, contudo, o leitor sucumbe ao encantamento e à ilusão criada pela capacidade artística do narrador, ele próprio é igualmente vítima de si mesmo. Como refere Ellen Pifer,

"But Humbert's language is especially duplicitous because he figures prominently among those he would deceive. Only gradually, and with great difficulty, can he bear to reveal the truth of the tale he has to tell: that at the age of thirty-seven he developed a passion for a twelve-year-old child whom he subsequently begged and bribed, cafoled and tyrannized into sexual cohabitation - until, at the age of fourteen, she succeeded in escaping him."⁹

A capacidade de ilusão patente na linguagem de Humbert não se exerce meramente sobre o leitor, mas também sobre ele próprio. Através da linguagem, no que esta tem de alusiva e paródica, o narrador revela-se no seu duplo papel de sedutor e seduzido, caindo no ardil por si criado. Sucumbindo à imaginação e ao poder evocador da linguagem, Humbert é vítima dos seus ideais mas, também, simultaneamente, agente de destruição. Em nome de um ideal de ninfeta imaginado priva Lolita de uma adolescência normal, em nome de um estereótipo literário destrói a vida de Quilty. A capacidade de auto-ilusão vai ao ponto de Humbert esquecer os seus crimes para afirmar: "Emphatically, no killers are we. Poets never kill." (Lo, 87).

⁹ Ellen Pifer, "Lolita", *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, ed. Vladimir Alexandrov (New York: Garland Publishing Inc., 1995), p. 311.

Assistimos à sua recusa ou incapacidade em reconhecer o que não passa de fruto da sua imaginação.

A linguagem é, pois, para Humbert, simultaneamente libertação e prisão. É um agente de libertação porque, através dela, o narrador é capaz de ultrapassar a realidade de um universo dominado em grande parte pelo consumismo, pela banalidade e pelo mau-gosto, permitindo-lhe a comunhão com ideais, com o mundo da tradição literária, com a arte. Escritores e personagens da história literária são os únicos interlocutores de que Humbert dispõe, permitindo-lhe fugir à solidão e ao exílio, sentimentos dominantes face à América filistina que descreve. Pelo seu poder evocativo e encantatório, a linguagem acaba por tornar-se a protagonista do romance, substituindo-se à própria Lolita:

"LOLITA, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul.
Lo-lee-ta: the tip of the tongue taking a trip of three steps down the
palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta." (Lo, 9).

Por outro lado, Humbert sente a linguagem como prisão, uma vez que é incapaz de ultrapassar os estereótipos literários dentro dos quais se movimenta e não consegue uma criação verdadeiramente original. Esta ambivalência de que o narrador se dá conta, e que transmite ao leitor, dá ao romance uma grande complexidade psicológica e moral. A duplicidade que se estabelece na percepção e consciência de Humbert é, contudo, gradual. Só muito a custo, ele aceita que sentimentos como a culpa e o remorso permeiem a sua narrativa. Só muito dificilmente reconhece a divisão interior que designa como "umber and black Humberland" (Lo, 164), uma combinação de sonho, idealismo e luxúria.¹⁰ Face à necessidade de apresentar situações cuja evocação se torna dolorosa, a narrativa torna-se confusa e, até, fragmentada. É um mecanismo de defesa e repressão dos aspectos desagradáveis da realidade:

¹⁰ James Joyce, "Lolita in Humberland", *Studies in the Novel* 6.3 (1974), 339-47. Este é um estudo crítico que evidencia as ligações de Humbert e da Humberland por ele criada à "Wonderland" criada por Lewis Carroll em *Alice in Wonderland* (1865).

"The daily headache in the opaque air of this tombal jail is disturbing, but I must persevere. Have written more than a hundred pages and not got anywhere yet. My calendar is getting confused. That must have been around August 15, 1947. Don't think I can go on. Head, head - everything. Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita. Repeat till page is full, printer." (Lo, 109).

Humbert põe em relevo a sua imensa cegueira enquanto personagem, face aos seres humanos com que travou conhecimento e face à própria América. Se a indiferença e o solipsismo em relação a Lolita e à América cedem, após um mergulho no passado e na memória, a mesma atitude não se mantém relativamente a Quilty. Até ao final, é-lhe dado o estatuto de sombra e a personagem é construída como um duplo tradicional. Ou seja, Quilty é sempre encarado de um ponto de vista meramente instrumental. A sua presença é vista como sinónimo de pista, de indício que deverá encaixar na solução final de um "puzzle" literário. Se voltarmos à citação com que iniciámos o capítulo, veremos como Humbert formula nessas linhas a sua condição de detective, de decifrador de pistas e construtor *a posteriori* de um destino. Ou seja, ele reconhece o seu papel enquanto narrador como sendo semelhante ao de "McFate", ao destino. Face aos acontecimentos, é ele quem detecta o seu fio condutor, quem cria a rede de associações que os ligam, quem torna acasos e coincidências elementos significativos. As pistas que semeia no texto são deliberadamente obscuras, deliberadamente indecifráveis numa primeira leitura. É o caso das múltiplas referências a Quilty, muitas das quais são dificilmente detectáveis numa primeira abordagem do romance. O narrador oculta a identidade desta personagem até ao final, fazendo com que o leitor participe num jogo de descoberta e levando-o a identificar-se, na sua ignorância, com Humbert personagem. Numa segunda leitura mais atenta, coincidências ou jogos do acaso são vistos como fruto da manipulação de Humbert, elementos estruturantes da narrativa. São processos que chamam a nossa atenção para o carácter deliberadamente artificial do texto, para a sua natureza ficcional, e que ultrapassam o próprio narrador, deixando vislumbrar a existência do autor implícito.

Finalmente, é o próprio Humbert que sublinha o seu carácter de construto literário, comparando a sua história à de um romance policial, tal como vimos na citação inicial.

Apesar das pistas disseminadas, o leitor tem a sensação de mover-se num labirinto, para o qual não encontra saída. Humbert recria, pois, na perfeição, o desnorte que ele próprio viveu, tal como é referido na citação com que abrimos este capítulo do trabalho. A sua cegueira, enquanto personagem protagonista dos acontecimentos, reflecte-se agora na desorientação e na cegueira do leitor. Humbert, na sua qualidade de narrador com pleno conhecimento do desfecho da história e manipulador da informação, consegue dar aos episódios uma aura de mistério e um ambiente fantástico que só posteriormente serão levantados. Durante a perseguição pelas estradas da América, Quilty ganha inclusivamente um aspecto surreal. Afinal, de acordo com o estatuto de duplo tradicional que o narrador lhe atribui, Quilty não é mais do que uma sombra na confusão mental em que se encontra Humbert, alguém cuja presença real é posta em dúvida: "Oh, I am quite sure it was not a delusion." (Lo, 225). É algo em que Humbert não parece acreditar e de que procura convencer-se.

Através de repetidas referências ao carácter onírico dos acontecimentos durante a primeira parte do romance, contrabalançadas por alusões frequentes a pesadelos na segunda parte, Humbert, quando sente o afastamento de Lolita, demonstra a instabilidade das suas percepções. A linha separadora entre sonho e pesadelo parece, aliás, estar na base da divisão do romance em duas partes. A segunda é um anti-clímax da primeira, em que a obsessão de Humbert ganha contornos de fobia e o carácter realista da narrativa se esbate.

A figura do duplo é representativa dessa transformação. O motivo é mesmo uma das maneiras de acentuar a crescente obsessão e instabilidade do narrador. Primeiramente as suas aparições são esporádicas. No desenvolvimento da narrativa, o duplo aparece a Humbert como a encarnação da sua nêmesis, na figura de detective Trapp, que dará posteriormente lugar a Quilty, o homem responsável pelo rapto de Lolita, caracterizado como um ser animalesco e demoníaco, omnipresente na narrativa. A determinado passo, Humbert passa de perseguido a perseguidor, assumindo a

procura de Lolita e a vingança como projecto de vida, encarando como real a ilusão de um duplo por si criado: "To myself I whispered that I still had my gun, and was still a free man - free to trace the fugitive, free to destroy my brother." (Lo, 245).

Durante a segunda viagem, Humbert apercebe-se de uma sombra que o persegue, mas fica sem saber se é perseguido pelas autoridades, na pele de um suposto detective Trapp, ou por um duplo vingador, numa cena de perseguição clássica de um certo tipo de literatura. A citação com que iniciámos o capítulo refere-se a este passo, em que Lolita e Humbert percorrem pela segunda vez as estradas da América, desta vez a pedido de Lolita. O seu objectivo é acompanhar a digressão que Clare Quilty efectua com uma das suas peças e, mantendo Humbert na ignorância dos seus propósitos, conseguir contactar com o dramaturgo sempre que possível. Enquanto personagem, Humbert acolhe, primeiro com surpresa, mas depois com contentamento a sugestão de Lolita, até ao momento em que começa a suspeitar que esta mantém contactos proibidos com alguém. O narrador deixa o leitor na expectativa, não revelando se as suspeitas são ou não infundadas.

A referência que fizemos na citação inicial ao "mental daze" de Humbert vai-se gradualmente acentuando, com o avolumar da desconfiança face ao comportamento de Lolita e com um sentimento de crescente frustração pela incapacidade de identificar o perseguidor. Se o aspecto surreal da paisagem e da perseguição se acentua, é também cada vez maior a impressão de que Humbert está a um passo de ter novo esgotamento nervoso, como o primeiro que levou ao seu internamento prolongado, relatado na primeira parte do romance:

"Wildly, I pursued the shadow of her infidelity; but the scent I travelled upon was so slight as to be practically indistinguishable from a madman's fancy." (Lo, 213).

O narrador envolve Lolita e o seu perseguidor na mesma teia de associações. Por exemplo, o sorriso de Lolita, que tanto intriga Humbert, é associado a Quilty por várias vezes. A primeira vez acontece depois de um ensaio da peça *The Enchanted*

Hunters em Beardsley, mas o mesmo sucede em Kasbeam, Champion e Wace. Em Kasbeam, a referência a Quilty passa por uma menção discreta a um carro vermelho estacionado numa garagem do motel. Através de referências subtis, a personagem é associada a um diabo, devido à cor vermelha que lhe é característica, mas também a Lolita, cujo sorriso é "a diabolical glow" (Lo, 212). Por vezes, Quilty é dotado de carácter demoníaco pela sua ligação explícita à figura de Mefistófeles:

"We were many times weaker than his splendid, lacquered machine, so that I did not even attempt to outspeed him. *O lente currite noctis equi!* O softly run, nightmares!" (Lo, 217-8).

Alfred Appel refere que a citação latina é tirada de *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*, de Christopher Marlowe.¹¹ Refere-se ao passo em que, no acto V, Fausto pede mais tempo a Mefistófeles, resignando-se ao facto de não o poder afastar ou exorcizar. A palavra "shadow" une igualmente Lolita e Quilty. Este será sempre referido como sombra perseguidora, enquanto que, em Lolita, Humbert procura "... the shadow of her infidelity." (Lo, 213).

No entanto, apesar do seu estado de alerta e da sua atenção aos detalhes, as suspeitas do narrador não atingem o alvo e a sua atenção (e a do leitor) é ostensivamente desviada para um outro hóspede, que revela claramente nada ter a ver com Lolita. É, pois, uma pista falsa lançada por Humbert, tal como acontece nos romances policiais. Se o carro vermelho de Quilty é objecto de referência discreta, a arma que o narrador vai usar para o matar é referida com detalhe e associada à crescente tendência deste para o álcool.

Durante a viagem para Wace, a presença de Quilty é marcada pela trovoadas e pela chuva, que acompanham os dois carros. A personagem é sempre ligada aos trovões e às tempestades, associações que acentuam o seu carácter hostil e ameaçador para Humbert. O carro e, por associação o próprio Quilty, são referidos repetidamente como "the Red Yak" (Lo, 215), "the imperious red shadow" (Lo, 217) ou "that red

¹¹ Alfred Appel, *The Annotated Lolita* (Harmondsworth: Penguin Books, 1991), p. 412.

ghost" (Lo, 216). Quilty sofre um processo de diabolização através da sua associação repetida à cor vermelha, cor que tem para Humbert uma conotação sexual explicitamente referida: "... that red ghost swimming and shivering with lust in my mirror..." (Lo, 216). A alusão é ao espelho retrovisor do carro, mas é fácil expandir a referência e conotá-la com as noções de semelhança que se estabelecem entre os dois, que acentuam o facto de Quilty não passar de uma projecção do lado mau do narrador: "... another Humbert was avidly following Humbert and Humbert's nymphet with Jovian fireworks..." (Lo, 215). A menção a interferências divinas não se fica pela associação do tempo atmosférico à acção de Júpiter. O próprio carro de Quilty ganha qualidades mágicas:

"... nobody attempted to get in between our humble blue car and its imperious red shadow - as if there were some spell cast on that interspace, a zone of evil mirth and magic, a zone whose very precision and stability had a glass-like virtue that was almost artistic." (Lo, 217).

A ligação entre os dois carros é especular e quase umbilical: "... his convertible seemed to move only because an invisible rope of silent silk connected it with our shabby vehicle." (Lo, 217).

Há uma humilhação constante de Humbert face ao seu perseguidor, ainda que esse rebaixamento se dê através da comparação das possibilidades performativas dos dois carros. Ainda que de um modo subtil, as percepções de Humbert são intencionalmente transmitidas com um carácter irreal, como se de meras projecções da sua culpa interior se tratasse. O próprio Humbert duvida do que vê, acentuando a ideia de que é perseguido por ficções e fantasma privados, cuja existência não é perceptível pelos outros: "As happens with me at periods of electrical disturbance and crepitating lightnings, I had hallucinations. Maybe they were more than hallucinations." (Lo, 215).

A ligação das suspeitas de Humbert ao nome de Quilty é feita de modo subtil. Na primeira ocasião em que o narrador o observa, decide que o desconhecido é parecido com um familiar seu - Gustave Trapp. Arbitrariamente, Humbert decide que

Quilty e Trapp são a mesma pessoa, ligados através da associação à palavra "swine", como demonstra Carl Proffer.¹² No início do romance, quando Humbert lê uma resenha biográfica do dramaturgo, faz um jogo de palavras: "Quine the Swine. Guilty of killing Quilty." (Lo, 32). Na segunda parte da obra a palavra "swine" é aplicada a Trapp "who in Europe drank beer with milk, the good swine." (Lo, 236). No encontro no hotel "The Enchanted Hunters", Quilty também está presente, mas Humbert não o reconhece, embora acrescente: "... the lecherous fellow whoever he was - come to think of it, he resembled a little my Swiss uncle Gustave, ..." (Lo, 138).

As associações ligadas à figura do perseguidor seguem uma estratégia de desumanização. Ele é descrito repetidamente como uma figura sub-humana e um boneco: "The driver behind me, with his stuffed shoulders and Trappish moustache, looked like a display dummy, ..." (Lo, 217). Esta é exactamente a maneira como o narrador vê Quilty quando o procura na sua casa de Pavor Manor, para o confronto final entre os dois, que levará à morte do dramaturgo: "... this semi-animated, sub-human trickster ..." (Lo, 294). Na luta final, tanto Humbert como Quilty são descritos como bonecos: "He and I were two large dummies, stuffed with dirty cotton and rags." (Lo, 297).

Através da maneira como caracteriza Quilty, Humbert remete a personagem para o campo da literatura dos finais do século dezanove em que o motivo do duplo é recorrente. A personagem é dotada de um carácter ominoso, quase sobrenatural, cuja onisciência se torna difícil de explicar. O narrador cria esta ambiência desde o início da sua história, manipulando a apresentação de Quilty, de modo a poder atribuir-lhe a condição de duplo com carácter, senão sobrenatural, pelo menos não-humano. Para Humbert, trata-se de dar corpo dramático a uma personagem que é uma mera sombra, uma simples projecção de receios do Eu. Outra maneira recorrente de caracterizar Quilty é como detective ou polícia. Apresentar a personagem como detective que, qual sombra, persegue Lolita e Humbert pelas estradas da América, pode muito bem ser interpretado, como o narrador sugere, como a projecção dos seus receios em ser

¹² Carl R. Proffer, *Keys to Lolita* (Bloomington: Indiana University Press, 1968), p. 72.

apanhado pela lei e condenado. A sombra que o acompanha pode ser vista como a substancialização da sua culpa interior. É uma estratégia que Humbert adopta e através da qual procura criar uma certa aura de sentido de auto-culpabilização e remorso, com o objectivo de se desculpabilizar aos olhos do leitor.

A primeira aparição de Quilty segue um esquema semelhante. No hotel "The Enchanted Hunters" dá-se o primeiro encontro entre Humbert e o dramaturgo. Lolita identifica-o na sala de jantar do hotel e faz referência ao anúncio aos cigarros "Drome" protagonizado por ele e cujo cartaz Humbert vira em Ramsdale, no quarto da adolescente. É mais um sinal ligado à presença de Quilty que o narrador ignora. É uma das muitas provas que dá da sua cegueira, enquanto protagonista dos acontecimentos. Apesar da sua pretensa memória fotográfica, há muitas informações vitais que lhe escapam, mas de que Lolita, pelo contrário, facilmente se apercebe. O narrador manipula a apresentação do dramaturgo, fazendo coincidir o seu aparecimento com a reflexão de Humbert sobre um potencial rival, ainda que com carácter divino: "... lust is never quite sure (...) that some rival devil or influential god may still not abolish one`s prepared triumph." (Lo, 125).

De facto, a referência a um rival de carácter demoníaco antecipa o aparecimento de Quilty. Como acontecerá em futuras manifestações da sua presença, a descrição física não é exacta - a personagem confunde-se com a penumbra e denuncia-se apenas pelo barulho que faz a beber. Ao longo de todo o diálogo com Humbert, a personagem permanece na escuridão. Os únicos sinais de vida são sonoros, ligados aos dois hábitos que caracterizam Quilty, a bebida e o tabaco. O diálogo entre os dois, em tom de confronto, prefigura a perseguição mútua que irão desenvolver e um segundo diálogo que irão travar em Pavor Manor.

Há algo de sobrenatural no modo como a personagem é apresentada. Quilty é detentor de uma omnisciência aparentemente inexplicável. Adivinha as intenções de Humbert relativamente a Lolita e faz perguntas pertinentes sobre a relação entre os dois:

"Suddenly I was aware that in the darkness next to me there was somebody sitting in a chair on the pillared porch, I could not really see him but what gave him away was the rasp of a screwing off, then a discreet gurgle, then the final note of a screwing on. I was about to move away when his voice addressed me:

'Where the devil did you get her?'

'I beg your pardon?'

'I said: the weather is getting better.'

'Seems so.'

'Who`s the lassie?'

'My daughter.'

'You lie - she`s not.'

'I beg your pardon?'

'I said July was hot. Where`s her mother?'

'Dead.'

'I see. Sorry. By the way, why don`t you two lunch with me tomorrow. That dreadful crowd will be gone by then.'

'We`ll be gone too. Good night.'

'Sorry. I`m pretty drunk. Good night. That child of yours needs a lot of sleep. Sleep is a rose, as the persians say. Smoke?'

'Not now.'

He struck a light, but because he was drunk, or because the wind was, the flame illuminated not him but another person, a very old man, one of those permanent guests of old hotels - and his white rocker. Nobody said anything and the darkness returned to its initial place." (Lo, 126-7).

Os jogos fonéticos que Quilty faz com as suas perguntas ganham algo de surreal e de fantástico. Fica a dúvida sobre se este será um jogo de sons habilmente manipulado por Quilty, ou se será a ansiedade e o receio de Humbert a distorcer as suas palavras. A omnisciência da personagem é aparentemente difícil de explicar em termos realistas. O leitor é, por isso, levado a explicar a presença misteriosa e os comentários de Quilty atribuindo-lhes um carácter fantástico, como é apanágio de duplos verdadeiros ou tradicionais. A alternativa a esta explicação é uma interpretação de carácter psicológico ou mesmo psicanalítico. Contudo, não nos podemos esquecer que a psicanálise é um dos ódios de estimação de Humbert, como é referido ao longo de todo o texto, característica que compartilha com Nabokov.

Assim sendo, as perguntas embaraçosas de Quilty podem ser interpretadas como a substancialização de um certo grau de sentimento de culpa, mas, sobretudo, de um imenso receio perante a situação legal em que se encontra. Porém, ao leitor atento

é possível desmontar a pretensa onisciência de Quilty, através de informações dadas pelo próprio Humbert, que referem o facto de Quilty conhecer Lolita e Charlotte de Ramsdale.¹³

Esta cena é importante, pois contribui para a descodificação de outras pistas que irão ligar Quilty ao nome do hotel "The Enchanted Hunters", permitindo identificar a sua presença. O desenvolver da associação de Quilty ao nome do hotel começa em Beardsley College, quando Lolita ensaia *The Hunted Enchanters*, uma peça de teatro que Humbert associa ao nome do hotel, mas não ao dramaturgo, e à qual devota uma parte significativa da sua narrativa. É após os ensaios que Humbert nota um sorriso diferente em Lolita, o mesmo que ostenta depois de, em Wace, ter assistido a uma peça de Clare Quilty e Vivian Darkbloom, *The Lady who Loved Lightning*. Humbert não se apercebe da referência à peça, feita em tom de familiaridade por Lolita, na noite anterior ao espectáculo: "I am not a lady and I do not like lightning"(Lo, 218). Esta demonstra, assim, que saberia que a peça estava em cena na cidade e que Quilty estaria presente. Para salientar esse facto, o narrador refere inclusivamente a ocorrência de uma tempestade durante a noite.

A partir desse momento, as alusões a Quilty aumentam. Lolita joga com a cegueira de Humbert e com a falta de atenção que ele lhe presta para contradizer abertamente as informações fornecidas sobre o dramaturgo. Consegue convencê-lo de que Quilty é uma mulher e que o único Quilty masculino é o dentista de Ramsdale. Humbert comenta, sem perceber a ironia da situação: "And I thought to myself how those fast little articles forget everything, everything, while we, old lovers, treasure every inch of their nymphancy." (Lo, 220).

Na manhã seguinte, Lolita recebe uma carta cabalista da amiga Mona Dahl, referindo o sucesso da peça estreada em Beardsley e o nome de Quilty, num trocadilho de uma citação francesa que remete para *Le Cid* de Corneille, mas cuja frase é inventada. Algumas das pistas deixadas por Quilty ou associadas à sua presença são

¹³ Proffer, *Keys to Lolita*, pp. 63-5. O autor refere detalhadamente a rede de associações que este diálogo evoca ao longo do romance.

efectivamente obscuras. Outras, pelo contrário, são inclusivamente indicadas em itálico, tal como acontecia nos livros de detectives a que Humbert alude e que afirma ter lido na juventude, tal como destacámos na citação que abre o capítulo.¹⁴ É o caso da menção feita ao nome de Quilty que aparece na carta de Mona Dahl. Ironicamente, Humbert declara ter lido a carta por duas vezes, sem detectar a referência ao nome do dramaturgo que, no entanto, aparece por duas vezes em itálico.

Há um progressivo cansaço e debilidade do narrador que, cada vez mais, se encontra face ao que chama de "... a tangle of barbed wire to any logical interpretation." (Lo, 225). Quando Lolita apaga parcialmente e modifica o número da matrícula do carro do seu perseguidor, previamente anotado por Humbert, este fica sem indicações concretas, sem factos a que se agarrar. Há um crescente sentido de solidão de uma consciência isolada face aos outros, a par de uma cada vez maior incapacidade para controlar a realidade.

É um novo ciclo de perseguições que o narrador anuncia, no qual Quilty se manifesta cada vez mais sob uma pluralidade de formas, algumas com carácter fantástico. Ele é uma das personagens que é sistematicamente associada à ideia de transformação, integrando-se desse modo numa das metáforas centrais do romance, a metáfora da metamorfose: "A veritable Proteus of the highway, with bewildering ease he switched from one vehicle to another." (Lo, 225). Quilty é Proteu, o deus do mar da mitologia grega, dotado da capacidade de se transmutar rapidamente para iludir os seus perseguidores, alguém com capacidade de transformação e adaptação por excelência. O dramaturgo está perfeitamente integrado na sociedade em que vive. É um autor de sucesso, apesar dos seus hábitos proibidos: ele é, tal como Humbert, um pedófilo e um consumidor de substâncias ilegais. Mudando continuamente de carro, deixa Humbert sem saber o que esperar e o que procurar, levando-o a duvidar da realidade das suas percepções. Por duas vezes, após um encontro com Quilty, o

¹⁴ Segundo Proffer, tratar-se-ia dos livros de detectives de Maurice Leblanc. Cf. Proffer, *Keys to Lolita*, p. 57.

narrador faz referência a um camião que, numa estrada às curvas, é difícil de ultrapassar:

"... and I behind him, hating his fat flowery-shirted back even more fervently than a motorist does a slow truck on a mountain road." (Lo, 158)

"On a steep grade I found myself behind the gigantic truck that had overtaken us. It was now groaning up a winding road and was impossible to pass. (...) It occurred to me that if I were really losing my mind, I might end by murdering somebody. In fact - said high-and-dry Humbert to floundering Humbert - it might be quite clever to prepare things - to transfer the weapon from box to pocket - so as to be ready to take advantage of the spell of insanity when it does come." (Lo, 227).

Os sentimentos de impossibilidade e impotência sentidos aquando do primeiro episódio aparecem no segundo ligados à sensação de loucura crescente. O que vemos é o narrador uma vez mais a manipular os acontecimentos, premeditando um crime e forjando a atenuante da insanidade.

O contraste entre Quilty e Humbert não podia ser maior. Humbert é alguém que, por excelência, recusa o devir, a transformação provocada pela passagem do tempo, a metamorfose de pessoas e lugares. As múltiplas referências aos vários nomes que o narrador assume e as transformações fonéticas de que são objecto, bem como a alteração do próprio nome de Lolita são apenas um dos múltiplos sinais de instabilidade de uma consciência e do seu relacionamento com o devir, com o carácter mutável da realidade. Humbert é alguém que vive obcecado pela nostalgia, incapaz de ultrapassar acontecimentos passados, procurando na idealização do passado uma justificação para as suas acções no presente. Humbert procura a Arcádia, nunca vivida mas apenas vislumbrada. O tempo é o seu grande inimigo, destruidor de memórias e de ninfetas. Apesar das suas viagens e da tentativa de se isolar, Humbert não consegue escapar à realidade de que Lolita está a crescer e em breve deixará de ser uma ninfeta. Só através da memória se consegue libertar da acção do devir e das transformações que este acarreta, bem como da acção de "chronos". A confissão de Humbert não é mais do que a revisitação do seu passado, numa tentativa de preservar na memória,

através da arte e da escrita, momentos perdidos. Pela memória e pelo seu poder de evocação, Humbert pode atingir o estágio almejado pela sua nostalgia, o estágio de atemporalidade e perfeição que Edgar Allan Poe descreve no poema *Annabel Lee* e que é apanágio do "kingdom by the sea". Contudo, o próprio Humbert se dá conta da impossibilidade de viver fora do tempo: "I was weeping again, drunk on the impossible past." (Lo, 280). Também Lolita refere: "The past was the past" (Lo, 270). Viver no passado é, no caso de Humbert, sobretudo uma atitude destrutiva, com consequências para si, mas também para os que o rodeiam.

A decadência de Humbert não é mais do que a substancialização da tentativa de atingir um estado de felicidade atemporal e, conseqüentemente, impossível, um facto de que o narrador se revela consciente. Efectivamente, a ambivalência de Humbert em relação ao seu comportamento é notória. Ele alterna a capacidade de auto-ilusão e engano (e do próprio leitor), com a capacidade de auto-análise, de confronto e aprendizagem, algo que é notório, sobretudo na segunda parte da obra.

Mais do que nunca, o modo de narração de Humbert propicia a incerteza, a instabilidade e a incongruência sobre a real natureza do que observa. O narrador permite-se mais uma vez fazer uma referência explícita a Quilty enquanto duplo, sem referir a sua identidade mas acentuando o seu carácter fictício, construído com base em referências literárias: "That absurd intruder had butted in to make up a double, hadn't he, Dolly?" (Lo, 234). A referência é dupla e faz alusão não só ao jogo de ténis em pares, mas também, mais uma vez, ao motivo do duplo, na pessoa de Quilty, cuja presença Humbert, mais uma vez, não reconhece. O contexto, apropriadamente, é o de um jogo e Humbert sublinha desse modo as suas manobras em relação à figura do dramaturgo, fazendo sobressair o seu carácter de manipulador.

Num segundo momento, Quilty passa novamente despercebido, embora seja objecto de uma descrição detalhada, que recupera elementos já referidos anteriormente. A personagem encontra-se camuflada entre o sol e a sombra, uma associação que Humbert faz por diversas vezes. Desfigurado pelas sombras, Quilty é visto como um ser grotesco fisicamente, um animal transbordante de bestialidade. É

descrito como um Priapo deformado que, à sua passagem, transforma a natureza, dando-lhe um cunho de animalidade e lascívia. Mais uma vez é-lhe atribuída uma condição divina, já que Priapo começou por ser o deus grego da fertilidade, mas também dos jardins e dos rebanhos. Em paralelo, o próprio Humbert se refere, noutro passo, a si como Priapo: "She was the loveliest nymphet green-red-blue Priap himself could think up." (Lo, 42).

Sem se dar conta, o narrador vai aproximando Lolita e Quilty, envolvendo-os numa rede de associações cada vez mais densa. Neste excerto, é a cor vermelha do fato-de-banho de Lolita que é explicitamente associado à cor vermelha do carro de Quilty. São sobretudo os olhares cúmplices entre os dois, o facto de Quilty funcionar como uma espécie de espelho das expressões faciais de Lolita, que intrigam Humbert. Contudo, tudo é atribuído à imaginação, ao receio face à lei pela situação legal em que se encontra. Humbert parece querer tranquilizar-se, convencendo-se de que tudo é uma série de coincidências e acasos sem sentido, sem qualquer desígnio por revelar:

"After all - well, really ... After all, gentlemen, it was becoming abundantly clear that all those identical detectives in prismatically changing cars were figments of my persecution mania, recurrent images based on coincidence and chance resemblance. *Soyons logiques*, crowed the cocky Gallic part of my brain ..." (Lo, 236-7).

Um outro indício, inconsistente com o pretendo abrandar das suspeitas do narrador neste passo, é a alusão a José Lizzarrabengoa, a personagem de *Carmen*, a novela de Prosper Mérimée, objecto de variadas referências ao longo do romance. Como Humbert, José Lizzarrabengoa conta a sua história da prisão, depois de ter sido abandonado por Carmen e de ter vingado com uma morte a sua perda. Na realidade, Humbert usa a alusão à obra literária para levantar falsas expectativas no leitor, levando-o a acreditar que matará Lolita, depois de esta o ter traído e deixado. O narrador anuncia a possibilidade de um crime que o leitor já sabe que Humbert cometeu. Porém, inversamente aos romances policiais tradicionais, o mistério não está em quem comete o crime, mas reside em quem irá morrer. As alusões literárias

relacionadas com Quilty estendem-se a outras obras, nomeadamente através da referência ao triângulo amoroso que se estabelece na "commedia dell'arte" entre Pulcinella, Columbina e Harlequim.¹⁵ Pulcinella é dotado de uma natureza dual, irónica e por vezes cruel. Simultaneamente é tímido, tonto e servil. Columbina é a "coquette" que manipula todas as intrigas, companheira constante de Harlequim. Na mente de Humbert, a analogia entre as três personagens e Lolita, Quilty e ele próprio não deixa dúvidas. Também *Barba Azul*, o conto de Charles Perrault é convocado. Só que Humbert inverte a identificação emocional que seria de esperar e expressa piedade, não pela mulher em risco de morrer, mas pelo vilão do conto. Há ainda a referência a Freud e à sua teoria da transferência, quando Humbert alude a Quilty como substituto da figura do pai.¹⁶ As referências explícitas à figura do duplo continuam, a par com a sensação de ser perseguido e vigiado: "I imagined that secret agent, or secret lover, or prankster, or hallucination, or whatever he was, prowling around the hospital ..." (Lo, 240).

Humbert acentua a sua desconfiança face ao seu perseguidor, mas deixa escapar sem comentário os sinais da sua presença recente, de visita a Lolita no hospital. Através de frases entrecortadas e elípticas, o narrador consegue transmitir a sua insegurança e o seu crescente nervosismo, perante a circunstância de não poder controlar a adolescente. Simultaneamente, a confusão de ideias e as associações múltiplas e inesperadas de que nos dá conta conseguem fazer sentir o seu crescente estado febril, mas também o avolumar da sua mania de perseguição. Neste passo, Humbert manifesta o receio de que todos no hospital conspiram contra ele, de que todos são aliados implícitos de Quilty.

Ironicamente, a situação que o narrador urdiu, de uma pretensa perseguição por um duplo, torna-se efectivamente real. Quilty vai utilizar o suposto parentesco e a semelhança entre si e Humbert para retirar Lolita do hospital. Obviamente, o facto de a personagem assumir a identidade que Humbert entendeu conferir-lhe, quando visita a

¹⁵ Appel, *The Annotated Lolita*, p. 421.

¹⁶ Appel, *The Annotated Lolita*, p. 422.

adolescente, não tem nada de fantástico. Só prova a comunicação que se estabeleceu entre ela e Lolita e as informações que esta lhe transmitiu sobre Humbert. O narrador prossegue, no entanto, a sua estratégia, procurando dar às suas acções um tom onírico e alucinatório, que se deve, em grande parte, ao efeito do álcool.

A perseguição cujo sentido Humbert vai inverter, assumindo o papel de perseguidor, de detective em busca de uma identidade, é um momento de viragem na acção, mas também na sua personalidade. Até então este tinha sido apresentado como um ser essencialmente passivo e perseguido, um observador e não um actor. Agora, Humbert vai lançar-se no encaço de um ser demoníaco, como se procurasse um animal. Humbert fala de Quilty como "the red fiend (...) the fiend's spoor should be sought" (Lo, 245). Avidamente, o narrador procura fazer uma reconstituição da perseguição que Quilty lhe moveu, perscrutando os registos da sua estadia em hotéis, procurando pistas quanto à identidade do raptor de Lolita. Mergulha num universo de nomes e moradas, para as quais procura desesperadamente conotações indicadoras de sentido. Com a noção de que tudo fora previsto por Quilty, de que não passou de um joguete nas mãos de Lolita, Humbert regressa agora aos espaços percorridos, voltando sobre os seus próprios passos, procurando aquilo que ignorou ostensivamente: a identidade de Quilty. Jogos de palavras, jogos fonéticos, pretensamente significativos, são as pistas que Humbert encontra, propositadamente deixadas por Quilty para o atormentar: "No detective could discover the clues Trapp had tuned to my mind and manner." (Lo, 247). Sabendo o leitor, no entanto, da condição física debilitada de Humbert e da sua propensão para a imaginação, resta a dúvida se, ao regressar sobre os seus próprios passos, ele não estará a fazer uma leitura dos registos de hotel motivada pelo desejo de encontrar algo, uma pista a que se agarrar.

A narrativa de Humbert reflecte uma solidão e uma inadaptação face à cultura dominante na sociedade americana dos anos 50. O narrador sente agudamente a sua condição de europeu no exílio em terras da América, sentindo o espaço e o tempo em que vive como uma prisão. Face a uma sociedade dominada pelo consumismo e pela cultura de massas, Humbert toma uma atitude de rejeição e afastamento. A sua

dificuldade de enquadramento é manifesta, dando azo a sinais de incompreensão por parte de Lolita face ao seu discurso, desde a rejeição das expressões francesas que ela ridiculariza frequentemente, até à afirmação: "You talk like a book, Dad." (Lo, 114). Mais do que um pedófilo, "a brutal scoundrel" (Lo, 131), Humbert assume-se como um poeta, um sonhador, cujo discurso não encontra eco no tempo presente, seja no júri que o vai julgar, seja em Lolita. Humbert e a sua linguagem são sentidos como um corpo estranho e incongruente face à América da década de 50. O narrador é um inadaptado, fora do lugar e do tempo, permanentemente em busca de um fantasma. A sua solidão e rejeição da sociedade condenam-o a um eterno monólogo, com as possibilidades de diálogo limitadas à esfera da tradição literária e das suas vozes.

Alfred Appel faz notar que "Lolita is surely the most allusive and linguistically playful novel in English since *Ulysses* and *Finnegan's Wake* ..." ¹⁷. Na sua confissão, o narrador alude a mais de sessenta escritores, com predomínio para escritores ingleses e franceses, muitos dos quais o próprio Nabokov traduziu durante o tempo em que esteve exilado na Alemanha. As confissões de Humbert Humbert estabelecem paralelos com outras obras e escritores, um dos quais, Jean-Jacques Rousseau, é referido explicitamente através de um dos pseudónimos que Humbert adopta: Jean-Jacques Humbert. (Lo, 123). Em ambos há o mesmo sentido elegíaco da infância perdida e a mesma tentativa de auto-justificação com recurso a uma sinceridade que se pretende seja desarmante. A linguagem de Humbert e as suas memórias vivem, pois, da tradição literária. Toda a força da sua personagem deriva do poder evocativo da linguagem. Graças a esta e às associações com que a satura, Humbert pode cultivar a sua diferença em relação ao comum dos habitantes da América, o seu sentido de elitismo. Para além de justificar os epítetos que Humbert usa para se auto-descrever ["well-read Humbert" (Lo, 70) é um deles], e de mostrar a sua sofisticação cultural e literária, o recurso sistemático às alusões cria uma rede de justaposições complexas entre o original e a alusão, entrando num esquema de paródia.

¹⁷ Appel, *The Annotated Lolita*, p. xi.

O próprio Humbert assume-se como personagem literária, com existência fictícia: "Imagine me. I do not exist if you do not imagine me." (Lo, 129). As alusões e paródias literárias surgem como uma forma de justificação dos seus actos. O narrador estabelece paralelos com personagens e autores, procurando mostrar como os seus actos nada têm de anormal. Ao remeter o leitor para o domínio da história literária, Humbert cria aquilo a que Lucy Maddox designa como genealogia literária, com uma função desculpabilizante.¹⁸ A sua obsessão pedófila não seria mais do que um fenómeno normal, proibido por uma convenção social arbitrária. A sua preferência sexual é anódina, ao ponto de merecer ser cunhada com um outro nome, ninfolepsia, com um carácter menos repreensível do que o de pedofilia. A defesa do narrador passa por atribuir um carácter sexual, mas sobretudo estético à ninfolepsia. O narrador descreve assim o seu objectivo:

"But really these are irrelevant matters; I am not concerned with so-called 'sex' at all. Anybody can imagine those elements of animality. A great endeavour lures me on: to fix once for all the perilous magic of nymphets." (Lo, 133).

As suas palavras visam estabelecer a sua inocência, através da manipulação das emoções do leitor e da aproximação a outros protagonistas da tradição literária. Os seus crimes - pedofilia e assassinio - são meras metáforas para realidades transcendentais, para a procura de uma perfeição estética que é obsessiva e que se revela destrutiva. Como refere Thomas Frosch, "Nabokov's hero-villains are often allegorists, like Humbert, who imposes his fantasy of Annabel Leigh on Lolita and turns her into a symbol of his monomania."¹⁹

A narrativa de Humbert é apenas a segunda tentativa que este faz no sentido de capturar uma imagem de Lolita, com o objectivo de eternizar a sua memória. Ou seja, o narrador visa, com o seu testemunho, defender a sua ilusão e a sua "Humberland"

¹⁸ Maddox, *Nabokov's Novels in English*, p. 72.

¹⁹ Thomas Frosch, "Parody and Authenticity in *Lolita*", *Nabokov's 5th Arc: Nabokov and Others on his Life's Work*, ed. J. E. Rivers and Charles Nicol (Austin: University of Texas Press, 1982), p. 176.

das incursões da realidade. É de uma luta entre ilusão e realidade que se trata, travada ao longo de toda a narrativa, e de que Humbert está mais consciente no momento em que escreve, com a noção de que está a morrer:

"... I would crowd all the demons of desire against the railing of a throbbing balcony ... whereupon the lighted image would move and Eve would revert to a rib, and there would be nothing in the window but an obese partly clad man reading the paper. Since I sometimes won the race between my fancy and nature's reality, the deception was bearable." (Lo, 262).

O que mais uma vez é marcante neste episódio é a cegueira de Humbert que, ocupado em descrições idealizadas do que vê, é incapaz de reconhecer as pessoas na sua individualidade. O que resulta das suas descrições são geralmente estereótipos, categorias que não exigem aprofundamento.

Nabokov problematiza a confissão de Humbert e o próprio género das memórias, questionando a capacidade do narrador em apresentar algo mais do que o retrato do seu idealismo e da sua obsessão. A narrativa é, em suma, a dissecação da confusão de um louco, perdido entre a ilusão e a realidade, agarrado a coordenadas erradas. Quilty, o pretense duplo, é uma criação baseada em estereótipos literários. Assim, nunca é reconhecido, porque nunca passa do nível de representação da caricatura. Humbert nega a Quilty o que negou a Lolita e a outras personagens: individualidade e uma personalidade autónoma.

A Lolita que Humbert descreve é uma criação da sua imaginação, uma ninfeta apenas para o seu olhar, uma imitação do seu amor de infância:

"What I 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." (Lo, 62).

O carácter obsessivo e ilusório da paixão do narrador é enfatizado pelo facto de este ser um estudioso da literatura, devendo, por isso, estar habilitado no sentido de

reconhecer as semelhanças entre o seu caso e o tema de um poema famoso de Edgar Allan Poe. Ou seja, Humbert deveria ser capaz de reconhecer que Lolita é uma imagem criada por si, à revelia da realidade e baseada na sua imaginação. Leona Toker considera:

"... Humbert claims to be an artist of the quasi-Oscar Wilde type, one who wishes to turn his life into a work of art and therefore solipsistically manipulates the people around him as if they were "methods of composition." ²⁰.

Sendo uma personagem criada e manipulada por Humbert, Lolita constitui-se igualmente como um duplo do narrador, a encarnação da sua fantasia.²¹ O narrador afirma: "In point of fact there might have been no Lolita at all had I not loved, one summer, a certain initial girl-child. In a principedom by the sea." (Lo, 9). Humbert vê Lolita como uma figura espectral, uma cópia de um fantasma, a quem impõe um arquétipo de beleza. Lolita é, nas palavras de Dale Peterson, "... a kind of found poem, an involuntary composition, "a little ghost in natural colors". But Humbert's Lolita is also simultaneously a made poem, a verbal artifact."²². Lolita é um texto criado por Humbert, um autor que conscientemente a evoca como reiteração de um texto já lido, uma citação de um eco literário angustiante. Ela é o resultado de uma leitura incorrecta da poesia de Poe, de uma aproximação abusiva da literatura à realidade. É, pois, uma paródia do texto de Poe criada por Humbert.

A loucura do narrador passa pela vontade em ver e dar corpo ao que não passa de uma miragem, reagindo sempre de uma de duas maneiras possíveis: tentando uma estratégia de sedução (no caso de Lolita e dos leitores) ou destruindo, pelo assassinio, o que considera uma ameaça (no caso de Quilty). No entanto, ambas as atitudes envolvem posturas de violência. No caso de Lolita, a tentativa de concretização dos seus sonhos faz-se em detrimento da liberdade de um ser humano. No caso de Quilty,

²⁰ Leona Toker, *Nabokov, The Mystery of Literary Structures* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1989), p. 201.

²¹ Slethaug, *The Play of the Double in Postmodern American Fiction*, p. 36.

²² Dale Peterson, "Nabokov and Poe", *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, p. 464.

envolve a determinação em eliminar vingativamente o que considera ser a fonte dos seus pesadelos, mesmo que isso implique a morte de um ser humano. Elizabeth W. Bruss considera que Humbert nunca ultrapassa verdadeiramente esta sua tendência. Até ao final, ele continua a confundir a realidade objectiva de Lolita com a imagem idealizada que tem dela:

"No hereafter is acceptable if it does not produce her as she was then, in that Colorado resort between Snow and Elphinstone, with everything right ... Idiot, triple idiot! I could have filmed her! I would have had her now with me, before my eyes, in the projection room of my pain and despair." (Lo, 229).

A transformação que Humbert sofre na prisão, enquanto espera julgamento, é meramente, segundo Elizabeth W. Bruss, "... an exchange of one delusion for another - a willed sacrifice of both lover and beloved for the sake of artistic immortality."²³

Também o leitor é constituído como um duplo de Humbert, um construto literário ao qual o narrador impõe os seus desígnios, numa paródia de Baudelaire: "Reader! *Brüder!*" (Lo, 260). Ele é uma criação do narrador, uma personagem fictícia, construída ao longo da sua narrativa, um produto da sua fantasia, que serve a sua necessidade em comunicar. Humbert escreve notoriamente com a consciência da presença de um público e tem a noção da necessidade de manipulação dos seus sentimentos. Há mesmo uma certa tirania no modo como descreve o seu público, prevendo as suas reacções, as suas expressões faciais ou as suas ocupações. Ou seja, mais uma vez o narrador dá expressão ao seu solipsismo, através de uma estratégia de controlo que transforma a narrativa num jogo: "*touché*, reader!" (Lo, 248), chega Humbert a dizer. Para esse jogo, Humbert serve-se de alusões, de prolepses e de mentiras ou meias-verdades.

Porém, a sua ideia de leitor não é constante ao longo do texto. Humbert tanto se dirige a um leitor individual, como a um conjunto deles, empregando por vezes um tom distante, outras um tom de intimidade. As suas interjeições têm em mente os

²³ Bruss, "Illusions of Reality and the Reality of illusions", p. 34.

jurados, mas também os psiquiatras e psicólogos, o público em geral ou a própria humanidade. Há ainda mensagens dirigidas a outras personagens, que não o leitor: o editor, Lolita, Charlotte, o advogado de Humbert ou o seu carro.

Segundo a avaliação do próprio narrador, tudo o que consegue atingir é apenas uma paródia: "Even the most miserable of family lives was better than the parody of incest, which, in the long run, was the best I could offer the waif." (Lo, 286). Apesar de Humbert procurar vincar a sua singularidade e originalidade, a sua capacidade em ser único, através do humor e da ironia, que o impedem de cair na banalidade literária, a figura do duplo mostra que a essência de Humbert não ultrapassa a cópia, a paródia de outros textos e códigos: "... to be a parody, as Humbert is of a romantic Quester, is to be defeated by doubleness:"²⁴. Apesar da condição de poeta que reivindica, Humbert acaba por exercer uma acção destrutiva, precisamente sobre o ser que quer immortalizar. O narrador falha, ao tentar capturar a autenticidade de Lolita. O que consegue é uma caricatura da sua originalidade e singularidade, é dar, afinal, azo à expressão do seu solipsismo, uma paródia da arte.

Nabokov mostra que, de facto, a loucura de Humbert não passa apenas pela sua atracção por ninfetas. Passa igualmente por uma atracção por alegorias e metáforas que são tomadas literalmente. Uma dessas alegorias é a figura do duplo, de que Humbert se serve para apresentar uma divisão dualista entre Bem e Mal que, apresentando Quilty como a encarnação pura do Mal, consequentemente desculpabilize a sua personagem e a ilibe de responsabilidades.

O motivo literário do duplo perdeu eficácia no romance contemporâneo enquanto veículo de apresentação e debate de questões morais. Gordon Slethaug destaca o carácter iconoclasta da sua utilização na literatura contemporânea. O duplo contemporâneo é uma estratégia através da qual se questionam modos tradicionais de estruturar, classificar e sistematizar o conhecimento.²⁵ Nabokov utiliza a paródia ao motivo do duplo tradicional para questionar a voz dominante da narrativa e denunciar

²⁴ Frosch, "Parody and Authenticity in *Lolita*", p. 179.

²⁵ Slethaug, *The Play of the Double in Postmodern American Fiction*, p. 30.

a sua colagem a ideais face aos quais Humbert não passa de uma cópia descaracterizada e perigosa. A paródia exercida pelo narrador de *Lolita* limita-se, como vimos, a uma estratégia de apropriação ilusória, a um desenho de analogias frequentemente abusivas. Como refere Dale Peterson, "... Humbert sees an analogous sameness where Nabokov is exposing a parodic difference."²⁶ As intenções de Nabokov são mais consentâneas com a definição apresentada por Sebastian Knight, a personagem cuja obra literária é sujeita à análise de V. em *The Real Life of Sebastian Knight*: "... he used parody as a kind of springboard for leaping into the highest region of serious emotion."²⁷ Trata-se, então, de um encontro entre a tradição literária e o talento crítico que permite a realização de um dos valores supremos da arte para Nabokov, a originalidade. A estratégia de paródia vai incidir sobre o que em Humbert se revela ser uma cópia de paradigmas que perderam a sua capacidade de sedução e a sua eficácia enquanto elementos dinâmicos de construção de literariedade, mas também sobre a sua falta de capacidade crítica e de inovação, sobre a sua prisão no mundo da linguagem. O princípio da auto-referencialidade das obras literárias, defendido por Nabokov, choca com a perspectiva de Humbert, que persiste em traçar analogias entre as obras literárias que lê e a sua própria vida, um cruzamento de universos que se revela destrutivo.

A vertente parodística de Nabokov é aplicada a várias estratégias utilizadas pelo narrador, nomeadamente à necessidade sentida por Humbert em referenciar a arte e a literatura aos padrões que regem a realidade. Enquanto leitor, Humbert aplica princípios errados, que traduzem erroneamente relações inexistentes entre a sua vida e a poesia que lê. O narrador fez de Poe uma leitura apressada e deturpada, que ignorou os princípios poéticos enunciados em *The Philosophy of Composition* (1846), o que não abona em favor da sua competência enquanto autor e tradutor de manuais didáticos de poesia francesa e inglesa.

²⁶ Peterson, "Nabokov and Poe", *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, p. 464.

²⁷ Vladimir Nabokov, *The Real Life of Sebastian Knight* (Harmondsworth: Penguin Books, 1995), p. 76.

Toda a concepção de arte, enunciada intermitentemente por Humbert ao longo da narrativa, é assim subtilmente minada por parte do autor implícito, que parodia os conceitos estético-idealistas subjacentes à visão de arte do narrador, que alimentam o seu solipsismo e o tornam potencialmente perigoso. O narrador impõe a sua voz e a sua percepção como únicas, impossibilitando uma coexistência. O ideal de uma concepção de arte como fim último e místico conduz o narrador a esta imposição violenta, agravada pelo facto de que este é incapaz de reconhecer o acto de opressão que pratica. A paródia, dirigida ao modo de enunciação de Humbert e à sua pouca fiabilidade, traduz a violência redutora de um narrador masculino e misógino, o qual impõe uma determinada perspectiva da realidade.

Quilty recusa as imposições de Humbert e assume um papel activo. Persegue o narrador e ilude os seus esquemas de vingança, não se deixando conduzir como Lolita e agindo aleatoriamente, motivado por caprichos de que depois se cansa. Humbert procura apresentá-lo como um elemento nemésico, um elemento condenável socialmente, uma projecção do seu lado mau, da sua culpa, remetendo-o para a categoria de duplo psicológico. O narrador pretende assim encenar o confronto convencional entre o bem e o mal que a personagem e o seu duplo tradicionalmente encarnam. Só que Humbert não corresponde a um oposto de Quilty. O esquema de paródia atinge directamente as concepções implícitas de Humbert relativamente ao duplo enquanto elemento estruturante da identidade psicológica.

Nabokov denuncia a associação simbólica entre estrutura e significado que a figura do duplo convencionalmente suscita. Há, da parte do autor, uma distanciação crítica relativamente ao peso simbólico de que o motivo se apresenta imbuído. Presentes no texto estão duas vozes contrastantes, que opõem a função do duplo em textos passados à sua utilização e subversão em textos contemporâneos. A paródia parece ser então um mecanismo fulcral na resposta às insuficiências e inadequações detectadas, uma mescla de elogio e censura irónica face a um outro texto, a um outro código, um meio de, simultaneamente, se desenharem semelhanças entre textos, mas também diferenças. Nabokov, embora use estruturas e temáticas que identificamos

como modernistas, denota nos seus textos uma tendência permanente de auto-referencialidade e auto-reflexibilidade que podemos denominar de pós-moderna. Esta tendência, própria do sistema literário, exalta a sua independência face à realidade objectiva e histórica e face a ideologias. Os dois universos são entidades separadas e independentes, com fronteiras claras e inultrapassáveis, embora ocasionalmente se possam estabelecer analogias. Através do uso do motivo do duplo em *Lolita*, Nabokov mostra precisamente como o modo de percepção de Humbert é convencional e ironiza sobre a sua dependência em relação à necessidade de estabelecer analogias, coincidências significativas e homologias.

Claramente, ao longo da narrativa, estão presentes duas vozes. A de Humbert, com os seus ideais artísticos e a sua visão muito particular de Quilty e dos outros protagonistas do romance, contrasta com a voz silenciosa do autor implícito, que subverte a visão do narrador, mostrando a sua falibilidade e o seu perigo potencial, e permitindo o distanciamento do leitor.

A voz silenciosa de Nabokov utiliza o motivo do duplo para simultaneamente actualizar e desfamiliarizar a tradição literária em que este se insere, subvertendo a ordem simbólica e a temática moralista que tradicionalmente estão agregadas ao motivo. Para Nabokov, o duplo é um elemento de literariedade, que funciona no texto como princípio estruturante e formalista, permitindo, através da paródia, jogos intertextuais e alusões a outros textos. Por estas razões, podemos concluir que, em *Lolita*, há duas vozes contrastantes que fazem com que o jogo do duplo desenvolvido no romance se enquadre simultaneamente dentro e fora da tradição literária.

CAPÍTULO 2

DUPLO, TRADIÇÃO E SUBVERSÃO

*I was the shadow of the waxwing slain
By the false azure in the windowpane;
I was the smudge of ashen fluff - and I
Lived on, flew on, in the reflected sky.*¹

Apesar da sua declarada hostilidade, Nabokov fez, ao longo dos seus romances, amplo uso do motivo do duplo, facto que deu origem a inúmeras especulações entre os críticos literários da sua obra. Em *Lolita* o motivo concentra-se, embora sem se esgotar, na relação que se estabelece entre o narrador, simultaneamente personagem, Humbert Humbert e Clare Quilty. Humbert Humbert encara Quilty como alguém sem substancialidade, uma sombra e um duplo seu, remetendo deste modo a sua narrativa para uma tradição vigente no século dezanove e estabelecendo teias relacionais com textos que protagonizam versões anteriores da figura. As problemáticas levantadas por Humbert na exploração do motivo são convencionais: baseiam-se numa lógica simplista de atribuição de culpas e castigos destinados à expiação de um pecado.

São questões que coincidem com os conteúdos essenciais que John Herdman identifica na análise que faz das ficções do século dezanove envolvendo duplos: trata-se sempre de um conflito moral que divide a vontade do sujeito, em paralelo com problemáticas ligadas ao livre-arbítrio e à dimensão prometeica do Homem. São temáticas fortemente sentidas no período romântico, mas nem por isso desligadas da longa tradição judaico-cristã, desde sempre assente em dualidades morais.² A emergência do motivo do duplo é, pois, indissociável de uma reflexão sobre a natureza do mal, num quadro de referência de valores morais cristãos. Herdman fala de um conflito moral essencialmente cristão, cujo protótipo seria a oração de Cristo no Jardim de Getsemani. A questão da possível existência de duas vontades em Cristo, de

¹ Nabokov, *Pale Fire* (Harmondsworth: Penguin Books, 1980), p. 29.

² John Herdman, *The Double in Nineteenth-Century Fiction* (London: Macmillan Press, 1990), pp. 3-4.

uma natureza dividida entre um lado divino e um lado humano, dá origem a uma teologia do conflito moral, continuada e desenvolvida ao longo do cristianismo, desde sempre assente em antinomias do género corpo/espírito, bem/mal, Deus/Diabo, criadas na sequência da ideia de pecado original.

Este capítulo mostra como a voz narrativa de Humbert tem implícito o intuito de aproximação à tradição, através de estratégias como as alusões e as colagens, que utiliza na construção da figura do duplo. As referências e alusões literárias aproximam inequivocamente determinados passos do romance dos seus precursores literários, entre os quais se contam corporizações de duplos da autoria de Edgar Allan Poe, Oscar Wilde, Robert Louis Stevenson ou Joseph Conrad, entre outros.

Simultaneamente, a figura desenquadra-se da tradição, graças a uma estratégia de paródia que subverte as ficções alegóricas à divisão dualista do Eu que os clássicos do duplo do século dezanove apresentam. Veremos como o autor implícito marca uma diferença entre Humbert e versões anteriores da figura, não reduzindo o confronto entre as duas personagens a uma luta metafísica entre o bem e o mal, repetidas vezes encenada. É o autor implícito que marca a duplicidade de intenções presentes no texto, aludindo e parodiando outros textos e outras vozes, subvertendo um discurso que procura verdades estáveis. O uso da figura em *Lolita* ilustra bem a recusa de Nabokov em creditar o duplo com significados metafóricos, idealistas ou místicos.

Depois de encontros casuais e perseguições intencionais, Humbert procura Quilty na sua casa de Pavor Manor, com intenção de o destruir. Curiosamente, Nabokov refere em entrevista ter sido essa uma das primeiras cenas que escreveu do romance, não respeitando, portanto, a ordem cronológica: "His [Quilty's] death had to be clear in my mind in order to control his earlier appearances.", refere Nabokov.³ Esta afirmação denuncia a estratégia de jogo desenvolvida em torno da figura, cujo nome é a solução do enigma proposto a Humbert: o autor considera que *Lolita* seria " a riddle with an elegant solution"⁴. Implícita está também a necessidade de controlar as

³ Citado por Appel, Jr, *The Annotated Lolita*, p. xxxix.

⁴ Citado por David Rampton, *Vladimir Nabokov: A Critical Study of the Novels* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), p. 119.



aparções de Quilty, de modo a conseguir torná-las suficientemente crípticas e difíceis de captar numa primeira leitura, factores que estariam subjacentes à aceitação por parte do leitor de uma aura de mistério e fantástico em torno da personagem. As inúmeras referências nunca explicitadas a Quilty contribuem igualmente para suscitar suficiente curiosidade no leitor em relação à sua verdadeira função na narrativa. Também no guião que Nabokov escreveu para a adaptação do romance ao cinema a cena do confronto e morte de Clare Quilty em Pavor Manor é central no despoletar da narrativa. Stanley Kubrick, ao realizar o filme em 1962, não adoptou o guião escrito por Nabokov, mas manteve a cena no início do filme.

O momento do confronto entre as duas personagens é uma cena de revelação, que torna finalmente claro para o leitor qual o crime cometido por Humbert, a que este tantas vezes alude, sem nunca o nomear. Esclarece também a razão porque o narrador escreve as suas memórias na prisão, esperando julgamento. É uma cena de revelação também ao nível da identidade do homem com que Lolita fugiu. A personagem Quilty só ganha unidade e identidade a partir do momento em que é assassinada. As referências dispersas ao longo do romance, peças de um "puzzle" que Humbert foi revelando, ganham finalmente sentido para o leitor. São mais de cinquenta as alusões a Quilty, intensificadas na segunda parte do romance, quando este se parece tornar omnipresente. Note-se que o apelido de Quilty é apropriadamente "Cue", ou seja, uma presença que deixa pistas, embora ténues e aparentemente insignificantes. Tal como numa história policial, estas só fazem sentido quando decifradas e integradas num todo, que se torna coerente apenas para o olhar retrospectivo, ou numa segunda leitura. Harold Bloom sublinha explicitamente o facto, referindo: "*Lolita*, baroque and subtle, is a book written to be reread ..."⁵. O próprio narrador refere o facto de a identidade de Quilty sempre ter permanecido para ele um mistério; as pistas disseminadas ao longo do texto funcionaram como labirinto no qual Humbert, enquanto personagem, se perdeu.

⁵ Bloom, *Vladimir Nabokov's Lolita*, p. 1.

Três anos depois de Lolita ter fugido, Humbert consegue contactá-la. É durante a última conversa de Humbert com a personagem, agora Mrs Richard Schiller, que esta lhe revela a identidade do homem que os perseguiu pelas estradas da América e com quem acabou por fugir. O narrador oculta ao leitor o nome até ao final da conversa, altura em que Lolita revela o seu apelido, Cue. Humbert, contudo, mostra-se pouco surpreendido com a revelação do nome:

"I, too, had known it, without knowing it, all along. There was no shock, no surprise. Quietly the fusion took place, and everything fell into order, into the pattern of branches that I have woven throughout this memoir with the express purpose of having the ripe fruit fall at the right moment; yes, with the express and perverse purpose of rendering - she was talking but I sat melting in my golden peace - of rendering that golden and monstrous peace through the satisfaction of local recognition, which my most inimical reader should experience now." (Lo, 270).

Com a revelação do nome, os sinais dispersos assumem um sentido e o caos é anulado perante um sentimento de ordem e de paz. No entanto, apesar da revelação explícita do apelido de Quilty e da pista fonética que é fornecida, através do advérbio "quietly", o leitor não consegue ter a satisfação de um reconhecimento, uma vez que as aparições de Quilty foram demasiado esporádicas e dispersas. Humbert joga com o leitor um jogo que crê assemelhar-se ao jogo de dedução empreendido por um detective. O objectivo é ocultar a solução do enigma e manter o suspense sobre a identidade da personagem que persegue. Para o narrador, contudo, o nome parece encaixar perfeitamente na ordem que atribui à sua narrativa. A morte de Quilty será a conclusão lógica, o desfecho certo, um modo de encerrar literariamente uma narrativa até então com o final em aberto. No seguimento da conversa com Lolita, Humbert veste um novo papel, para passar a personificar a acção do destino vingador. Resolve visitar Ramsdale, para obter a morada de Quilty, encenando antecipadamente pelo caminho a destruição do seu inimigo:

"...I had been keeping Clare Quilty's face masked in my dark dungeon, where he was waiting for me to come with barber and priest: Réveillez-vous, Laqueue, il est temps de mourir!" (Lo, 289).

Com a revelação do nome do raptor de Lolita, Humbert tem finalmente um rosto, uma identidade sobre quem exercer a vingança pelo crime cometido contra si próprio, através da pessoa de Lolita. O narrador vê-se como um demiurgo ou autor com poder de decisão superior em relação ao destino das suas personagens. A perplexidade do leitor acompanha o anúncio repetido das intenções do narrador. O seu despreendimento e insensibilidade em relação ao significado da vida de Quilty e a desproporção do castigo em relação à ofensa lembram Montresor, o narrador do conto *The Cask of Amontillado*, de Edgar Allan Poe.

Humbert revela ocasionalmente a consciência de que a sua narrativa utiliza temas que são obsessivos na escrita de Poe, nomeadamente a demanda romântica que visa atingir a essência de Lolita e a perseguição que lhe é movida por um duplo. Trata-se de uma associação consciente, que torna visíveis os precursores da sua escrita. O narrador compara-se conscientemente a Poe, não só a nível da escrita, mas também a nível biográfico. Na entrevista que dá a um jornal a propósito do seu casamento com Charlotte, Humbert afirma que o seu nome é Edgar H. Humbert e no hotel "The Enchanted Hunters" assina com o mesmo nome.

Na cena do confronto final entre Humbert e Quilty, o ambiente fantástico e a descrição inicial da casa de Pavor Manor são decalcados da ambiência fantástica descrita em *The Fall of the House of Usher*, revelando ecos paródicos a nível dos detalhes da casa mas também semelhanças a nível dos narradores e personagens.⁶ O narrador do conto de Poe é alguém que, como Humbert, vem de viagem e chega à casa do seu destino. Esta não deixa de lhe causar um sentimento de estranheza e de ameaça latente. O narrador anónimo fala-nos do tempo carregado e do caminho sombrio que percorre. Humbert, por sua vez, é acompanhado por uma tempestade no

⁶ Appel, *The Annotated Lolita*, p. 446; Page Stegner, *Escape into Aesthetics: The Art of Vladimir Nabokov* (London: Eyre and Spottiswoode, 1967), p. 106.

seu trajecto. Sintomaticamente, o nome da rua onde Quilty habita é Grimm e a casa é identificada com o nome de Pavor Manor (do latim "pavor", significando medo, terror). A visão da casa desperta em ambos os narradores sentimentos de melancolia e depressão. A casa que Humbert descreve é antiga, ornada e decrépita, aparecendo envolvida numa luz que o narrador diz tratar-se de um acrescento da sua imaginação em relação à realidade, devendo-se ao seu estado alcoolizado. As árvores fazem parte do conjunto, assumindo o mesmo ar decadente. Por sua vez, "gloom" é o substantivo que o narrador do conto de Poe repete a propósito dos sentimentos que a casa de Usher lhe desperta. Esta está igualmente envolta na luz do luar, pressagiando a que acompanhará a sua destruição e desaparecimento. O narrador do conto descreve o seu estado de depressão, comparando-se a alguém que acorda sob o efeito do ópio:

"... an utter depression of the soul which I can compare to no earthly sensation more properly than to the after-dream of the reveller upon opium - the bitter lapse into everyday life - the hideous dropping off of the veil (...) an iciness, a sinking, a sickening of the heart - an unredeemed dreariness of thought which no goading of the imagination could torture into aught of the sublime"⁷.

A casa e as árvores que a rodeiam parecem adquirir semelhanças com um rosto humano, estabelecendo um ligação implícita entre a decrepitude que as acompanha e o destino das personagens que nela habitam. Roderick, o dono da casa de Usher, é um artista a quem o retiro do mundo acaba por conduzir à loucura e à destruição. Humbert lê erradamente Poe, nomeadamente em relação aos seus princípios teóricos. Credo imitar a poética de Poe, que pressupõe uma ligação intrínseca entre a arte e a morte, o narrador é levado a destruir uma vida. Só que a dicotomia que constrói na sua narrativa implica, não uma ligação entre morte e arte, mas sim entre assassinio e arte.

Com o desenvolvimento da narrativa as alusões ao conto de Poe continuam: desde o silêncio que se segue quando ambos os narradores tocam à campainha, à

⁷ Edgar Allan Poe, "The Fall of the House of Usher", *Selected Writings: Poems, Tales, Essays and Reviews*, ed. David Galloway (Harmondsworth: Penguin Books, 1975), p. 138.

descrição do "hall" e restantes aposentos da casa. Se o narrador de Poe faz referência a cenários góticos evocados pela casa, Humbert menciona o ambiente fantástico dos contos medievais. É como personagem de contos fantásticos que Humbert encontra a porta aberta e entra, percorrendo os quartos e fechando todas as portas que encontra à chave:

"Consequently, for at least five minutes I went about - lucidly insane, crazily calm, an enchanted and very tight hunter - turning whatever keys in whatever locks there were and pocketing them with my free left hand." (Lo, 293).

Quando Humbert persegue Quilty pela casa, portas e chaves ganham carácter fantástico; embora fechadas, as portas abrem-se e as fechaduras não funcionam. Três é o número mágico que se repete, como nos contos de fadas. Três é o número de quartos, bem como o número de casas de banho inspeccionadas. É da terceira que finalmente sai Quilty.

Um outro conto de Poe, *William Wilson*, de temática igualmente fantástica, é um intertexto importante para a cena do confronto.⁸ Considerado por muitos um clássico do duplo, *William Wilson* trata da história de alguém que viveu um percurso de sofrimento, solidão e progressiva decadência, perseguido pelos conselhos e pela sombra da sua boa consciência, incarnada na figura do duplo, seu homónimo. *William Wilson* é um conto em que se opõem lados contraditórios da natureza humana e um dos poucos exemplos em que a figura do duplo aparece como anjo da guarda, perseguindo e procurando anular o mal causado pelo narrador. O conto apresenta o reverso da situação tradicional: o narrador, que é igualmente a personagem principal, é o lado fraco e mau, perseguido pelo seu lado bom e moral, a quem finalmente acaba por matar.

Não é fácil decidir se o pretenso duplo é uma personagem com existência objectiva ou se é somente uma ilusão dos sentidos, uma parte da personalidade

⁸ A alusão é referida por Stegner, *Escape into Aesthetics: The Art of Vladimir Nabokov*, p. 106 e por Appel, *The Annotated Lolita*, p. lxi.

suprimida de William Wilson. Há coincidências que nos levam a preferir a segunda hipótese: a parecença extraordinária entre os dois homens, o facto de partilharem o mesmo nome, a mesma data de nascimento, a mesma maneira de andar ou a circunstância de terem entrado para o colégio no mesmo dia. A única diferença está na voz - o duplo não ultrapassa o tom do sussurro. Curiosamente, os outros não sentem estes factos como estranhos e só o narrador-protagonista parece sentir face ao seu homónimo uma estranha perturbação, atribuindo-lhe um carácter numinoso. O desfecho é o único possível: numa noite de Carnaval o protagonista luta com quem enverga uma máscara igual à sua e que supõe acertadamente ser o seu duplo. Este sucumbe e o protagonista, ao retirar a máscara, vê nele o que anteriormente confundira com um espelho: o seu próprio rosto. A morte do duplo é também uma sentença de morte irrevogável para o protagonista: "In me didst thou exist - and, in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself."⁹.

Humbert partilha da mesma lógica disjuntiva e fatalista que William Wilson aplica em relação ao seu duplo:

"And do not pity C. Q. One had to choose between him and H. H., and one wanted H. H. to exist at least a couple of months longer, so as to have him make you live in the minds of later generations." (Lo, 307).

Ao longo da sua narrativa, o narrador constrói uma aproximação ao conto. Tal como William Wilson, Humbert escolheu para pseudónimo um nome aliterativo e afirma ter um duplo com aparência e gostos semelhantes aos seus. Ambos os narradores escrevem as suas memórias como forma de expiação de um crime cometido contra alguém que é visto como uma sombra ameaçadora, um duplo que ameaça o protagonismo do narrador. O que se desenha, em ambos os casos, é a história de uma obsessão destruidora, em que os narradores falam da acção do destino e da fatalidade para se desculparem. Tal como no conto *William Wilson*, após o confronto e morte do

⁹ Edgar Allan Poe, "William Wilson", *Selected Writings of Edgar Allan Poe*, p.178.

duplo ameaçador não há sentimento de libertação ou de exorcismo do mal. A morte de Quilty não serve como purgação para Humbert. É um acto gratuito, a que Nabokov retira o seu peso simbólico, subvertendo a estratégia de aproximação do seu narrador a uma tradição literária que incute à figura do duplo um significado metafórico e transcendente. Humbert verifica que ele e Quilty estão intrinsecamente ligados e comenta como lhe é impossível a separação: "Far from feeling any relief, a burden even weightier than the one I had hoped to get rid of was with me, upon me, over me." (Lo, 303). Esta descrição contém ecos verbais da luta anterior com Quilty e da confusão de identidades que resultou na mente de Humbert. Nesse momento, o peso físico do corpo do suposto duplo é substituído pelo peso psicológico sentido após o seu assassinio. Como refere Ellen Pifer,

"It is with this sense of being *all covered with Quilty* that Humbert narrates the novel; and it accounts for Quilty's uncanny *shadowing* of Humbert and Lolita in their cross-country trek."¹⁰

Sobretudo a partir da segunda parte do romance, a figura de Quilty torna-se uma sombra que paira sobre Humbert, uma manifestação física do seu sentimento de culpa crescente em relação a Lolita. Numa outra história de duplicidade, *Heart of Darkness*, de Joseph Conrad, Kurtz é apontado como a sombra de Marlow. Também Humbert faz uma referência a Quilty, via Conrad, denominando-o "... that secret agent, or secret lover..." (Lo, 240). A alusão é a *The Secret Sharer*, de Conrad, igualmente uma história de duplos.

Outra fonte importante para o episódio é a obra de Robert Louis Stevenson, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, um conto igualmente ligado à temática do duplo e da duplicidade. A associação é explícita no texto quando Humbert alude a si próprio como Mr Hyde (Lo, 204). No diálogo entre o narrador e Quilty e ao longo do texto há várias menções a "ape": "Show me your badge instead of shooting at my foot, you ape, you." (Lo, 296). Alfred Appel sugere ser esta uma comparação

¹⁰ Pifer, *Nabokov and the Novel*, pp. 108-9.

frequente nas referências a duplos, também usada no conto de Stevenson.¹¹ O macaco é um animal com qualidades reconhecidas no domínio da repetição e imitação de gestos, um elemento de duplicação. Humbert descreve-se a si próprio, por várias vezes, como um macaco, um animal que é tradicionalmente um imitador. "Punch" é um epíteto dirigido a Quilty pelo narrador, que também nos remete, indirectamente, para o conto. É o termo que Nabokov utiliza para falar da obra de Stevenson em *Lectures on Literature*. Segundo o romancista, entender o conto de Stevenson enquanto alegoria moralista da luta entre o bem e o mal "is tasteless, childish, a superb Punch and Judy show."¹²

Para críticos como John Herdman, Stevenson, um autor finissecular, envereda por uma visão dualista do duplo, de raiz essencialmente moral, marcando a diferença em relação à abordagem científica dominante na sua época, influenciada pelas descobertas de uma nova ciência, a psicologia. Hyde, por exemplo, é a afirmação do mal, enquanto símbolo da natureza humana instintual que age sem limites, sem possibilidade de integração social. A vida dupla é a única solução face a uma moral vitoriana encarada como prisão, composta por deveres e proibições, em vigor numa sociedade que trata sobretudo de manter as aparências.¹³

Ao contrário, Nabokov vê na obra uma recusa do simbólico e do alegórico. Em *Lectures on Literature* é a observação realista que afirma mais admirar no conto. Como faz notar, Jekyll é um ser composto, uma mistura de bem e de mal, alguém que esconde os seus pequenos pecados, que tem consciência da duplicidade da vida que leva. Nabokov define Jekyll e Hyde em termos puramente químicos:

"(...) he [Jekyll] is a composite being, a mixture of good and bad, a preparation consisting of a ninety-nine percent solution of Jekyllite and one percent of Hyde (...) Hyde is mingled with him, within him. In his mixture of good and bad in Dr Jekyll, the bad can be separated as Hyde, who is a precipitate of pure evil, a precipitation in

¹¹ Appel, Jr, *The Annotated Lolita*, pp. lx, lxi.

¹² Nabokov, *Lectures on Literature*, p. 251.

¹³ Herdman, *The Double in Nineteenth-Century Fiction*, pp. 19-20.

the chemical sense since something of the composite Jekyll remains behind to wonder in horror at Hyde while Hyde is in action."¹⁴.

Os pecados secretos de Jekyll não são explicitados mas, para Nabokov, o essencial da questão é deixar claro que Jekyll é um ser hipócrita que aprecia a impunidade de Hyde até ao momento em que deixa de poder controlar as suas transformações. Jekyll é insensível e cruel para com os outros seres humanos, algo que Nabokov sempre condenou:

"In any case, the good reader cannot be quite satisfied with the mist surrounding Jekyll's adventures. And this is especially irritating since Hyde's adventures, likewise anonymous, are supposed to be monstrous exaggerations of Jekyll's wayward whims. Now the only thing that we do guess about Hyde's pleasures is that they are sadistic - he enjoys the infliction of pain. What Stevenson desired to convey in the person of Hyde was the presence of evil wholly divorced from good. Of all wrongs in the world Stevenson most hated cruelty; and the inhuman brute whom he imagines is shown not in his beastly lusts, whatever they specifically were, but in his savage indifference to the human beings whom he hurts and kills."¹⁵.

A descrição que Nabokov faz de Jekyll poder-se-ia aplicar facilmente a Humbert.

A noção de duplicidade na obra é transmitida através do recurso ao motivo do duplo, mas também através da referência a um objecto obrigatoriamente ligado à temática, o espelho. A personagem Jekyll ao ver-se ao espelho (uma novidade nas casas vitorianas, daí o seu fascínio acrescido) diz:

"... when I looked upon that ugly idol in the glass, I was conscious of no repugnance, rather of a leap of welcome. This, too, was myself. It seemed natural and human."¹⁶.

¹⁴ Nabokov, *Lectures on Literature*, p. 182.

¹⁵ Nabokov, *Lectures on Literature*, p. 196. A análise que Richard Rorty faz do episódio do barbeiro de Kasbeam em *Lolita* destaca a falta de atenção e insensibilidade de Humbert Humbert, algo que Nabokov condena acima de tudo. Stevenson e Nabokov coincidem na apreciação da crueldade como pecado supremo. Cf. Richard Rorty, "O barbeiro de Kasbeam: Nabokov e a Crueldade", *Contingência, Ironia e Solidariedade*, pp. 179-211.

¹⁶ Robert Louis Stevenson, *Dr Jekyll and Mr Hyde and Other Stories*, ed. Jenni Calder (Harmondsworth: Penguin Books, 1979), p. 84.

Entre outros motivos recorrentes ligados à imagem e à visão e, simultaneamente, ao duplo, encontramos os reflexos, a água enquanto elemento reflector, as sombras e os retratos. Todos estes recursos visam gerar um sentimento de estranhamento e distância face ao que é conhecido ou se julga conhecer, ou seja, visam transformar o familiar em estranho. O exemplo mais imediato será *Alice Through the Looking-Glass*, de Lewis Carroll, onde a personagem entra literalmente através do espelho num reino onde tudo pode acontecer, onde as distorções e deformações da percepção fazem parte das normas correntes, um universo que funciona para além das leis do mundo real. Na casa de Pavor Manor o narrador faz referência a um quarto vazio, coberto de largos espelhos: "... a rather bare room with ample and deep mirrors and a polar bear skin on the slippery floor." (Lo, 293). Humbert encontra-se numa prisão de espelhos, em que o eu real e as suas máscaras se misturam, diluindo e confundindo as fronteiras do bem e do mal.

É interessante o paralelo com *The Picture of Dorian Gray*, de Oscar Wilde. O retrato pintado funciona como um mecanismo que permite estabelecer iconograficamente semelhanças e diferenças, que mostra simultaneamente o Eu e o Outro, ilustrando mais uma vez a inseparabilidade destes motivos dos temas da duplicidade e da multiplicidade. O retrato simultaneamente afirma e questiona a noção individual de identidade, um conceito ambíguo, que remete ao mesmo tempo para noções de semelhança e de diferença, reflexos fiéis ou distorções da imagem individual. Em *The Picture of Dorian Gray*, o retrato torna-se um duplo sobre quem se projectam todas as culpas, permitindo expurgar o mal. Trata-se de um reflexo protector da identidade, permitindo preservar a inocência do Eu, tal como a figura do duplo funciona para Humbert.

O universo do cinema é outra fonte explícita de referências de que o narrador se socorre na sua narrativa. Enquanto bonecos, as personagens parecem animadas pelos "clichés" dos filmes do género negro e dos "westerns", os filmes favoritos de Lolita. As alusões abundam no momento do confronto: "Say, he drawled (now imitating the underworld numbskull of movies..." (Lo, 295) ou "...elderly readers will

surely recall at this point the obligatory scene the westerns of their childhood." (Lo, 297). A própria luta, fisicamente intensa, ganha contornos de cena do cinema mudo: "It was a silent, soft, formless tussle on the part of two literati..." (Lo, 297). Quilty parece aperceber-se do carácter teatral e "pastiche" da cena:

"My dear sir, " he said, "stop trifling with life and death. I am a playwright. I have written tragedies, comedies, fantasies. (...) I am the author of fifty-two successful scenarios. I know all the ropes. Let me handle this." (Lo, 297)

"This pistol-packing farce is becoming a frightful nuisance." (Lo, 299).

O leitor depara-se com uma narrativa que é ao mesmo tempo uma encenação, em que as personagens assumem máscaras através de jogos intertextuais, tendo consciência do texto enquanto ficção e do seu estatuto enquanto personagens de um heterocosmo fictício. Quilty propõe uma solução, típica das convenções dos romances sentimentais, para a resolução das questões de honra: "If you bear me a grudge, I am ready to make unusual amends. Even an old-fashioned *rencontre*, sword or pistol, in Rio or elsewhere - is not excluded." (Lo, 299). Encenação é também a palavra-chave para Humbert. A execução do seu rival é composta por uma série de passos rituais, nos quais Quilty recusa, no entanto, participar, subvertendo o papel que o narrador lhe atribuiu. O dramaturgo prova ser superior a este na experiência que tem a lidar com as convenções dramáticas. Humbert sente-se preso numa trama de que Quilty é o autor e em que foi apanhado como actor involuntário. No final, comenta: "This, I said to myself, was the end of the ingenious play staged for me by Quilty." (Lo, 304).

Há ainda uma outra presença literária explícita no texto de Humbert. Com efeito, a sentença de morte de Quilty, escrita em forma de versos, baseia-se claramente no poema *Ash Wednesday* de T. S. Eliot, um poeta que cultivava a técnica da colagem em obras de antecessores. A identificação é feita através da repetição estrutural de "Because" na primeira parte. Há igualmente uma aproximação à temática do poema: Humbert é um pecador que procura a redenção através de uma confissão, embora a sua seja uma confissão manipuladora e distorcida.

O poema evidencia uma série de contrastes entre a figura de Humbert, essencialmente inocente, e a acção criminosa de Quilty. O narrador compara-se a uma ave indefesa: "When I was helpless moulting moist and tender / hoping for the best (...) Because you took advantage of my inner / essential innocence" (Lo, 298). Quilty enganou, destruiu e aproveitou-se dos outros em seu proveito: "... you / took a dull doll / to pieces / and threw its head away" (Lo, 299). Humbert joga com o nome abreviado de Dolores (Dolly), mas o substantivo escolhido para falar de Lolita, "doll", revela o que ela foi para ele: uma boneca, mais do que uma pessoa. Quando retrata a adolescente, o narrador fabrica-lhe uma imagem que nunca correspondeu à realidade: "a little downy girl still wearing poppies / still eating popcorn ..." (Lo, 299). No reencontro final, Humbert declara que a ama, enquanto ser individual e enquanto pessoa: "I insist the world know how much I loved my Lolita, *this* Lolita, pale and polluted, and big with another`s child, ..." (Lo, 276). No entanto, a imagem que guarda dela é a que criou, desligada da realidade. É por essa imagem que Humbert mata Quilty, apesar de declarar já ter ultrapassado o estágio de fixação obsessiva em ninfetas.

O que começa por ser uma paródia ao poema de Eliot acaba por minar a confissão que Humbert, supostamente cheio de remorsos, escreveu. O retrato que traça de si no poema é de uma perversidade insidiosa, apesar das suas manifestações de inocência. Humbert qualifica-se como "her wax-browed and dignified protector" (Lo, 299) mas, ao mesmo tempo, reconhece que apenas pune Quilty porque gostaria de ter estado no seu lugar: " because of all you did / because of all I did not / you have to die" (Lo, 299). Quilty morre porque destruiu os projectos que Humbert acalentava para si e para Lolita, bem como o idílio em que supostamente viviam: "dreaming of a marriage in a mountain state / aye of a litter of Lolitas..." (Lo, 298). Mais uma vez Humbert recorre à animalização para se caracterizar: "Leaving the hog to roll upon his new discomfort / the awfulness of love and violets / remorse despair ..." (Lo, 299). Chega inclusivamente ao auto-ridículo: "because you took advantage of a sin / when I was helpless moulting moist and tender" (Lo, 298).

No guião que escreveu para o cinema, Nabokov descreve a cena do confronto entre as duas personagens em termos quase oníricos: Quilty e Humbert são sombras, movendo-se em silêncio. Ao longo do romance, o dramaturgo é descrito como a sombra de Humbert e até como seu irmão:

"He beckoned me on, and then with the same hand cut off my shadow." (Lo, 218)

"To myself I whispered that I still had my gun, and was still a free man - free to trace the fugitive, free to destroy my brother." (Lo, 245).

Apesar do narrador designar Quilty como a sua sombra, as conotações do nome de Humbert (do francês "ombre") sugerem que ele é igualmente uma sombra.¹⁷ Humbert escreve com a consciência de que vai morrer em breve e finalmente, quando o livro é publicado, o seu narrador é um homem morto, tal como Lolita. Assim determinam as condições de publicação das suas memórias. O narrador refere-se a si próprio como "sombre Humbert" e explora uma série de jogos verbais em que as ideias de sombra, névoas, miragens e alucinações têm papel de destaque e qualificam a visão enganadora do narrador. "Haze" é também, adequadamente, o apelido de Lolita. O próprio Quilty fala de Humbert como sombra, uma presença sem real substancialidade: "... some familiar and innocuous hallucination (...) the raincoated phantasm..." (Lo, 293).

Quilty é igualmente descrito como um animal ou um monstro: "If and when master (...) emerged from some secret lair..." (Lo, 293) e "He was naked and goatish under his robe..." (Lo, 297). Parece haver uma certa contaminação ao nível da caracterização das figuras do narrador e do seu pretense duplo, dado que a descrição de ambos se faz com recurso a termos de comparação semelhantes. Ao longo da obra, também Humbert se auto-descreve repetidamente como um animal ou um monstro: "... my aging ape eyes..." (Lo, 39) e "I am like one of those inflated pale spiders..." (Lo, 49).

¹⁷ Appel, Jr, *The Annotated Lolita*, p. lxi.

As semelhanças físicas são acentuadas: estatura, cabelo e bigode são parecidos. O guarda-roupa é também idêntico. Nesta cena o narrador veste-se de preto e Quilty com um roupão roxo, análogo ao de Humbert, como este refere: "... he swept by me in a purple bathrobe, very like one I had." (Lo, 293). Estas cores, preto e roxo, associam-se ao vermelho do sangue que une as duas personagens: "I reloaded the thing with hands that were black and bloody - I had touched something he had anointed with his thick gore." (Lo, 302).

A idade é aproximada: Humbert nasceu em 1910, na Riviera e Quilty em 1911, em Ocean City. Em ambos os casos, a cidade natal encontra-se ligada à água, um elemento importante nas recordações de Humbert e uma referência que atravessa o romance. Mantêm hábitos semelhantes, nomeadamente hábitos sexuais e de consumo excessivo de álcool e mesmo drogas, no caso do dramaturgo. Ambos se encontram diminuídos fisicamente. Humbert, devido ao seu estado alcoolizado, arrasta-se, falando da arma como de um membro do seu corpo, que lhe serve de apoio: "I bandaged him up with a rag, like a maimed limb..." (Lo, 292). Quilty, por seu turno, parece estar num estado de torpor, sob o efeito de uma droga:

"But now it was evident to everybody that he was in a fog and completely at my so-called mercy (...) A sort of wary inkling kindled his eyes into a semblance of life. They were immediately dulled again." (Lo, 294-5).

Os dois partilham as mesmas pretensões artísticas e a mesma educação erudita, que se revela no gosto por referências literárias, alusões, trocadilhos e frases em francês. A merecer destaque na descrição de Humbert dos diversos aposentos está uma biblioteca, o que denuncia uma afinidade entre o narrador e Quilty a nível dos interesses literários, que será patente no decorrer do diálogo. No entanto, o narrador estabelece uma diferença entre a sua arte erudita e o trabalho de Quilty. Como escritor, este é um autor famoso, mas Humbert considera-o banal e explorador da ignorância, superficialidade e gosto convencional do público. O dramaturgo representa a degeneração dos ideais estéticos de Humbert. Tal como o narrador, ele é um escritor,

só que integrado nos circuitos comerciais. É alguém que se ligou à publicidade (aparece num anúncio a cigarros) e à exposição mediática que caracteriza a cultura popular de massas. É uma personagem que aos ideais estéticos sobrepõe os do consumismo e por isso, merece o desprezo de Humbert. Este não fica, no entanto, imune ao contacto. Também ele sucumbe à ideologia publicitária, ao acreditar que pode possuir Lolita, tal como qualquer outro bem de consumo:

"In Humbert`s descent, we can see that just as advertisement is a false double of art in that it deceives a viewer into thinking that an object can be possessed in actuality and not merely in imagination, consumerism is a false double of aestheticism in that it involves a dependence upon the actual rather the merely imaginative possession of objects."¹⁸.

A auto-caracterização de Humbert evolui no sentido de uma cada vez maior noção de culpa, vergonha e horror. No início, o narrador caracteriza-se como "lanky, big-boned, woolly-chested" (Lo, 44), "a hunk of movieland manhood" (Lo, 40), "[with] clean-cut jaw, muscular hand, deep sonorous voice, broad shoulder" (Lo, 43). Quando visita Lolita em Coalmont, Humbert descreve-se como "the distant, elegant, slender, 40 year old valetudinarian in a velvet coat" (Lo, 270) e "[Lolita`s] fragile, frileux, diminutive, old-world, youngish but sickly, father in velvet coat and beige vest, maybe a viscount." (Lo, 271). As características viris de Humbert deixam gradualmente de ser mencionadas e o narrador é contrastado negativamente com outras personagens masculinas. O ódio que sente por si mesmo e um sentimento de alienação e auto-punição levam o narrador a descrever-se como "Humbert Humbert, with thick black eyebrows and a queer accent, and a cesspoolful of rotting monsters behind his slow boyish smile" (Lo, 44) e a falar em "my putrefaction" (Lo, 281). O sofrimento está implícito em frases como "And I have still other smothered memories, now unfolding themselves into limbless monsters of pain." (Lo, 282). O seu olhar

¹⁸ Dana Brand. "Vladimir Nabokov`s Morality of Art: *Lolita* as (God Forbid) Didactic Fiction", *The Nabokovian* 17 (Fall 1986), 54.

encontra projecções da sua personalidade em outras personagens, que são transformadas em seres humanos deficientes e grotescos.

Todos os pormenores que abundam nas descrições de Humbert são metáforas da amargura, do isolamento e do horror que sente por si próprio. O narrador usa o que designa por "rethorical venom" para nos descrever uma série de seres estranhos, um dos quais é o seu pretense duplo. Para além de Quilty, Humbert fala-nos de Gaston Godin, um duplo seu no tocante a perversões sexuais, de uma vizinha paralítica, de Mr. Swine, do barbeiro de Kasbeam, do marido de Lolita, Dick Schiller, que é surdo e do seu vizinho que só tem um braço, Bill, entre outros. O grotesco está presente em todas estas personagens, comparadas frequentemente a animais. Por texto grotesco entendemos um texto em que coexistem num equilíbrio precário e em permanente tensão opostos como o cómico e o assustador ou repugnante, em que o mundo descrito é estranho e fantástico e, simultaneamente, real e palpável. Ou, nas palavras de Maria Teresa Alves, "... um estilo narrativo extremamente pictórico, pela conglomeração de imagens que, quantas vezes ao modo surrealista, justapõem o heterogéneo, o paradoxal, ..." ¹⁹. Até mesmo na mais casual das referências, como é o caso da descrição que faz de Frank, empregado de um motel, Humbert enfatiza os detalhes grotescos:

"At twenty paces Frank used to look a mountain of health; at five, as now, he was a ruddy mosaic of scars - had been blown through a wall overseas; (...) That day, either because it was such a great holiday, or simply because he wanted to divert a sick man, he had taken off the glove he usually wore on his left hand (...) and revealed to the fascinated sufferer not only an entire lack of fourth and fifth fingers, but also a naked girl, with cinnabar nipples and indigo delta, charmingly tattooed on the back of his crippled hand, its index and middle digit making her legs while his wrist bore her flower-crowned head." (Lo, 243-4).

¹⁹ Maria Teresa Alves, "O grotesco e o sonho americano". *Ficção Narrativa: Discurso Crítico e Discurso Literário, Actas do III Encontro da Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos*, Porto, 1982, p. 156.

Contudo, é com Quilty que se tornam mais evidentes os esforços do narrador em sublinhar o seu lado grotesco. Ele parece querer investir Quilty como o seu "evil double", o seu alter-ego perverso, atribuindo-lhe todas as culpas, tornando-o um "second self" sinistro e responsável por todo o mal. Humbert apropria-se do tipo de visão simplista que a ficção relativa ao duplo no século dezanove apresenta e tenta isolar o Mal em termos absolutos, de uma maneira fundamentalmente irreal e sobretudo narcisista: "Humbert's mission to exterminate Clare Quilty can be interpreted as an attempt to cancel out the pernicious and undesirable aspects of his own personality."²⁰ A destruição do duplo tem para Humbert o valor da destruição do seu "...selfish vice, all that I cancelled and cursed:" (Lo, 276). Para Humbert, o pretenso duplo é uma figura que só existe em função de si próprio, com um carácter suficientemente ambíguo para pôr o leitor em dúvida sobre a substancialidade da personagem. Enquanto personagem com atributos de duplo, Quilty tem tanto de presença real como de produto da ilusão dos sentidos do narrador. Segundo esta perspectiva, ele é identificado como um duplo, nos termos em que o define John Herdman:

"The *Doppelgänger* is a second self, or alter ego, which appears as a distinct and separate being apprehensible by the physical senses (or at least, by *some* of them), but exists in a dependent relation to the original. By *dependent* we do not mean *subordinate*, for often the double comes to dominate, control, and usurp the functions of the subject; but rather that, *qua* double, it has its *raison d'être* in its *relation* to the original."²¹

Projectando o sentimento de culpa que sente sobre outro, Humbert decide encarnar nêmesis, fazendo cumprir em Quilty o que chama de justiça poética. O narrador quer levar o leitor a crer que, quando mata Quilty, está a exorcizar o monstro dentro de si, mas o gesto é meramente histriónico. Os dois são indistinguíveis. O expediente de seleccionar alguém a quem responsabilizar pelos seus actos revela-se inútil, já que o

²⁰ Julian Connolly, "Nature's Reality" or Humbert's "Fancy"?: Scenes of Reunion and Murder in *Lolita*", *Nabokov Studies* 2 (1995), 55.

²¹ Herdman, *The Double in Nineteenth-Century Fiction*, p. 14.

narrador não consegue desembaraçar-se dos sentimentos de culpa projectando-os simplesmente noutra pessoa e, por isso, continua "all covered with Quilty" (Lo, 304), num jogo com o trocadilho que o nome do dramaturgo encerra. Não há redenção nem purificação. Humbert está, à partida, condenado ao fracasso, uma vez que procura transcender o seu lado sinistro através de uma acção desse mesmo lado perverso.

O objectivo do narrador é construir uma estratégia de inculpação do pretendo duplo, fazendo ampla referência aos vícios deste e procurando dar à cena do confronto um carácter de debate de questões morais. Quilty, contudo, recusa-se a desempenhar o papel de culpado num julgamento sumário. Recusa a retórica de inculpação do narrador, que se apoia numa lógica fatalista, fruto de uma visão distorcida dos acontecimentos. As interrupções e comentários da personagem minam a eloquência de Humbert, transformando o que deveria ser um momento de expiação da culpa e arrependimento antes da execução numa caricatura. Quilty concentra-se na apreciação e comentário à relevância estética da sua sentença de morte em forma de poema, anulando a solenidade de Humbert e criando um sentimento batético junto do leitor, fruto das suas constantes interrupções críticas:

"Concentrate," I said, "on the thought of Dolly Haze whom you kidnapped-"

"I did not!" he cried. "You're all wet. I saved her from a beastly pervert. (...) I'm not responsible for the rapes of others. Absurd!" (Lo, 296)

"My memory and my eloquence are not at their best today but really, my dear Mr Humbert, you were not an ideal stepfather and I did not force your little protégée to join me. It was she made me remove her to a happier home." (Lo, 299).

Apesar das questões levantadas sobre a culpa, é num tom burlesco e de comédia que o assassinio é narrado. Ao aludirmos ao burlesco temos subjacente o conceito tal como é definido por J. Cuddon:

"It is a derisive imitation or exaggerated "sending up" of a literary or musical work, usually stronger and broader in tone and style than

parody. For the most part burlesque is associated with some form of stage entertainment."²².

As personagens são bonecos (no guião escrito para o cinema são sombras) e Quilty demonstra uma resistência à morte própria dos desenhos animados. Mostra ter forças descomunais, erguendo-se sempre depois de atingido e tentando subornar Humbert ou fazê-lo mudar de ideias, aparecendo (ressuscitando) sempre mais uma vez, depois do narrador o ter deixado como morto: "Fittingly, if one takes Quilty as Humbert's sinister side, he is very hard to destroy."²³. Apesar da violência e do sangue, o efeito é grotesco e cómico. A ideia de exorcismo de uma qualquer culpa torna-se absurda, graças aos modos burlescos de prolongar comicamente a morte de Quilty e fazê-la assemelhar-se às mortes encenadas nos filmes populares de "gangsters" e nos "westerns". A descrição da cena é feita como que de um delírio ou de uma alucinação se tratasse. A noção de espaço altera-se e o movimento das personagens é semelhante a uma pantomima ou a um "ballet":

"... he rose from his chair higher and higher, like old, grey, mad Nijinski, like Old Faithful, like some old nightmare of mine, to a phenomenal attitude, or so it seemed..." (Lo, 301).

Longe de o matar, Humbert parece fornecer a Quilty energia acrescida, a cada bala que atira: "... far from killing him I was injecting spurts of energy into the poor fellow." (Lo, 302). Como farsa que é, Quilty actua em conformidade, fazendo uso da mímica, brincando com o sotaque, gracejando:

"...I fired three or four times in quick succession, wounding him at every blaze; and every time I did it to him, that horrible thing to him, his face would twitch in an absurd clownish manner, as if he were exaggerating the pain; he slowed down, rolled his eyes half closing them and made a feminine "ah!" and he shivered every time a bullet hit him as if I were tickling him, ..." (Lo, 301).

²² J. A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (Harmondsworth: Penguin Books, 1991), pp. 107-8.

²³ Gladys Clifton, "Humbert Humbert and the Limits of Artistic Licence", *Nabokov's 5th Arc: Nabokov and Others on his Life's Work*, p. 160.

Os últimos detalhes da descrição do seu assassinio associam-no simbolicamente a Lolita: "... he lay back, and a big pink bubble with juvenile connotations formed on his lips, grew to the size of a toy balloon, and vanished." (Lo, 302). Aparentemente, o monstro que destroçou a infância de Lolita está morto. Contudo, a culpa não se exorciza facilmente. As ambiguidades da experiência e da identidade não são redutíveis a meras dualidades. No final, Quilty continua a ser Clare Obscure e "quilted Quilty" (Lo, 304), indícios da fragmentação e multiplicidade que se opõem a absolutos morais e éticos. O duplo que Humbert vê não passa de uma emanção do seu solipsismo, a projecção da sua subjectividade distorcida, tal como refere Herdman,

"The most characteristic Doppelgänger always have a supernatural or subjective *aspect*, which does not imply that, within the scheme of the fictions they inhabit, they have no objective existence. On the contrary, the psychological power of the device lies in its ambiguity, in the projection of the subject's subjectivity upon a being whose reality the structure of the novel or story obliges the reader to accept."²⁴

É curiosa a definição de duplo dada por Jean Paul Richter, uma das primeiras avançadas no período do Romantismo: "Leute, die sich selbst sehen."²⁵ Esta definição marca claramente o carácter essencialmente especular do motivo do duplo e a sua ligação com uma visão deformada e pouco fiável. Com Humbert, o leitor encontra-se no campo da paródia da convenção: o narrador é, ele próprio, "evil", mau, como várias vezes se auto-descreve, tornando-se patética a sua pretensão em representar no confronto binário que desenha o papel da boa consciência. A crueldade e o sadismo de Humbert sobrepõem-se e não podem ser esquecidos, mesmo quando o narrador atribui ao seu oponente um carácter de mera sombra ou de marioneta, pretendendo fazer esquecer a sua qualidade humana individual. Contudo, Humbert não está consciente da paródia de que o leitor se apercebe.

²⁴ Herdman, *The Double in Nineteenth-Century Fiction*, p. 14.

²⁵ Citado por Ralph Tymms, *Doubles in Literary Psychology* (Cambridge: Bowes and Bowes, 1949), p. 16.

Quilty incarna o papel de duplo, mas também é, segundo Humbert, "McFate", a acção personificada do destino que o narrador lê nas coincidências e acasos. Em relação ao que define como "precise fate, that synchronizing phantom" (Lo, 103), o comportamento do narrador é ambíguo, espelhando a mesma ambivalência que demonstra face ao seu próprio comportamento. Por um lado, Humbert pretende mostrar a sua superioridade face aos jogos do destino e assim trivializar a sua acção e o seu poder. "McFate" tem um raio de acção ambivalente, uma vez que o narrador o considera o produto das suas manipulações, o fruto da sua vaidade em controlar os acontecimentos e da sua recusa em abdicar do seu livre-arbítrio para submeter-se ao controlo de uma entidade demiúrgica. Por outro lado, o narrador assume-se como vítima insuspeita de uma fatalidade, alguém que sofre de maneira irrevogável o curso dos acontecimentos, tentando futilmente libertar-se: "... break some pattern of fate in which I obscurely felt myself enmeshed" (Lo, 214). Esta é uma estratégia arquitetada por Humbert para se alijar de responsabilidades morais, assumindo o papel de vítima do que refere ser "the designations of doom" (Lo, 215).

Devido a esta instabilidade, o leitor não pode saber exactamente o que é atribuível a coincidências e ao acaso e o que é fruto das maquinações do seu rival. Certas coincidências revelam afinal que o não são e que o destino não passa de um nome que Humbert atribui à ordem narrativa que discerne retrospectivamente nos eventos que viveu. Um exemplo desse padrão é a ocorrência do número 342 como número da casa de Charlotte Haze, como número do quarto do hotel "The Enchanted Hunters" e finalmente como número de hotéis inspeccionados pelo narrador na sua perseguição em busca de Quilty. As recorrências do motivo de Annabel Lee seguem o mesmo esquema. Trata-se da "topsy-turvical coincidence, (...) [the] correlated pattern in the game" de que fala John Shade em *Pale Fire*, rejeitando qualquer carga simbólica.²⁶ Outros factos que Humbert, uma personagem desatenta, encara como coincidências são apenas jogos por parte de Quilty que passam despercebidos ao narrador. É o que acontece com o motivo dos "enchanted hunters", que aparece

²⁶ Nabokov, *Pale Fire*, p. 53.

primeiramente como nome de hotel para depois ser título de uma peça de Quilty e finalmente se transformar em anagrama durante a perseguição pelos hotéis. A referência ganha laivos de ironia se nos lembrarmos da demanda encetada pelo narrador em busca da ilha das ninfetas e do carácter mágico que têm os que a procuram. Humbert, contudo, tem pouco de "enchanted hunter".

Os mesmos impulsos contraditórios levam Humbert a assumir em determinados momentos o universo literário fictício a que pertence e a que pertencem as outras personagens do romance, tendo plena consciência da genealogia literária em que se insere. É uma maneira de se libertar da culpa e das responsabilidades que sente, justificando-se com os seus predecessores. Porém, há alturas em que reivindica o estatuto de agente com liberdade de acção, diferente do que é apanágio das personagens literárias:

"I have often noticed that we are inclined to endow our friends with the stability of type that literary characters acquire in the reader's mind. No matter how many times we reopen King Lear, never shall we find the good king banging his tankard in high revelry, all woes forgotten, at a jolly reunion, with all three daughters and their lapdogs. (...) Whatever evolution this or that popular character has gone through between the book covers, his fate is fixed in our minds, and, similarly, we expect our friends to follow this or that logical and conventional pattern we have fixed for them." (Lo, 263).

Também as questões da identidade do Eu face ao Outro, características do motivo do duplo são convocadas: "Now who are you? (...) Are you by any chance Brewster?" (LO, 294). São as primeiras palavras de Quilty no diálogo, que se transformam num desafio à identidade de Humbert. Palavras que o narrador pode aplicar dirigidas em sentido inverso à personagem Quilty, que permanece um mistério. Dele só sabemos a informação contida em *Who's Who in the Limelight*, o volume sobre o mundo do espectáculo que Humbert consulta enquanto está preso e escreve a sua história:

"Quilty, Clare. American dramatist. Born in Ocean City, N. J., 1911. Educated at Columbia University. Started on a commercial career but turned to playwriting. Author of *The Little Nymph*, *The Lady who Loved Lightning* (in collaboration with Vivian Darkbloom), *Dark Age*, *The Strange Mushroom*, *Fatherly Love*, and others. His many plays for children are notable. *Little Nymph* (1940) travelled 14,000 miles and played 280 performances on the road during the winter before ending in New York. Hobbies: fast cars, photography, pets." (Lo, 32).

Ao longo da narrativa, Humbert atribui-lhe vários nomes: Gustave Trapp, McFate, Clare Obscure, Clare The Impredictable. Tal como Page Stegner refere, o nome de Quilty é claramente um trocadilho:

"Clare - clear; Quilty - guilty; clearly guilty. "Guilty of killing Quilty," says Humbert (...) And Gustave Trapp and McFate? Certainly Humbert is trapped in his fate and is clearly guilty not only of killing Quilty but of submitting to his perverted passion as well."²⁷.

Também Humbert tem vários nomes: Brewster, Captain, Mac, Mr Humbert e finalmente "Dolores Haze's father", como se intitula a si próprio. No decurso do diálogo, Quilty por várias vezes confunde o nome e a identidade do narrador, equacionando-os em tom ligeiro. O dramaturgo parece consciente da impossibilidade de a linguagem traduzir o conceito e por isso satisfaz-se com qualquer resposta. Também o narrador fala em termos de uma contaminação e de uma fusão de identidades das duas personagens: "I rolled over him. We rolled over me. They rolled over him. We rolled over us." (Lo, 297). O jogo com os pronomes pessoais é uma desconstrução do tema, enquanto conceito explorado através de dualidades simplistas. A relação entre Humbert e Quilty envolve mais do que a sua representação através de uma dicotomia enganadora. Implica sobretudo a análise do modo de percepção do narrador, suficientemente ambíguo para dar origem a interpretações muito diferentes por parte dos críticos literários.

Andrew Field, por exemplo, defende que a personagem de Quilty não passa de um "alter ego" perverso de Humbert, afirmando: "The murder of Quilty is a ghoulishly

²⁷ Stegner, *Escape into Aesthetics: The Art of Vladimir Nabokov*, pp. 104-5.

narrador, tanto físicos como psicológicos. Toda a imagem da personagem é-nos dada através do retrato feito pelo narrador. Assim, a destruição do pretense duplo pode ser interpretada como uma tentativa de sufocar os aspectos perniciosos e indesejáveis da personalidade do narrador: "He first invents Quilty, to take on the worst of his own guilt, and then kills him, to purge himself symbolically."³¹ A morte de Quilty, sinónimo de purgação e expiação, dar-se-ia num plano apenas psicológico e não físico. Apesar de ser uma posição com implicações interessantes, a sua base de sustentação é demasiado frágil para a teoria avançada. Todas as considerações sobre o carácter meramente irreal de Quilty assentam numa única discrepância da cronologia, já que a data em que Humbert começou a escrever as memórias e a data em que inicia a viagem para reencontrar-se com Lolita pela última vez coincidem e auto-excluem-se.

Ellen Pifer e David Rampton estão entre os críticos que não consideram que Quilty seja apenas produto da imaginação de Humbert. Estes críticos literários enfatizam o papel do duplo na ficção de Nabokov como a expressão de uma aberração de consciência ou o sintoma de uma psique demente.³² Não há duplos verdadeiros na ficção de Nabokov, apenas duplos falsos, produto de percepções distorcidas. Para o narrador, o motivo funciona como imagem especular da sua personalidade e é a expressão do seu auto-desprezo. A imagem de depravação que nos é dada através de Quilty é apenas um espelho da consciência atormentada de Humbert. Algo de errado se passa ao nível da percepção da realidade do narrador que, no final, cai em si e reconhece: "... I had disregarded all laws of humanity..." (Lo, 304). Ao preocupar-se com o estabelecimento de semelhanças, o narrador ignorou a realidade individual e mostrou-se indiferente à singularidade e às diferenças intrínsecas de cada indivíduo. Ellen Pifer refere a propósito da função do duplo em *Lolita*: "And the double, we might add, is only a shadow of the real individual, perceived in the ghostly guise by a consciousness obsessed with resemblance."³³

³¹ Martin Green, "Tolstoy and Nabokov: The Morality of Lolita", *Vladimir Nabokov's Lolita*, p. 17.

³² Pifer, *Nabokov and the Novel*, p. 106; Rampton, "Lolita", p. 119.

³³ Pifer, *Nabokov and the Novel*, p. 118.

Humbert é um narrador profundamente solipsista, cujas concepções artísticas se tornam prejudiciais no seu relacionamento com os outros. É um narrador que sufoca todas as outras vozes na narrativa, um narrador monológico, na terminologia de Bakhtin, cujo autismo o impede de escutar Lolita:

"The narrator imposes his perception and vision upon others, thus undermining or destroying theirs. This imposition is particularly pernicious because it is done in the name of art or philosophical idealism by narrators who fail to distinguish art from life or to call oppression by its real name."³⁴

É alguém que se revela cheio de ideias preconcebidas, preso a automatismos que funcionam em termos de ideais estético-literários e que chega a pôr em perigo os outros seres humanos. "Clichés" de vários gêneros literários, "pastiche" de várias referências da literatura e sobretudo alegorias e metáforas entendidas literalmente - este é o modo, por excelência, como apreende a realidade e como a retrata nas suas memórias. Enquanto narrador que reflecte sobre o passado, Humbert não se liberta do tipo de ilusões e estereótipos que o levaram a destruir dois seres. No final, apesar do arrependimento confessado, persiste no mesmo erro que consiste em criar fantasias, alimentado pelo desejo romântico de conquistar um ser idealizado. Ellen Pifer descreve Humbert como "... the enchanted hunter of his own romantic tale. In thrall to his mythicizing imagination, he is at once captor and captive, predator and prey."³⁵

Ao longo do romance, o narrador ensaia tentativas no sentido de ignorar a passagem do tempo e, simultaneamente, iludir a sua consciência e um sentido crescente de que os seus actos são moralmente criminosos, uma vez que implicam a privação da infância e da liberdade individual de um ser humano. A ambivalência do narrador em relação ao seu comportamento com Lolita é constante. Humbert refere-se a "that incomparably more poignant bliss" (Lo, 18) que sente na presença de ninfetas e diz: "For there is no other bliss on earth comparable to that of fondling a nymphet." (Lo, 164). Contudo, o narrador também refere o outro lado da questão; fala-nos de

³⁴ Slethaug, *The Play of the Double in Postmodern American Fiction*, p. 35.

³⁵ Pifer, "Lolita", *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, p. 313.

"degrading and dangerous desires" (Lo, 25), "the dimmest of my pollutive dreams" (Lo, 18) e descreve os seus apetites sexuais como "monstrous" (Lo, 140). Em relação a Lolita há um tom de culpa e remorso na voz que conduz a narrativa, que prepara o leitor para a abdicação que Humbert encena dos seus sonhos relativos a ninfetas e a sua aceitação de uma Lolita adulta e real. Uma personagem que assumiu como determinantes os princípios do esteticismo deixa-se permear no final por inquietações morais:

"Unless it can be proven to me - to me as I am now, today, with my heart and my beard, and my putrefaction - that in the infinite run it does not matter a jot that a North American girl-child named Dolores Haze had been deprived of her childhood by a maniac, unless this can be proven (and if it can, then life is a joke), I see nothing for the treatment of my misery but the melancholy and very local palliative of articulate art. To quote an old poet:

The moral sense in mortals is the duty
We have to pay on mortal sense of beauty." (Lo, 281).

Embora se deixe perpassar por um sentimento de arrependimento e reconheça a necessidade de uma ética ligada ao exercício da arte e da literatura, Humbert não deixa de equacionar os seus novos sentimentos em termos da sua própria pessoa. O narrador fala-nos do desespero que sente, uma mistura de sentimentos de culpa e de remorso, a par de uma grande nostalgia pelo tempo passado. Até certo ponto, este momento de introspecção não passa de mais um passo na estratégia de sedução do leitor por parte de Humbert. Este mostra o seu arrependimento em proveito do seu público, a quem pretende conquistar precisamente através da inibição de possíveis censuras feitas com base no seu comportamento moral. Um representante desse público seria certamente John Ray, Jr., que se encarrega de escrever a introdução à narrativa de Humbert. Foi ele o primeiro a chamar a atenção para os aspectos morais envolvidos na obra, descrevendo a importância que o impacto ético do livro deveria ter no leitor:

"... for in this poignant personal study there lurks a general lesson; the wayward child, the egoistic mother, the panting maniac - these are not only vivid characters in a unique story; they warn us of dangerous trends; they point out potent evils." (Lo, 7).

Num segundo momento, após o assassinio de Quilty e imediatamente antes de ser preso, Humbert abstrai-se da visão para se deixar envolver apenas por sensações auditivas. Enquanto espera ser preso, ele ouve as vozes das crianças. Nesse momento, o narrador parece genuinamente tocado pelo destino de Lolita e pela sua infância perdida e reconhece ter cometido um crime:

"Reader! What I heard was but the melody of children at play, nothing but that, and so limpid was the air that within this vapour of blended voices, majestic and minute, remote and magically near, frank and divinely enigmatic - one could hear now and then, as if released, an almost articulate spurt of vivid laughter, or the crack of a bat or the clatter of a toy wagon, but it was all really too far for the eye to distinguish any movement in the lightly etched streets. I stood listening to that musical vibration from my lofty slope, to those flashes of separate cries with a kind of demure murmur for background, and then I knew that the hopelessly poignant thing was not Lolita's absence from my side, but the absence of her voice from that concord." (Lo, 306).

Dirigindo-se ao seu público, Humbert expressa o entendimento adquirido sobre o que foi o seu maior crime: privar uma criança de liberdade. Há, aparentemente, uma lição aprendida à custa dos erros passados. No entanto, o momento em que o narrador cai em si tem como pano de fundo o assassinio irracional de Quilty, sem que esta seja uma memória a merecer atenção. A sua sinceridade é, por isso, posta em causa. A imagem da Lolita real que Humbert diz aceitar e amar está igualmente ausente desta evocação. O narrador pensa nela ainda como uma ninfeta, como uma criança, reportando-se a uma fase da vida dela que esta há muito ultrapassou. As últimas linhas da narrativa vêm confirmar esta impressão. Humbert dirige-se à imagem que criou e que permanece uma projecção: "I am thinking of aurochs and angels, the secret of durable pigments, prophetic sonnets, the refuge of art. And this is the only immortality you and I may

share, my Lolita" (Lo, 307). A Lolita que Humbert repetidamente designa, utilizando um epíteto possessivo, como "my Lolita" e que pretende imortalizar, ou seja, controlar através da escrita, pertence ao domínio da arte e é um paliativo destinado a suprir a perda sentida pelo narrador. Dividido entre o que afirma ser uma forma excessiva de viver a sensibilidade estética e os ditames da sua consciência, Humbert confessa que não conseguiu muito mais do que o esboço de imagens parcelares e superficiais na sua narrativa:

"This then is my story. I have re-read it. It has bits of marrow sticking to it, and blood, and beautiful bright-green flies. At this or that twist of it I feel my slippery self eluding me, gliding into deeper and darker waters than I care to probe." (Lo, 306).

Comparando Humbert e Hermann de *Despair*, uma personagem que podemos considerar um precursor e um duplo do narrador de *Lolita*, Nabokov aborda uma diferença essencial entre os dois, o arrependimento:

"Hermann and Humbert are alike only in the sense that two dragons painted by the same artist at different periods of his life resemble each other. Both are neurotic scoundrels, yet there is a green lane in Paradise where Humbert is permitted to wander at dusk, once a year; but Hell shall never parole Hermann."³⁶

Este é um aspecto-chave abordado tradicionalmente nas ficções relativas ao duplo. Apesar da sua sinceridade relativa, Humbert revela no final um sentimento de arrependimento face ao modo como tratou Lolita. Face à morte do pretense duplo não há, contudo, sinais de arrependimento, uma vez que o homem que escolheu para duplo é visto sem dimensão humana: "Had I come before myself, I would have given Humbert at least thirty-five years for rape, and dismissed the rest of the charges." (Lo, 307).

³⁶ Vladimir Nabokov, *Despair* (Harmondsworth: Penguin Books, 1981), [1965], p. 133. Posteriores referências à obra serão assinaladas no texto pela sigla DES, seguida das respectivas páginas.

Hermann Karlovich, o narrador de *Despair*, tem a mesma atitude face ao seu pretense duplo. *Despair*, ao contrário de *Lolita*, foi um romance escrito primeiramente em russo, em 1934. A personagem principal, que é simultaneamente o narrador, é Hermann Karlovich, de origem russa. Este crê-se um artista e um escritor experimentado. *Despair* é o seu diário, o registo que faz dos seus esforços para criar uma obra de arte. A sua concepção de arte acaba por lhe fornecer a cobertura ideológica necessária para a planificação e execução de um crime, o assassinio do homem a quem Hermann se refere como o seu duplo. Hermann é alguém obcecado com as semelhanças, dando-lhes um valor simbólico e um significado transcendente:

"It even seems to me sometimes that my basic theme, the resemblance between two persons, has a profound allegorical meaning. This remarkable physical likeness probably appealed to me (subconsciously!) as the promise of that ideal sameness which is to unite people in the classless society of the future; (...) In fancy, I visualize a new world; where all men will resemble one another as Hermann and Felix did; a world of Helixes and Fermanns; a world where the worker fallen dead at the feet of his machine will be at once replaced by his perfect double smiling the serene smile of perfect socialism." (DES, 133).

A relação entre Hermann e o seu duplo é, à partida, estabelecida de modo forçado pelo próprio narrador, que vê o que mais ninguém observa. O pseudo-duplo é desde o início descrito como um homem com uma personalidade e uma vida próprias, sem qualquer carácter fantástico, apanágio dos duplos tradicionais. Inversamente ao desenvolvimento tradicional do motivo, é Hermann quem procura a sua companhia e força o estabelecimento de semelhanças. Não há qualquer mistério ou significado simbólico na figura de Felix - ele é apenas alguém que é manipulado pelo narrador para servir os seus objectivos.

Também a justificação ideológica falha, pois Hermann está longe dos ideais de igualdade entre os homens estabelecidos pelo socialismo que diz professar. Pelo contrário, as diferenças sociais são enfatizadas e o desprezo pelo homem comum é o sentimento dominante em relação ao seu círculo de conhecidos e a Felix em particular:

"In appealing to me for help this petty scoundrel was just feeling the ground in view of future demands. At the back of his muddled brain there lurked, maybe, the reflection that I ought to be thankful to him for his generously granting me, by the mere fact of his own existence, the occasion of looking like him." (DES, 21)

"Felix was a minus I." (DES, 102).

A atitude é claramente de desprezo. O episódio em que Felix troca de roupa e de identidade com Hermann é uma manipulação em que este mostra o seu domínio sobre o pretenso duplo, barbeando-o, vestindo-o e escovando-o. Ao tratar da aparência de Felix, procurando manipulá-la de modo a que esta se possa confundir com a sua, o narrador está a parodiar as convenções do duplo.

Tradicionalmente, as questões da semelhança são abordadas como um meio de tratar inquietações ligadas a questões de identidade e a conflitos morais. O confronto com alguém de aparência semelhante é sempre sentido como alegoria de uma luta interior do indivíduo, dividido entre polaridades morais extremas. O duplo é uma figura sem substancialidade, retratado enquanto sombra e consciência do Eu. Hermann, pelo contrário, encena o confronto Eu-duplo, retirando-lhe toda a carga simbólica e dando-lhe uma motivação comezinha: ludibriar a sua companhia de seguros e receber um seguro de vida avultado.

Os meios para atingir essa finalidade são claramente imorais: assassinar alguém, reduzindo a pessoa humana a um mero objecto descartável. Sem dimensão humana aos olhos de Hermann, Felix é dispensável, alguém cujo assassinio não provoca arrependimento. Como refere Ellen Pifer: "His [Hermann`s] enchantment with the notion of human duplication lends itself (...) to the justification of human annihilation ..."³⁷. A sua percepção distorcida acompanha a sua amoralidade:

"Let us suppose, I kill an ape. Nobody touches me. Suppose it is a particularly clever ape. Nobody touches me. Suppose it is a new ape - a hairless, speaking species. Nobody touches me. By ascending

³⁷ Pifer, *Nabokov and the Novel*, p. 99.

these subtle steps circumspectly, I may climb up to Leibniz or Shakespeare and kill them, and nobody will touch me, as it is impossible to say where the border was crossed, beyond which the sophist gets into trouble." (DES, 175).

Uma vez que o homem é um ser substituível, sem identidade que o torne único, nem sequer no nome (Helix e Fermann é igual a Felix e Hermann), não há barreiras morais que impeçam o crime:

"Nabokov both uses and parodies traditional tales by suggesting that such evil does not result from a power outside man, exerting an evil influence on him; rather it is based on destructive idealism that can grow from a faulty view of resemblances and analogues."³⁸.

Em vez de um mundo de indivíduos, a sociedade é imaginada à medida da imagem de um homem, uma atitude solipsista levada aos seus extremos. É por isso que Hermann pode pensar em Felix como o seu duplo e em si próprio como um artista, com liberdade para manipular alguém que considera mera matéria moldável à imagem do narrador. Os espelhos são usados como confirmação da semelhança entre os dois. Apesar das evidências em contrário, o fascínio com a noção de semelhança leva a uma ilusão completa. O próprio Hermann refere o facto de que a semelhança está nos seus olhos e na sua vontade de ver algo para além da realidade:

"Our resemblance struck me as a freak bordering on the miraculous. What interested him was mainly my wishing to see any resemblance at all. He appeared to my eyes as my double, that is, as a creature bodily identical with me. It was this absolute sameness which gave me so piercing a thrill. He on his part saw in me a doubtful imitator." (DES, 21).

As suas ideias quanto às semelhanças entre os homens opõem-se claramente às do outro artista do romance. Se bem que um artista pouco inspirado e sem sucesso, o pintor Ardalion defende os valores do individualismo e da originalidade, contrapondo-os ao socialismo e à visão alienada de Hermann:

³⁸ Slethaug, *The Play of the Double in Postmodern American Fiction*, p. 38.

"You'll say next that all Chinamen are alike. You forget, my good man, that what the artist perceives is, primarily, the difference between things. It is the vulgar who note their resemblance." (DES, 44).

Contudo, para o narrador a arte passa por outros valores. Passa pela capacidade de ilusão e engano e não pela originalidade: "... every work of art is a deception (...) Oh, yes, I was the pure artist of romance." (DES, 148). É por essa razão que Hermann pode fazer equivaler tão facilmente um trabalho artístico a um crime: "Let us discuss crime, crime as an art; and card tricks." (DES, 105). Os três, arte, crime e truques com cartas equivalem-se na sua capacidade delusória. A mentira é semelhante aos poderes criativos do ficcionista e a perfeição de um crime equivale à perfeição de uma obra de arte.

Contudo, Hermann não tem o à-vontade na escrita que lhe permita tecer uma estratégia de sedução do leitor semelhante à de Humbert em *Lolita*. O exercício da escrita não é um prazer mas um sacrifício que o narrador empreende antes de ser preso: "Dull work recounting all this. Bore me to death." (DES, 14). O controlo sobre a escrita que pretende exercer é apenas um aspecto colateral do domínio sobre o mundo que sonha obter. Este controlo falha, uma vez que Hermann se expõe nas suas contradições e mentiras, criando face ao seu leitor um distanciamento quase agressivo:

"No, I have not gone mad. I am merely producing gleeful little sounds. The kind of glee one experiences upon making an April fool of someone. Who is he? Gentle reader, look at yourself in the mirror, as you seem to like mirrors so much." (DES, 30).

Só no final Hermann parece cair em si, justificando o título do romance: "What on earth have I done?" This is, in Nabokov's words, the "sonorous howl" of true despair which breaks through Hermann's ecstatic lies and fantasies."³⁹.

Em *Despair*, o motivo do duplo não encerra nenhum significado *a priori*; é apenas uma maneira de sublinhar as ilusões potencialmente destruidoras de uma mente

³⁹ Pifer, *Nabokov and the Novel*, p. 103.

obcecada. Mais do que a valorização das semelhanças e do simbolismo das coincidências, Nabokov sublinha as diferenças e o valor intrínseco de cada indivíduo. O poeta John Shade refere a questão em *Pale Fire*: "Resemblances are the shadows of differences. Different people see different similarities and similar differences."⁴⁰ Shade reivindica a originalidade e a realidade individual de cada ser humano. Respeita até mesmo a obsessão e a loucura de Charles Kinbote, o narrador do romance, seu colega e vizinho. Quando é confrontado na universidade onde ensina com a hipótese de que Kinbote é louco, alvitrada por um colega, Shade responde:

"One should not apply it [loony] to a person who deliberately peels off a drab and unhappy past and replaces it with a brilliant invention. That's merely turning a new leaf with the left hand."⁴¹.

Kinbote tem, contudo, concepções diferentes sobre a arte e sobre a vida. Ao tomar conhecimento de que Shade está a escrever um poema, o narrador de *Pale Fire* pretende que o assunto seja Zembla, supondo poder alterar e condicionar o texto do poeta e também a sua visão da arte. A história do romance é a história do modo como Kinbote impõe a sua visão sobre o poema de John Shade, editando um comentário crítico à obra que é, afinal, uma leitura paralela, mas divergente do texto inicial. A sua leitura pretende tornar o poema num relato da história do seu suposto país natal, Zembla, e da maneira como foi obrigado a fugir depois de ter sido destituído do cargo de rei. O fascínio do narrador pelo poeta não esconde, contudo, a sua indiferença em relação a Shade e ao seu destino. Quando este é atingido com uma bala no coração pelo seu assassino, Kinbote abandona-o, preocupado apenas em correr para casa e esconder o manuscrito do poema, para posteriormente o publicar. A versão publicada do texto é substancialmente alterada devido à quantidade de notas que são acrescentadas pelo narrador, em jeito de comentário, para além de um prefácio e de um índice também da sua autoria. O texto de Kinbote acaba por funcionar como

⁴⁰ Nabokov, *Pale Fire*, p. 208.

⁴¹ Nabokov, *Pale Fire*, p. 188.

sombra ou duplo do poema, apesar de conter informações triviais e irrelevantes, totalmente inúteis para a compreensão e interpretação do texto.

Humbert Humbert, Hermann Karlovich e Charles Kinbote são personagens retratadas por Nabokov que possuem um modo de percepção do mundo profundamente solipsista, criando ficções que se tornam em obsessões destruidoras. Um pequeno conto de Jorge Luis Borges, *A Casa de Asterion*, estabelece paralelos interessantes com a maneira como estas personagens encaram o mundo, sem terem consciência da prisão em que estão encerradas. No início do conto ouvimos uma voz negar que a casa que habita é uma prisão. A voz diz: "A casa é do tamanho do mundo; ou melhor, é o mundo."⁴² Contrariamente aos seres humanos, que têm rostos descoloridos e iguais, a voz pertence a uma entidade única:

"Tudo existe muitas vezes, catorze vezes, mas duas coisas há no mundo que parecem existir uma só vez: em cima, o intrincado sol; em baixo, Asterion. Talvez eu tenha criado as estrelas, e o sol, e a enorme casa, mas já não me lembro."⁴³

Asterion não está consciente do mundo real de dor que existe fora do seu reino privado. O medo e o sofrimento que inspira aos seres humanos são erradamente entendidos como prova de devoção e respeito. No final, sabemos tratar-se da voz do Minotauro que descreve o labirinto em que vive e o modo como preenche a sua solidão, enquanto espera o seu redentor, Teseu, o herói que o matará.

Um outro conto de Borges, *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius*, explora as consequências da invenção de um mundo como resultado do trabalho de uma sociedade secreta e benévola, que no final, se transforma em realidade. O conto começa por afirmar que a descoberta do mundo paralelo e irreal se deve à conjunção de um espelho e de uma enciclopédia, sendo espelhos e palavras os meios reflectores da realidade por excelência. A referência na enciclopédia que menciona Uqbar, o país

⁴² Jorge Luis Borges, "A casa de Asterion", *O Aleph*, trad. Mário-Henrique Leiria (Lisboa: Editorial Estampa, 1988), p. 75.

⁴³ Borges, "A casa de Asterion", p. 75.

inexistente, revela que a literatura do país é fantástica, logicamente nunca se referindo à realidade de um país que é irreal. Posteriormente, devido à descoberta de um volume, *A First Encyclopaedia of Tlon*, que contém um fragmento da história de um planeta desconhecido, o narrador conclui que o "brave new world" nele descrito é obra de uma sociedade secreta de especialistas que dominam todos os ramos do saber. A obra alude a um espaço fantástico em que a mente domina a matéria e onde a percepção precede e determina a realidade. Só que objectos do mundo fantástico começam a aparecer na terra e as pessoas passam a aceitar o mundo de Tlon entusiasticamente:

"Quase imediatamente, a realidade cedeu em mais de um ponto. O certo é que desejava ceder. Há dez anos bastava qualquer simetria com aparência de ordem - o materialismo dialéctico, o anti-semitismo, o nazismo - para arrebatá-los os homens. Como não se submeter a Tlon, a minuciosa e vasta evidência de um planeta ordenado? Inútil responder que a realidade também está ordenada. Talvez o esteja, porém conforme leis divinas - traduzo: leis inumanas - que jamais acabamos de perceber. Tlon será um labirinto, mas é um labirinto urdido por homens, um labirinto destinado a que os homens o decifrem.

O contacto e o hábito de Tlon desintegraram este mundo."⁴⁴.

A atracção de Tlon em detrimento da realidade reside no facto de ser um construto humano, capaz de ser decifrado e entendido. O narrador imagina um mundo em que, num futuro a breve prazo, as diferentes línguas desaparecem e o mundo se transforma num espelho de Tlon, referindo a sua determinação em isolar-se num hotel e ignorar o fenómeno.

O que parecia ser uma prova da imaginação e da capacidade inventiva do homem, a obra de uma sociedade benévola, acaba por impor a sua estrutura ao mundo e ser tomado pela realidade. O sistema em vigor em Tlon, uma fantasia imaginada pelo homem, torna-se uma força aprisionante, a que todas as sociedades se abandonam. Como refere Tony Tanner,

⁴⁴ Jorge Luis Borges, "Tlon, Uqbar, Orbis Tertius", *Nova Antologia Pessoal*, trad. Maria da Piedade Ferreira (Lisboa: Difel, 1987), pp. 103-4.

"... what Borges makes clear is that the same yearning may be responsible for our most pleasing artefacts *and* our most grotesque and hideous ideologies. (...) Borges is also well aware of the related danger that at any time man may accept one of his invented systems as the definite model of reality - and go mad."⁴⁵

As preocupações de Borges espelham as de Nabokov. Apesar de críticas que o consideram um esteta indiferente à história e à humanidade, Nabokov demonstra nas suas obras o quanto o papel do autor de ficções pode ser equívoco, sublinhando que a construção de qualquer sistema ideológico ou estético não passa de uma ficção, um modo parcial de entender a realidade. As pretensões faustianas de escritores e artistas como Humbert Humbert ou Hermann Karlovich estão sempre debaixo da sua mira crítica. Nabokov nunca deixa de expor a sua crueldade, inerente à pretensão de estenderem o seu poder e desejo de controlo para além do domínio da arte e da literatura. São personagens que, ao contrário do seu autor, ignoram os valores humanistas e não fazem uma distinção essencial entre a liberdade individual e os ditâmes da arte. Tornam-se, por isso, vulgares e destruidoras. A acção nefasta exercida por Humbert é claramente exposta ao longo da sua deambulação pelas estradas da América.

⁴⁵ Tony Tanner, *City of Words: American Fiction 1950-1970* (New York: Harper and Row Publishers, 1971), p. 45.

CAPÍTULO 3

A ILUSÃO DA DEMANDA

*In the vicinity of Lex he lost his way
among steep, tortuous lanes.¹*

*No detective could discover
the clues Trapp had tuned to my mind
and manner. I could not hope, of
course, he would ever leave his correct
name and address; but I did hope he
might slip on the glaze of his own
subtlety, by daring, say, to introduce a
richer and more personal shot of
colour than was strictly necessary, or by
revealing too much through a
qualitative sum of quantitative parts
which revealed too little. In one thing
he succeeded: he succeeded in
thoroughly enmeshing me and my
thrashing anguish in his demoniacal
game. (Lo, 247)*

A viagem, no sentido de deslocação em demanda de algo quase indefinível, em busca de um lugar que se encontra permanentemente para além do nosso alcance, envolvendo um percurso no final do qual nos descobrimos diferentes, é um tema da literatura universal e da literatura americana em particular. O tema da deslocação física é tradicionalmente associado a outras viagens. A um percurso geográfico faz-se corresponder um percurso psicológico das personagens, associando o percorrer da distância física ao ultrapassar de etapas de crescimento e à aquisição de experiência de vida e de maturidade; em suma, a uma alteração qualitativa da personalidade.

Há uma genealogia de personagens históricas e ficcionais notáveis que ilustraram, ao longo do tempo, a natureza aventureira do homem, o seu espírito visionário, a sua rejeição dos caminhos fáceis, os que são percorridos pela maioria. Foram indivíduos que exploraram novos rumos, expondo-se até ao limite da sua resistência, transformando as viagens que empreenderam em experiências de carácter

¹ Nabokov, *Pale Fire*, p. 157.

universal, enriquecedoras da condição humana, essenciais para a atribuição de um sentido transcendente à existência.

Humbert Humbert, o narrador de *Lolita*, vê-se como protagonista de uma demanda dos tempos modernos. A sua narrativa procura desenhar semelhanças entre a sua viagem e outras viagens com lugar de destaque na história literária, aproximando a sua autobiografia dos relatos de vidas de personagens heróicas, onde se descortina uma dimensão simbólica e visionária, que as aproxima do mito. Humbert é uma personagem que, com os seus passos pequenos, percorre um caminho na senda de outros passos de figuras gigantes, figuras desbravadoras de um espaço físico mas, simultaneamente, de uma paisagem interior. O narrador identifica-se com outros que, como ele, buscaram o que designaram como o seu ideal. Ihab Hassan define estes "questers" como emigrantes americanos voluntários: "... they form weak attachments to objects, persons, places; they relish movement, exposure, transgressive fantasies."².

O objecto da demanda de Humbert, a sua fantasia transgressora, é um ser ideal a que chama ninfeta. Apesar da natureza sensual que lhe atribui, o narrador refere que não são as particularidades físicas que a tornam objecto de desejo, mas sim as suas características de ser pertencente ao reino do fantástico e do maravilhoso. O carácter efémero da sua existência de ser temporariamente apanhado entre a inocência e a experiência torna-a um ser com poder sobrenatural, demónio e fada simultaneamente, um símbolo do erótico e do inatingível:

"Between the age limits of nine and fourteen there occur maidens who, to certain bewitched travellers, twice or many times older than they, reveal their true nature which is not human, but nymphic (that is, demoniac); and these chosen creatures I propose to designate as "nymphets".

It will be marked that I substitute time terms for spatial ones. In fact, I would have the reader see "nine" and "fourteen" as the boundaries - the mirrory beaches and rosy rocks - of an enchanted island haunted by those nymphets of mine and surrounded by a vast, misty sea. Between those age limits, are all girl-children nymphets? Of course not. Otherwise, we who are in the know, we lone voyagers, we

² Ihab Hassan. "The Quest", *Contemporary American Fiction*, ed. Raymond Bradbury e Sigmund Ro (London: Edward Arnold, 1987), p. 126.

nympholepts, would have long gone insane. Neither are good looks any criterion; and vulgarity, or at least what a given community terms so, does not necessarily impair certain mysterious characteristics, the fey grace, the elusive, shifty, soul-shattering, insidious charm that separates the nymphet from such coevals of hers as are incomparably more dependent on the spatial world of synchronous phenomena than on that intangible island of entranced time where Lolita plays with her likes." (Lo, 17).

O objectivo de Humbert é, pois, captar em palavras e transmitir a magia de alguém que pertence ao domínio da irrealidade e é possuidor de uma natureza não-humana. As ninfetas são seres míticos que se disfarçam de mortais, mas que são dotados de um poder fantástico. Habitam, não um espaço geográfico concreto, mas uma ilha temporal, não real, que não está ao alcance dos seres humanos comuns, uma vez que estes estão sujeitos à irremediável passagem do tempo. Nesta Arcádia, as leis do tempo que governam a existência dos mortais estão suspensas pelo poder da imaginação. Apenas determinados homens detêm as coordenadas que permitem o acesso à ilha. São os que Humbert designa por "lone voyagers", indivíduos solitários, alienados dos gostos e critérios da sociedade, que são capazes de reconhecer a natureza singular das ninfetas e empreender a demanda da ilha encantada que estas habitam, capazes de encetar o que o narrador designa como "[the] enchanted voyage" (Lo, 129). As ninfetas são, então, seres fantásticos, apenas perceptíveis por indivíduos com determinadas características peculiares:

"You have to be an artist and a madman, a creature of infinite melancholy, with a bubble of hot poison in your loins and a super-voluptuous flame permanently aglow in your subtle spine (oh, how you have to cringe and hide!), in order to discern at once, by ineffable signs - the slightly feline outline of a cheekbone, the slenderness of a downy limb, and other indices which despair and shame and tears of tenderness forbid me to tabulate - the little deadly demon among the wholesome children; *she* stands unrecognized by them and unconscious herself of her fantastic power." (Lo, 17).

Não é só a ninfeta que é dotada de um carácter singular. Também o que empreende a demanda se destaca dos outros indivíduos por possuir características que

transcendem o comum dos mortais. A demanda eleva-o acima da sua condição humana, fazendo-o partilhar da natureza mítica das ninfetas. De comum com outros cavaleiros de outras demandas, Humbert diz possuir o mesmo espírito visionário, a mesma crença na existência de um lugar mítico, numa utopia onde se vive um mundo alternativo. O que o narrador propõe é a transformação de um desvio sexual numa demanda espiritual, que institui um ideal, objecto de uma busca sem limites. A teoria que elabora sobre a sua perversão sexual confunde-se com uma teoria da arte: "I am not concerned with so-called 'sex' at all. (...) A great endeavour lures me on: to fix once for all the perilous magic of nymphets." (Lo, 133).

As ninfetas habitam o último paraíso, a que Humbert acede através da arte, um mundo de que os seres humanos estão alienados pelas suas imperfeições e a que procuram regressar. A perseguição de Lolita confunde-se com a procura do símbolo ilusório da arte: significativamente, Dolores Haze é o nome do objecto de desejo do narrador. Encetando a procura de um lugar que ignora a contingência, a realidade e a história mutáveis, Humbert procura transformar a sua vida em arte, pervertendo e ultrapassando a realidade sórdida. Deste modo, transfigura uma tendência sexual ilícita, condenada pela sociedade, numa procura mística. Esse facto obriga-o a isolar-se deliberadamente e a identificar a sua demanda com um espaço não-social, nas margens da sociedade. Humbert é então um alienado, alguém que vive à parte e cultiva a diferença, apresentando-se como um indivíduo estrangeirado, alguém que apenas encontra uma pátria na cultura e na tradição literária, um literato exilado que embarca deliberadamente numa auto-ilusão. A ilha das ninfetas é, em resumo, a asserção da supremacia da imaginação e da arte sobre a realidade histórica.

Como o próprio refere, o seu objectivo assume um carácter duplo: por um lado, uma finalidade estética, que Humbert reconhece estar nos limites do possível e do realizável - apresentar a figura da ninfeta e as suas idiossincrasias. Ao longo do texto, Humbert acentua repetidamente o seu carácter de artista e poeta, para sublinhar que está numa posição privilegiada para compreender o carácter evanescente das ninfetas. Por outro lado, Humbert revela o seu desejo em possuir Lolita, e esse é um objectivo

impossível de concretizar. Apropriadamente, é numa espécie de labirinto de espelhos, num espaço quase bi-dimensional de um quarto de hotel em Briceland, que o narrador alcança o objecto dos seus desejos pela primeira vez, para, no entanto, mais tarde descobrir quanto o seu desejo é irrealizável:

"There was 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 night-lamps, left and right." (Lo, 118).

Humbert junta-se assim a uma linha de personagens românticas que sofrem de um desejo transcendente, de uma paixão avalassadora não concretizada. Denis de Rougemont considera que *Lolita* pode ser lida como uma versão moderna do mito medieval de Tristão, em que a ninfeta desempenha o papel do objecto inacessível a uma paixão proibida e a um desejo infinito. Alcançar a posse deste objecto é um valor absoluto, para além da própria morte, constitui o extâse e a alegria suprema, mas é igualmente sinónimo de morte.³

Esta imagem idealizada da ninfeta foi criada por Humbert à semelhança da sua primeira paixão, Annabel Leigh, a rapariga protagonista de um encontro que teve lugar quando o narrador tinha treze anos. A sua preferência sexual por ninfetas é explicada como tendo origem nessa paixão, que a separação no final das férias e a morte súbita de Annabel interrompeu. Segundo o próprio, o que Humbert procura nas ninfetas são sucedâneos da imagem de Annabel, que o façam reviver a felicidade vivida, essa Arcádia que o narrador vislumbrou por momentos e que agora persegue. Só que essa visão ideal apenas o é devido ao seu carácter transcendente e inatingível. É essa vertente impossível que leva Humbert a alimentar a sua imaginação e o seu desejo por ninfetas. Como o próprio admite,

³ Citado por Pifer, "Lolita", *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, p. 312.

"There was in the fiery phantasm a perfection which made my wild delight also perfect, just because the vision was out of reach, with no possibility of attainment to spoil it by the awareness of an appended taboo; indeed, it may well be that the very attraction immaturity has for me lies not so much in the limpidity of pure young forbidden fairy child beauty as in the security of a situation where infinite perfections fill the gap between the little given and the great promised - the great rose-grey never-to-be-had." (Lo, 262).

O forte apelo das ninfetas junto dos mortais explica-se pelo seu carácter de seres demoníacos e fantásticos, não pertencentes a este mundo, mas também pela transitoriedade e efemeridade da sua condição. A demanda de Humbert está por isso condenada a um eterno olhar nostálgico sobre a Arcádia perdida, sobre um passado paradisiaco.

O episódio que pretensamente deu origem à fixação de Humbert em ninfetas é sujeito a um processo que, pela memória e imaginação, permite a associação a um poema de Edgar Allan Poe. Entre o episódio em questão e *Annabel Lee*, há uma grande identificação, fruto da contaminação de um acontecimento por uma obra literária, do domínio da imaginação. Vejam-se as analogias entre o ideal de uma ilha atemporal, povoada por ninfetas, e o poema de Poe: o lugar ideal de que Humbert nos fala não é mais do que uma versão do "kingdom by the sea", celebrado no poema. O narrador adopta o ideal de arte preconizado por Poe em *The Philosophy of Composition*. Ele é um apaixonado que celebra a beleza transitória de uma ninfeta, sujeita à passagem do tempo e consequentemente à morte:

"... the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world - and equally it is beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover."⁴

Humbert é alguém profundamente ligado a uma relação amorosa que terminou com a morte prematura do ser amado, de que resultou, segundo as próprias palavras do narrador, uma obsessão que o faz procurar reconstituir a felicidade passada com

⁴ Edgar Allan Poe, "The Philosophy of Composition", *Selected Writings: Poems, Tales, Essays and Reviews*, p. 486.

sucedâneos do objecto de desejo. À semelhança de *Annabel Lee*, Humbert não se quer separar da sua memória, vivendo um processo contínuo de privação e perda. É alguém cuja existência se esgota na recordação do ser amado e que vive um ritual de luto continuado. A arte e a escrita tornam-se uma forma de visitar o passado e, sobretudo, um sinónimo de luto. O narrador entende que a arte está ligada à beleza, tal como Poe afirma em *The Poetic Principle* e, conseqüentemente, à morte e à memória.

Humbert associa sistematicamente as suas experiências a uma genealogia literária, num processo em que perde contacto com o real para passar a viver numa ilusão. Entre as suas experiências e o domínio da imaginação, Humbert é apenas capaz de ver as analogias, revelando-se incapaz de estabelecer diferenças, que tornem os eventos únicos. Como exemplo, veja-se a curiosa imbricação a que os nomes das paixões de Humbert são sujeitos: "... Annabel Haze, alias Dolores Lee, alias Loleeta ..." (Lo, 165).

A busca incessante desta ilusão leva Humbert a uma deambulação pelo espaço da América, marcada por um itinerário circular e repetitivo. O passo do romance a que se refere a citação com que abrimos o capítulo faz referência a esta nova etapa do percurso do narrador, a que corresponde a ausência de Lolita e a procura do seu raptor. Adoptando os procedimentos de um detective, Humbert calcorreia de novo as estradas que percorreu com a adolescente, procurando encontrar e desvendar as pistas que o possam levar à identidade do seu inimigo. Conclui que o raptor da sua ninfeta seria o mesmo que os perseguiu pelas estradas e a que aludiu insistentemente, sem contudo o conseguir identificar. Resolve, por isso, procurar indícios nos registos de hotéis e motéis que encontra ao longo do caminho anteriormente percorrido. O objectivo é descobrir a identidade da personagem que libertou Lolita da sua alçada no dia 4 de Julho.

A partir do momento em que Lolita desaparece, há uma viragem no romance e um deslocamento por parte da atenção do narrador, que se centra agora numa actividade de recolha e interpretação de pistas, uma atitude que é uma colagem às convenções do romance policial. Carl Proffer considera: "Like some of Nabokov's

other novels *Lolita* is in part a detective story."⁵ As referências ao género começam na obra com a perseguição de que Humbert se sente alvo e que crê ser obra de um detective encarregado de investigar a sua vida e a sua relação com a lei. Esta figura surge associada ao receio do narrador em ser apanhado e condenado. No entanto, esta é uma personagem cuja caracterização é reprimida, uma figura cuja identidade ao longo do romance é flutuante, pouco definida. Humbert fala do seu perseguidor como detective mas, simultaneamente, como uma mera sombra com conotações demoníacas. A sua figura é, pois, um mistério que a acção do narrador primeiro estabelece e depois procura desvendar, com recurso ao exercício da dedução, à maneira dos detectives criados por Edgar Allan Poe. De comum com todos os detectives, Humbert perspectiva a necessidade de criar um sentido, de estabelecer uma progressão lógica e linear dos acontecimentos, de chegar a uma entidade responsável pelo desenrolar da acção e pela investigação que agora é obrigado a desenvolver:

"I have a memo here: between July 5 and November 18, when I returned to Beardsley for a few days, I registered, if not actually stayed, at 342 hotels, motels and tourist homes. This figure includes a few registrations between Chestnut and Beardsley, one of which yielded a shadow of the fiend ("N. Petit, Larousse, Ill."); I had to space and time my inquiries carefully so as not to attract undue attention; and there must have been at least fifty places where I merely inquired at the desk - but that was a futile quest, and I preferred building up a foundation of verisimilitude and good will by first paying for an unneeded room. My survey showed that of the 300 or so books inspected, at least 20 provided me with a clue: the loitering fiend had stopped even more than we, or else - he was quite capable of that - he had thrown in additional registrations in order to keep me well furnished with derisive hints." (Lo, 246).

Segundo Todorov, a ficção policial é marcada por uma dualidade, uma vez que contém não uma, mas duas histórias: a história do crime e a história da sua investigação. É o caso de *Lolita*. A terceira viagem de Humbert é a investigação de um crime - o rapto da ninfeta - em que a narrativa se apresenta como substituto de uma presença. Todorov refere:

⁵ Proffer, *Keys to Lolita*, p. 57.

"We might further characterize these two stories by saying that the first - the story of the crime - tells 'what really happened,' whereas the second - the story of the investigation - explains 'how the reader (or the narrator) has come to know about it.'"⁶.

Assim, a ficção policial tem uma preocupação epistemológica; debruça-se sobre o modo como se acede ao conhecimento e à solução dos mistérios. O género policial, com origem nos cânones realistas do século dezanove, é designado inclusivamente por alguns como o género epistemológico por excelência.⁷ O protagonista, no papel de detective, reconstrói a história, através de processos como a recolha e interpretação de pistas e o exercício da dedução. É este o objectivo da terceira viagem de Humbert. À noção de viagem, no seu duplo enquadramento de deslocação geográfica e de demanda, vai juntar-se agora a ideia de viagem tal como é encenada pelos romances de detectives: trata-se da história da busca do elemento que originou a disrupção do idílio solitário de Humbert, com o fim de repor a ordem anterior.

Na narrativa policial tradicional, os indícios são escrutinizadas pelo detective de modo a este ter acesso ao criminoso, tal como num processo de leitura os significantes se traduzem em significados para o leitor. As pistas, tal como o texto na ficção realista, devem ser transparentes e o significante deve ser reprimido em favor do significado. Segundo o que Humbert consegue apurar, os registos nos hotéis são o único vestígio deixado intencionalmente pelo raptor de Lolita. Eles vão funcionar como pistas que o podem ajudar a descobrir a identidade do seu inimigo. Graças a eles, Humbert deduz que o estranho parece ter um conhecimento profundo da sua vida e dos seus hábitos. Com efeito, os registos de hotel parecem ganhar sentido significativo apenas quando lidos e interpretados por Humbert, adaptados às idiossincrasias que envolvem a sua personalidade. As pistas têm um destinatário em mente e só assim ganham sentido. Deste modo, Humbert reforça a ideia de que o

⁶ Citado por David Packman, *Vladimir Nabokov: The Structure of Literary Desire* (Columbia: University of Missouri Press, 1982), p. 31.

⁷ McHale, *Postmodernist Fiction*, p. 9.

homem que persegue é o seu duplo, detentor de conhecimentos para além do que seria de esperar, e que o sentido da perseguição agora se inverteu. É Humbert quem persegue o seu duplo, reconhecendo-se a si próprio nas pistas que encontra.

No decorrer da sua busca, o narrador isola cerca de vinte hipóteses de entre os numerosos registos que encontra. Ao isolar esses elementos, ele está a atribuir-lhes um significado específico. Quando passa à sua interpretação constata, porém, que a atribuição de significados, a sua descodificação ao nível dos referentes não contribui para a identificação do seu inimigo. A menção é quase sempre auto-reflexiva, aludindo à tradição literária e às suas convenções, negligenciando a relação com referentes reais. Na busca de Humbert as pistas ou significantes inspeccionados não o conduzem a qualquer verdade. No final, ele continua perdido no labirinto linguístico criado por Quilty: os significantes não se referem a um significado final, mas a outros significantes, não remetem para a realidade, mas para uma textualidade. O puro jogo textual subverte o carácter epistemológico do texto. A personagem, na pele de um detective, depara com um texto que, pertencendo ao género policial, sonega o que deveria ser a sua função informativa.

De facto, embora assumam papel de destaque enquanto enigma colocado, tanto à personagem como ao leitor, as pistas não têm o valor que lhes é tradicionalmente atribuído nas ficções policiais. Mais do que elos numa cadeia que, inevitavelmente, conduzem a história a um desfecho esclarecedor e ordenador do caos, no texto de Humbert elas servem para chamar a atenção para a estrutura própria do texto, para uma reflexão sobre o carácter deste enquanto construto literário. No caso, as convenções que são apropriadas para serem expostas enquanto processos de construção da narrativa, *qua* artefacto literário, são as do romance policial.

O trabalho de detective que Humbert enceta pode ser encarado como um processo de leitura, uma reflexão de carácter epistemológico sobre os modos de construção de uma narrativa. Com efeito, "the cryptogrammic paper chase" a que o narrador alude é um espelho da actividade de leitura em geral, cujo objectivo é a procura de sentidos e a descodificação de significados, os "derisive hints" (Lo, 246) de

que fala Humbert.⁸ O que se propõe é uma representação reflexiva das operações envolvidas no acto de leitura e do jogo de expectativas criado pela narrativa.

David Packman refere igualmente o carácter hermenêutico da narrativa policial, envolvendo um processo de apresentação e resolução de um enigma. O leitor acompanha o desenvolvimento da narrativa, na certeza de que uma solução, uma verdade, será apresentada no final. Trata-se de uma ficção com um carácter essencialmente teleológico. As convenções deste género são facilmente reconhecidas, uma vez que obedecem a um esquema final em que a ordem e a lógica são valores determinantes, obedecendo às expectativas criadas pelo leitor e solicitando a sua participação activa. O acto de ler e interpretar os indícios é uma duplicação do próprio acto de leitura de qualquer texto. O esforço de decifração das pistas não é mais do que a duplicação do esforço hermenêutico por parte do leitor de um texto. A ficção policial é emblemática, tanto do esforço do leitor em procurar uma verdade no texto, como do modo como essa verdade é primeiro ocultada e seguidamente desvendada. As expectativas são sustentadas através de vários momentos de pausa que vão adiando a solução do mistério.

A linha da viagem de Humbert em busca do raptor de Lolita é uma duplicação da linha da narrativa hermenêutica, a qual finaliza com a solução, ou seja, o nome de Clare Quilty. Com o conhecimento da verdade, há um regresso à ordem. Quando o narrador descobre o nome do seu inimigo, quando o seu desejo de conhecer a identidade do seu inimigo é satisfeito, refere que "... everything fell into order," (Lo, 270). Borges sublinha que uma virtude do romance policial é precisamente a de salvar a ordem numa época de desordem.⁹

Alfred Appel refere o carácter paródico que as pistas assumem no texto, uma paródia ao que Edgar Allan Poe chamou "the tale of ratiocination".¹⁰ Appel aponta para a estrutura literária subjacente a todo o texto e que indicia a viagem que o autor

⁸ Packman, *Vladimir Nabokov: The Structure of Literary Desire*, p. 27.

⁹ Jorge Luís Borges, "O conto policial", *Borges Oral*, trad. Rafael Gomes Filipe (Lisboa: Vega Eds., s/ data), p. 74.

¹⁰ Alfred Appel, Jr., "Lolita: The Springboard of Parody", *Vladimir Nabokov's Lolita*, ed. Harold Bloom, p. 43.

implícito empreende, fazendo coexistir processos modernistas com a sua subversão através de mecanismos pós-modernistas, como é o caso da paródia. Neste caso, são os cânones das histórias de detectives que sofrem uma inversão irónica dos seus fins mais essenciais. Humbert revela-se incapaz de se orientar num universo que foge aos modos de representação tradicionais do romance policial. O seu olhar procura o que é reconhecível e é incapaz de ultrapassar os limites dos factos. Por contraponto à actividade de recolha de pistas do narrador e à sua fidelidade a referentes, o autor implícito enceta um processo de auto-reflexividade, de intertextualidade em que a viagem de Humbert se transforma numa "comic quest for meaning"¹¹. O que Nabokov faz é uma revisão dos códigos do género, desfamiliarizando-os e estabelecendo uma distância crítica, que embora funcione por incorporação desses códigos no texto, permite acentuar as diferenças entre eles e o estabelecimento de uma dualidade de vozes no texto. Neste caso, a paródia transgride dogmas realistas para estabelecer um universo em que a auto-referencialidade é norma, mas mantém-se nos limites da reconhecibilidade, através da função desempenhada por Humbert e do testemunho da sua desorientação.

Nabokov já havia parodiado o romance policial em *The Real Life of Sebastian Knight*, um texto que é igualmente a história de uma demanda. Neste caso, a narrativa escrita por V. é uma tentativa de capturar numa biografia a personalidade de Sebastian Knight, escritor e meio-irmão do narrador. V. pretende escrever uma biografia verdadeira acerca de Sebastian Knight, a contrapor a uma já publicada que acha pouco fiável, escrita apenas com objectivos comerciais. Como *Lolita*, é também um romance sobre perdas e ausências e sobre a maneira como, através da memória, lidamos com elas. O narrador embrenha-se nos caminhos da escrita e reflecte sobre a maneira como apresenta ao leitor os factos que narra e sobre a sua própria condição de autor. É uma narrativa que, no final, reflecte de igual modo a personalidade do sujeito biografado e a do seu biógrafo, no sentido em que V. se confunde com o objecto da sua demanda. Tal como o narrador, Sebastian Knight era um escritor que reflectia nas suas obras sobre

¹¹ Packman, *Vladimir Nabokov: The Structure of Literary Desire*, p. 34.

os métodos de composição ficcional, que utilizava a paródia para frustrar as expectativas dos seus leitores e tentar subverter as noções adquiridas sobre os universos da ficção e da realidade. Da mesma forma que Nabokov em *Lolita*, Sebastian Knight tentou expor e parodiar as convenções inerentes ao romance policial para ir além de uma fórmula esgotada. Uma das suas obras, *The Prismatic Bezel*, é um romance de detectives que V., a dado passo, comenta da seguinte maneira:

"I have tried my best to show the workings of the book, at least some of its workings. Its charm, humour, and pathos can only be appreciated by direct reading. But for enlightenment of those who felt baffled by its habit of metamorphosis, or merely disgusted at finding something incompatible with the idea of a 'nice book' in the discovery of a book's being an utterly new one, I should like to point out that *The Prismatic Bezel* can be thoroughly enjoyed once it is understood that the heroes of the book are what can be loosely called 'methods of composition'. It is as if a painter said: look, here I'm going to show you not the painting of a landscape, but the painting of different ways of painting a certain landscape, and I trust their harmonious fusion will disclose the landscape as I intend you to see it."¹²

The Prismatic Bezel aborda a investigação de um suposto assassinio. No final, a vítima reaparece na história e apresenta-se como um dos suspeitos, significativamente um negociante em arte, que não gosta do papel que lhe foi atribuído. As regras de uma estética realista e mimética são subvertidas e a ficção ganha um carácter auto-reflexivo. Também V., à imagem do objecto da sua demanda, nos apresenta uma narrativa que reflecte sobre a complexidade de escrever uma biografia e que representa a escrita enquanto processo.

Em *Lolita*, a subversão do carácter epistemológico do género é imposta, não só pelo esvaziamento dos vestígios enquanto elementos significativos, mas também pela questionação da legitimidade das escolhas de Humbert em relação ao que pode verdadeiramente ser considerado como pista. Ou seja, a estratégia de subversão dirige-se à delimitação de um texto significativo, por oposição aos registos não significativos, pertencentes a um mundo de referentes reais:

¹² Vladimir Nabokov, *The Real Life of Sebastian Knight* (Harmondsworth: Penguin Books, 1995), p. 79.

"Among entries that arrested my attention as undoubtable clues *per se* but baffled me in respect to their finer points I do not care to mention many since I feel I am groping in a borderland mist with verbal phantoms turning, perhaps, into living vacationists." (Lo, 249).

A dificuldade parece estar na delineação e delimitação do próprio texto, uma vez que as pistas não aparecem em itálico, como era apanágio de certo tipo de romances policiais que Humbert lia na juventude. Os registos feitos pelos turistas não fazem parte do texto, uma vez que são signos com valor referencial, ao contrário das inscrições feitas por Quilty, que são do domínio do artifício. Para o narrador, as fronteiras do próprio jogo são incertas, envoltas no que chama "a borderland mist". Mesmo a interpretação de uma pista não traz a garantia que esta seja um indício válido, uma vez que os anagramas que lê como alusivos podem limitar-se a ser indicações referentes a veraneantes.

O que o próprio Humbert parece reconhecer é que algumas das pistas que recolheu podem não ser vestígios de Quilty, mas sim uma projecção da sua subjectividade e do seu desejo de encontrar algo nas leituras que faz na superfície textual. As pistas parecem ser uma invenção do próprio narrador, o reflexo da sua vontade em dar significado às coisas. Deste modo, "Ted Hunter, Cane, NH." pode ser lido como anagrama de "Enchanted Hunters", o nome do hotel onde Lolita e Humbert passaram a primeira noite e onde Quilty estava também presente. O nome reporta-se à peça "The Enchanted Hunters", que Lolita ensaiou e de que Quilty é autor. No mesmo registo, Humbert vê igualmente uma alusão fonética a Caim, que interpreta em função de ter designado o dramaturgo como seu irmão. O mesmo se passa em relação às pistas nas quais o narrador julga ler referências literárias, nomeadamente as que evocam a *Carmen* de Merimée, um motivo recorrente da sua história.

Humbert não é um comentador neutro ou objectivo dos textos que lê. As suas acções e leituras são marcadas por um carácter essencialmente subjectivo. O texto que nos apresenta é o fruto de uma manipulação linguística, um espelho das suas expectativas e desejos. É em função das suas expectativas que o narrador,

praticamente de um modo aleatório, selecciona e interpreta os dados e assim constrói o universo do romance. O que Humbert procura é uma unidade que lhe é negada, e que procura construir a partir de indicações pouco claras. Procura uma ligação entre todos os indícios, que estabeleça uma unidade de discurso entre eles, que crie uma identidade de um autor, de um criador. A isso se resume o seu papel de detective. Paradoxalmente, um texto que se assume como vincadamente anti-epistemológico e subversivo em relação ao romance policial tem como leitor uma figura com intenções marcadamente convencionais, alguém que enceta uma busca que se define pela procura de verdades estáveis e absolutas.

Subvertidas são, de igual modo, as expectativas do leitor, que espera encontrar confirmadas na narrativa as convenções tradicionais do género que se habituou a reconhecer. Jorge Luís Borges sublinha que "... talvez os géneros literários dependam menos dos textos do que da maneira como estes são lidos. O fenómeno estético exige a conjugação do leitor e do texto para poder existir."¹³ Indubitavelmente, a literatura policial deu origem a um tipo especial de leitor e cria à partida um certo número de expectativas. A narrativa de *Lolita* desenvolve-se contra essas expectativas, começando por apelar menos à referencialidade do texto e mais à sua intertextualidade. Através das pistas recolhidas por Humbert, o texto entra num universo de referências literárias, num diálogo com o passado. Explicitamente, as pistas remetem menos para dados informativos e extra-literários e mais para o desafio aos conhecimentos literários do protagonista e do leitor. O que interessa nas pistas que Humbert recolhe é a maneira como ele as lê e as relações que é capaz de estabelecer com outros textos, uma vez que os referentes são estritamente textuais. Basta ver o desprezo a que é votada a actividade do detective tradicional, afadigado a recolher e a comprovar a veracidade dos dados, num confronto com o mundo real. A determinado passo, o próprio Humbert considera os indícios como "nonsense data":

¹³ Borges, "O conto policial", *Borges Oral*, p. 64.

"Another attempt at identification was less speedily resolved: through an advertisement in one of Lo's magazines I dared to get in touch with a private detective, an ex-pugilist, and merely to give him some idea of the *method* adopted by the fiend, I acquainted him with the kind of names and addresses I had collected. He demanded a goodish deposit and for two years - two years, reader! - that imbecile busied himself with checking those nonsense data. I had long severed all monetary relations with him when he turned up one day with the triumphant information that an eighty-year-old Indian by the name of Bill Brown lived near Dolores, Colo." (Lo, 251).

Como refere Packman, "the cryptogrammic paper chase" é essencialmente um jogo literário entre texto e leitor. Alfred Appel assinala igualmente a relação peculiar com o leitor que é estabelecida: "Humbert's "cryptogrammic paper chase" after Quilty is Nabokov's (...) compressed parody of the author-reader conflict sustained over the course of the trap-laden book."¹⁴ Humbert funciona como um duplo do leitor: a sua procura de significados levanta questões acerca das operações envolvidas na leitura, uma vez que as pistas deixadas por Quilty subvertem a noção de transparência textual. Os sentidos tornam-se problemáticos e a busca de significados para além da superfície textual é continuamente subvertida. Por isso, Packman considera:

"In its reflexivity, *Lolita* animates in the reader a lived experience of the ontology of the text. The text manages this operation by representing that experience within the text itself (...) The text engages in a kind of self-representation, for it is its own referent. Humbert must locate Quilty's inscriptions, artfully concealed in the numerous hotel, motel and tourist-home registers he inspects. But Quilty's playful inscriptions are not the only concealed text in question. The other concealed text is a meditation on the ontology of the text that conceals it."¹⁵

Os detectives tradicionais não podem compreender o método utilizado por Quilty, já que não jogam segundo as regras que ele estabelece com Humbert. Pertencem a um outro universo, em que os signos valem pela sua ligação unívoca a referentes determinados. O narrador é, nesse sentido, um falso detective à procura de outro falso

¹⁴ Appel, Jr, "*Lolita: The Springboard of Parody*", p. 44.

¹⁵ Packman, *Vladimir Nabokov: The Structure of Literary Desire*, p. 35.

detective. Em conversa com Humbert sobre o homem que os persegue sem que o narrador o consiga identificar, Lolita resume bem a função e a natureza de Quilty: "Perhaps he is Trapp." (Lo, 217). No jogo que Quilty estabelece com Humbert, este sente-se definitivamente apanhado, enredado num universo de referências que, embora familiares, são ilusórias, já que não significam nada para além de si próprias. Nesse sentido, Humbert cai na armadilha do dramaturgo, ao procurar estabelecer um significado último, um sentido necessariamente exterior ao universo do puro jogo, acabando por comportar-se como um detective tradicional. Nesse sentido, a sua busca só pode sair frustrada. Trata-se, por isso, da parte de Quilty, de "a demoniacal game" (Lo, 247), como lhe chama Humbert. As pistas fazem parte de um jogo conscientemente urdido por Quilty em forma de enigmas, uma estratégia com uma longa tradição literária, que tem por destinatário apenas uma personagem habilitada para o resolver. No entanto, o narrador não consegue extrair nenhuma revelação dos enigmas que lhe são apresentados, irritando-se com a sua vacuidade.

Humbert sempre referira, no entanto, o seu interesse especial por todo o tipo de jogos: "I suppose I am especially susceptible to the magic of games." (Lo, 231). O seu apreço resultava do facto de que, até então, o seu controlo não fora posto em causa, já que era o criador exclusivo das suas ficções e dos seus jogos. Não é, porém, agora o caso. Neste passo, Humbert encontra alguém que o suplanta no domínio e gosto pela manipulação. A sua irritação advém do facto de se sentir ultrapassado pelo que era suposto ser apenas uma sombra sua.

No último encontro entre o narrador e Lolita ficamos a saber que o interesse de Quilty por esta cedo se desvaneceu, o que parece sugerir que o que moveu o dramaturgo foi um sentimento de rivalidade em relação a Humbert. Tratou-se, mais uma vez, de um jogo em que Lolita foi encarada como um troféu. De facto, o próprio Quilty refere ser impotente, uma insuficiência que é projectada no acto de escrita. O narrador sugere uma transferência entre a actividade sexual e a actividade da escrita, ao referir explicitamente uma metáfora de conotações sexuais: "What a shiver of triumph and loathing shook my frail frame when, among the plain innocent names in

the hotel recorder, his fiendish conundrum would ejaculate in my face!" (Lo, 248). A palavra escolhida para designar o tipo de jogo que se estabelece entre os dois tem igualmente implícitas conotações sexuais. Appel refere que "the cryptogrammic paper chase" alude simultaneamente aos jogos de raiz literária com que Quilty atormenta Humbert, mas também à sua impotência.¹⁶

Os indícios deixados por Quilty que o narrador crê ver nos registos de hotel acentuam afinidades entre ambos. É o próprio Humbert que refere repetidamente as semelhanças que nota entre si e o seu perseguidor:

"The clues he left did not establish his identity but they reflected his personality, or at least a certain homogeneous and striking personality; his genre, his type of humour - at its best at least - the tone of his brain, had affinities with my own. He mimed and mocked me. His allusions were definitely highbrow. He was well-read. He knew French. He was versed in logodaedaly and logomancy. He was an amateur of sex lore. He had a feminine handwriting. He could change his name but he could not disguise, no matter how he slanted them, his very peculiar t's, w's and l's. Quelquepart Island was one of his favourite residences." (Lo, 248).

É esta a descrição que Humbert faz do seu inimigo, embora seja um excerto que tem muito de auto-retrato do próprio narrador. Ele prova que tem capacidades semelhantes às de Quilty no que concerne ao sentido de invenção e utilização arbitrária da linguagem. Ambos exercitam a arte da logodadalia e da logomaquia. O narrador chega a criar uma nova palavra para designar o puro jogo com as palavras, "logomancia". Para além da posse de Lolita, a rivalidade e a perseguição entre os dois homens vai centrar-se no domínio das palavras e dos jogos de linguagem:

"He challenged my scholarship. I am sufficiently proud of knowing something to be modest about my not knowing all; and I dare say I missed some elements in that cryptogrammic paper chase. (...) I noticed that whenever he felt his enigmas were becoming too recondite, even for such a solver as I, he would lure me back with an

¹⁶ Appel, Jr, *The Annotated Lolita*, p. 425. A palavra "cryptogrammic", para além de aludir ao que é escrito em cifra, ao que tem um sentido oculto, contém em si "cryptogamic", uma classificação botânica para plantas que não dão flor. A palavra alude simultaneamente à impotência e aos jogos literários em que Quilty é exímio.

easy one. "Arsène Lupin" was obvious to a Frenchman who remembered the detective stories of his youth;" (Lo, 248).

Os pólos do triângulo alteram-se e dá-se agora uma completa inversão de papéis. De detective perseguidor, Quilty passa a ter a companhia de Lolita e a ser perseguido por Humbert. Este, por seu lado, veste agora a pele de um detective, usurpando a identidade que atribuíra primeiramente a Quilty e descobrindo afinidades particulares com o inimigo que persegue. São semelhanças a que Humbert dá um certo carácter sobrenatural, reforçando a ideia de que está a ser objecto da acção de um duplo omnisciente: "No detective could discover the clues Trapp had tuned to my mind and manner." (Lo, 247). O facto de uma rapariga chamada Lore dizer ao narrador que Quilty é seu irmão evoca a tradição literária e as convenções deste tipo de literatura. Humbert procura demarcar-se das acções do pretense irmão, distinguindo a sua paixão por Lolita do mero desejo fátuo de Quilty. Este funciona, contudo, como uma paródia cruel, que subverte as suas intenções.

O próprio narrador é uma paródia do ideal de "quester" que pretende encarnar. A sua viagem pouco tem em comum com viagens encetadas em busca de um sonho ou de um ideal, viagens encaradas como uma aventura mas, simultaneamente, como símbolo de uma descoberta transcendente, o encontro de um eu melhor. Emerson, nos seus escritos, falou sobre a viagem, reconhecendo o tema como mito fundador da cultura americana. Para Emerson e os transcendentalistas, a ideia de viagem prende-se essencialmente com um percurso circular, em que a única verdadeira exploração que podemos fazer é a de nós próprios. Também Thoreau, em *Walden*, afirma que se retira da vida em sociedade para fazer uma viagem, a qual é um percurso interior e não uma deslocação no espaço.

Este sentido de busca e de exploração do eu emersoniano está, contudo, ausente em Humbert e no seu percurso. A ideia de viagem como retiro, como confronto consigo próprio está nos antípodas do significado que adquire para o narrador. O trajecto de Humbert é sobretudo uma fuga motivada por razões

comezinhas, como o receio de suspeitas em relação à sua ligação com Lolita. É esse o motivo que o leva a evitar um relacionamento com outras pessoas. Mais do que de pesquisa e auto-conhecimento, a viagem de Humbert é sinónimo de confusão. O itinerário circular preconizado por Emerson deixa de ser um esforço de afastamento dos aspectos acessórios da existência ou um percurso no sentido de se chegar às essências para se tornar um símbolo de desnorte e vacuidade.

Os dilemas de Humbert não são de carácter moral, nem têm subjacente uma reflexão sobre a condição humana. A única fonte de inquietação que perturba o paraíso que Humbert criou é o receio em ser apanhado e a sensação de estar permanentemente sob vigilância: "I often felt we lived in a lighted house of glass..." (Lo, 178). À semelhança dos apaixonados românticos, Humbert norteia a sua acção por uma imagem idealizada que, no entanto, tem para ele mais substância do que o ser humano que o acompanha nas suas viagens. A tensão que se estabelece entre a realidade e o ideal que Humbert almeja está patente ao longo do romance e a diferença entre Dolly, uma adolescente americana, e Lolita, a criação da sua imaginação, é várias vezes sublinhada. É a imaginação e a fantasia que concedem à ninfeta a magia e o carácter demoníaco que Humbert vê nelas. Através de eufemismos, a sua perversão é transformada numa fantasia. A própria retórica do narrador denuncia este facto, quando se refere às ninfetas como "... the body of some immortal daemon disguised as a female child" (Lo, 138). Como refere Ellen Pifer,

"Even as a metaphoric expression of ardent desire, his rethoric gives him away. Turning on the word "disguised", Humbert's description of the nymphet reflects his own desperate efforts at disguise. Not only must he conceal his reprehensible conduct from the hotel desk clerks and other guests; he also hides from the child, until *after* he has possessed her, the fact that her mother has died in a car accident. Hardly an "immortal daemon" in mortal guise, twelve-year-old Dolores Haze is a hapless and helpless orphan."¹⁷

¹⁷ Pifer, "Lolita", *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, pp. 313-4.

Por repetidas vezes, Humbert mostra não se dar conta da incongruência manifesta no facto de aplicar uma retórica romântica a uma actividade que o leitor identifica com abusos sexuais: "One of the most amusing paradoxes of *Lolita* is that the satyr Humbert Humbert becomes the minnesinger of courtly love for the twentieth century."¹⁸ O seu ideal esgota-se numa relação física com Lolita, que pode ser caracterizada como uma relação de posse e usufruto, com o domínio do mais forte sobre o mais fraco. O que Humbert denomina de "tenderness" é sempre mais forte do que o que descreve como "lust":

"... I would lull and rock my lone light Lolita in my marble arms, and moan in her warm hair, and caress her at random and mutely ask her blessing, and at the peak of this human agonized selfless tenderness (with my soul actually hanging around her naked body and ready to repent), all at once, ironically, horribly, lust would swell again - and 'oh, *no*,' Lolita would say with a sigh to heaven, and the next moment the tenderness and the azure - all would be shattered." (Lo, 283-4).

Ao longo da viagem, Humbert conhece um misto de felicidade e angústia, mas o seu olhar é fundamentalmente narcisista e incapaz de ver como o paraíso se transforma em inferno para a adolescente que o acompanha:

"For there is no other bliss on earth comparable to that of fondling a nymphet. It is *hors concours*, that bliss, it belongs to another class, another plane of sensitivity. Despite our tiffs, despite her nastiness, despite all the fuss and faces she made, and the vulgarity, and the danger and the horrible hopelessness of it all, I still dwelled deep in my elected paradise - a paradise whose skies were the colour of hell-flames - but still a paradise." (Lo, 164).

Só no final Humbert reconhece a enorme disparidade entre o ser humano real e a imagem idealizada que tem da ninfeta. A ideia de perseguição de um ideal, enquanto retórica que serve de cobertura às suas acções, é cada vez mais esquecida para dar lugar a um discurso que, gradualmente, começa a acentuar as desinteligências entre as duas personagens a par das exigências sexuais feitas a Lolita e o sofrimento desta.

¹⁸ Edmund White, "Nabokov's Passion", *Vladimir Nabokov*, ed. Harold Bloom, p. 216.

Contudo, só muito lenta e tardiamente (na realidade apenas retrospectivamente, quando escreve o seu manuscrito), Humbert parece ultrapassar a sua cegueira, o seu autismo e indiferença face a Lolita e aos outros seres humanos, e tornar-se sensível ao sofrimento e à solidão sentidos pela ninfeta ao longo da viagem. Nesse momento, Humbert deixa espaço na sua narrativa para a voz e os sentimentos de Lolita:

"We had been everywhere. We had really seen nothing. And I catch myself thinking today that our long journey had only defiled with a sinuous trail of slime the lovely, trustful, dreamy, enormous country that by then, in retrospect, was no more to us than a collection of dog-eared maps, ruined tour books, old tyres, and her sobs in the night - every night, every night - the moment I feigned sleep." (Lo, 173).

No caso de Humbert, a viagem pela América não tem o condão de funcionar como uma descoberta. Ellen Pifer refere que a metáfora de uma "terra incognita", personificada na paisagem americana mas extensível a Lolita, cuja descoberta Humbert empreende, não é mais do que mais uma prova da cegueira do narrador e do seu solipsismo.¹⁹ Só a sua viagem posterior pela memória e pelo passado lhe vai possibilitar uma descoberta, ainda que parcial, da ninfeta e da América. Através da memória e da escrita Humbert consegue quebrar, ainda que parcialmente, o espelho do solipsismo, "... the mirror you break your nose against." (Lo, 223).

Ao longo da segunda parte do romance, Humbert deixa antever uma capacidade latente para superar o solipsismo de que deu provas na sua relação com Lolita. Curiosamente, o modo que escolhe para nos dar conta da gradual transformação que nele se opera é muito semelhante às expressões românticas que utilizou para nos falar de Lolita como ninfeta. Contudo, o sentido com que as utiliza altera-se radicalmente. Há um momento no texto em que, ao ouvir a adolescente falar da morte com uma colega, Humbert se dá conta das deficiências do seu conhecimento:

"... and it struck me, as my automaton knees went up and down, that I simply did not know a thing about my darling's mind and that

¹⁹ Pifer, "Lolita", *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, p. 309.

quite possibly, behind the awful juvenile clichés, there was in her a garden and a twilight, and a palace gate - dim and adorable regions which happened to be lucidly and absolutely forbidden to me, in my polluted rags and miserable convulsions;" (Lo, 283).

Ao referir-se a um espaço encantado, Humbert não está, desta vez, a lamentar o que pertence irremediavelmente ao passado. A evocação romântica de um reino encantado pretende referir a personalidade complexa de Lolita, que Humbert não compreende e à qual não tem acesso.

Humbert é, pois, um sucedâneo descaracterizado de um "quester". O seu trajecto inviabiliza uma leitura de aprofundamento moral, de um percurso iniciático ou de aprendizagem. A sua viagem é a de um ser marginal e desenraizado, de um alienado que a encara como mera fuga, seja à lei, seja ao tempo, o grande inimigo do carácter efémero das ninfetas. A viagem é, pois, a perseguição de uma obsessão, ao longo da qual Humbert mostra que continua cruel e egoísta, afastado do espírito de outras demandas que procura imitar. O narrador limita-se a uma deslocação física, ao desfilar de lugares e à acumulação de uma colecção de "clichés":

"We passed and re-passed through the whole gamut of American roadside restaurants from the lowly Eat with its deer head (dark trace of a long tear at inner canthus), 'humorous' picture post cards of the posterior 'Kurort' type, impaled guest checks, life savers, sunglasses, adman visions of celestial sundaes, one-half of a chocolate cake under glass, and several horribly experienced flies zig-zagging over the sticky sugar-pour on the ignoble counter; (...)

We inspected the world's largest stalagmite in a cave where three south-eastern states have a family reunion; admission by age; adults one dollar, pubescents sixty cents. A granite obelisk commemorating the Battle of Blue Licks, with old bones and Indian pottery in the museum nearby, Lo a dime, very reasonable. The present log cabin boldly simulating the past log cabin where Lincoln was born. A boulder, with a plaque, in memory of the author of *Trees* ..." (Lo, 153).

Estradas e paisagens repetem-se ao longo do circuito coberto por Humbert, três vezes desmultiplicado. Os dois primeiros circuitos, feitos na companhia de Lolita, não deixam de ser iguais ao terceiro, feito sem ela. O sentimento de isolamento que

experimenta com a ausência de Lolita é o mesmo que sentiu na sua companhia. Humbert encena uma tentativa de despistagem da solidão sentida, procurando um paliativo, um substituto para a ausência que procura enganar. O estratagema delusório passa, então, pelo movimento contínuo, pela eterna deslocação no espaço em busca de um lugar. Como refere Alain Robbe-Grillet,

"Le meilleur palliatif que connaisse Humbert-Humbert à ses maux, son seul recours pour tenter de fixer, de retenir, quelque chose - l'attachement problématique de Lolita d'abord, et son état naturellement provisoire de petite fille, ensuite le souvenir rongé de bonheur perdu - c'est le déplacement."²⁰.

O próprio Humbert tem consciência do facto: "Because, really,' I continued, 'there is no point in staying here.' 'There is no point in staying anywhere,' said Lolita." (Lo, 242). A necessidade de deslocação é permanente, uma vez que em todos os lugares Humbert encontra a mesma sensação de vazio. A esta deambulação corresponde um itinerário físico, mas também, paralelamente, uma imagem de confusão mental, marcada por imagens circulares e repetitivas. As estradas da América são assim transformadas num verdadeiro dédalo, em que a um espaço físico percorrido corresponde um itinerário mental. Com todas as suas dúvidas e inquietações, Humbert percorre um labirinto que reflecte a sua obsessão, um espaço subjectivo que é transformado numa ilusão consciente. Por várias vezes, Humbert confessa estar confuso e perdido nos meandros da sua própria criação.

Apesar do sentido de deslocação inerente à viagem, Humbert está preso a um espaço circular onde lugares e objectos se desmultiplicam infinitamente. É o circuito dos motéis, onde os mesmos "slogans" e equipamentos estereotipados se encontram, onde não há espaço para a arte e a sensibilidade, excepto na glosa irónica de um anúncio: "ART: American Refrigerator Transit Company." (Lo, 155). Humbert não consegue reter mais do que a noção de que é o mesmo circuito que percorre por três vezes, anulando a diversidade da paisagem e a originalidade de cada lugar e de cada

²⁰ Alain Robbe-Grillet, "Note sur la Notion d'Itinéraire dans *Lolita*", *L'Arc*, 99 (1985), 35.

realidade. A sua percepção redutora anula a diferença para procurar a repetição, esteio imprescindível do seu autismo e do seu solipsismo. O seu percurso é o de um turista que busca nos lugares as semelhanças com imagens conhecidas e não o seu carácter distinto e original. Humbert refere com destaque a impessoalidade e a repetição até à exaustão dos elementos característicos das estradas americanas. O motel é um desses elementos e assume para Humbert um carácter paradoxal. É um lugar fechado onde se encontra a solidão desejada, para além de ser o espaço das fantasias:

"To any other type of tourist accommodation I soon grew to prefer the Functional Motel - clean, neat, safe nooks, ideal places for sleep, argument, reconciliation, insatiable illicit love. At first, in my dread of arousing suspicion, I would eagerly pay for both sections of one double unit, each containing a double bed. I wondered what type of foursome this arrangement was ever intended for, since only a pharisaic parody of privacy could be attained by means of the incomplete partition dividing the cabin or room into two communicating love nests. By and by, the very possibilities that such honest promiscuity suggested (two young couples merrily swapping mates or a child shamming sleep to ear-witness primal sonorities) made me bolder, and every now and then I would take a bed-and-cot or twin-bed cabin, a prison cell of paradise, with yellow window shades pulled down to create a morning illusion of Venice and sunshine when actually it was Pennsylvania and rain." (Lo, 143).

Os motéis significam a ilusão da felicidade, algo que Humbert descreve no seu sentido paradoxal como "a prison cell of happiness". No entanto, são também espaços cheios de regras ameaçadoras, prisões de carácter transitório, a que o narrador voluntariamente se restringe. Toda a viagem decorre sob o signo do cativo, ainda que o narrador só tenha consciência disso retrospectivamente:

"We wish you to feel at home while here. *All* equipment was carefully checked upon your arrival. Your licence number is on record here. Use hot water sparingly. We reserve the right to eject without notice any objectionable person. Do not throw waste material of *any* kind in the toilet bowl. Thank you. Call again." (Lo, 208).

Com efeito, e tal como refere Andrew Field, *Lolita* é um romance de prisões.²¹ Humbert encontra-se literalmente preso quando escreve o romance. Uma prisão a que o próprio se refere como um túmulo, prevendo a morte, que corresponderá ao desenlace do romance: "this well-heated, albeit tombal, seclusion"(Lo, 307). O projecto que levou Humbert a escrever as suas memórias transforma-se igualmente num espaço de privação da liberdade. A ilha atemporal que Humbert sonhou partilhar com a ninfeta tem características de santuário, mas também de túmulo, à semelhança do descrito na conclusão do poema que está na origem da narrativa. *Annabel Lee* termina do seguinte modo:

"And so, all the night-tide, I lie down by the side
Of my darling - my darling - my life and my bride,
In her sepulchre there by the sea -
In her tomb by the sounding sea."²².

Também Humbert pretende viver no mundo das suas fantasias, preservando a imagem de uma Lolita que não cresceu nem o abandonou. As memórias que escreve servem para o narrador se fechar cada vez mais na ilusão que criou e defender a sua "Humberland" das realidades desagradáveis. A Lolita que Humbert imortaliza partilha um espaço com outros seres que são igualmente do domínio da imaginação. O narrador refere,

"Thus, neither of us is alive when the reader opens this book.
(...) I am thinking of aurochs and angels, the secret of durable pigments, prophetic sonnets, the refuge of art. And this is the only immortality you and I may share, my Lolita." (Lo, 307).

A consciência de que a felicidade pode ser também uma prisão prende-se com a noção de que, no caso de Humbert, se trata de uma tentativa de repetir o passado que este quer desesperadamente convocar e reviver. O tempo é vivido igualmente sob o signo do cativo: a escrita de Humbert está presa a um movimento linear e cronológico. O

²¹ Field, *Nabokov: His Life in Art. A Critical Narrative*, p. 326.

²² Poe, "Annabel Lee", *Selected Writings: Poems, Tales, Essays and Reviews*, p. 90.

narrador é prisioneiro do passado e de uma ilusão que procura desesperadamente manter, alheando-se de uma realidade ameaçadora que, a cada passo, se procura intrometer na felicidade solitária que constrói. Em consequência, cria uma prisão voluntária que desenha através da linguagem. Esta é igualmente "a prison cell of happiness", um espaço restrito de liberdade e de ilusão.

É curioso recordar a origem que Nabokov atribui ao romance. Segundo o próprio autor, a história teve a sua génese num artigo de jornal que relatava uma experiência levada a cabo por um cientista. Este procurava ensinar um macaco a comunicar com os seres humanos, através do desenho. O primeiro resultado que o cientista conseguiu obter foi o desenho das barras da jaula em que o macaco se encontrava encerrado.²³ A analogia com o retrato que Humbert faz da sua obsessão não deixa de ser clara, já que o próprio narrador se refere a si como "aging ape" (Lo, 39). O romance desenha a estética de uma obsessão e faz uma descrição daquilo a que o solipsismo o arrastou e, simultaneamente, dos limites a que está confinado, da prisão que voluntariamente escolheu e que o separa do mundo. O jogo de xadrez, presente em vários pontos do romance, é também sintomático e figurativamente ilustrativo das várias prisões de que trata o romance. Em vários pontos do romance faz-se uma aproximação aos movimentos do xadrez.²⁴

Contudo, o espaço é também sinónimo de liberdade. A paisagem que observa da janela do carro permite a Humbert um olhar que gradualmente se liberta dos estereótipos que tinha como adquiridos. É descrita como um puro espectáculo estético, que ganha contornos de pintura. Ao ser confrontado com o carácter único do espaço americano, Humbert sente que o seu olhar é cada vez mais dominado pela estranheza que o acto de observar as coisas pela primeira vez provoca:

"By a paradox of pictorial thought, the average lowland North-American countryside had at first seemed to me something I accepted with a shock of amused recognition because of those painted oilcloths

²³ Nabokov, *Strong Opinions*, p. 16.

²⁴ O artigo de Edmond Bernhard, "La Thématique Échiquéenne de *Lolita*" (*L'Arc*, 99, 1985), pp. 37-45, é dedicado às analogias entre o desenrolar da acção do romance e as partidas de xadrez que Humbert joga.

which were imported from America in the old days to be hung above washstands in Central European nurseries, and which fascinated a drowsy child at bedtime with the rustic green view they depicted (...) But gradually the models of those elementary rusticities became stranger and stranger to the eye, the nearer I came to know them. Beyond the tilled plain, beyond the toy roofs, there would be a slow suffusion of inutile loveliness, a low sun in a platinum haze with a warm, peeled-peach tinge pervading the upper edge of a two-dimensional dove-grey cloud fusing with the distant amorous mist." (Lo, 150).

Em relação à paisagem, Humbert é capaz de reconhecer e esquecer os falsos retratos idealizados que viu e concentrar-se no seu carácter indefinível. Ao contrário do Velho Mundo, o espaço americano é de uma beleza inocente, mas não convencional, já que a natureza revela simultaneamente o seu carácter agreste e vivo. A paisagem que em Thoreau é espaço de introspecção torna-se nas descrições de Humbert num espaço quase hostil:

" ... the lyrical, epic, tragic but never Arcadian American wilds. They are beautiful, heart-rendingly beautiful, those wilds, with a quality of wide-eyed, unsung, innocent surrender that my lacquered, toy-bright Swiss villages and exhaustively lauded Alps no longer possess. Innumerable lovers have clipped and kissed on the trim turf of old-world mountainsides, on the innerspring moss, by a handy, hygienic rill, on rustic benches under the initialled oaks, and in so many *cabanes* in so many beech forests. But in the Wilds of America the open-air lover will not find it easy to indulge in the most ancient of all crimes and pastimes. Poisonous plants burn his sweetheart's buttocks, nameless insects sting his; sharp items of the forest floor prick his knees, insects hers; and all around there abides a sustained rustle of potential snakes - *que dis-je*, of semi-extinct dragons! - while the crab-like seeds of ferocious flowers cling, in a hideous green crust, to gartered black sock and sloppy white sock alike." (Lo, 166).

O espaço é também, por vezes, um complemento da sua obsessão. No início da sua narrativa Humbert comenta a natureza dual da ninfeta do seguinte modo:

"What drives me insane is the twofold nature of this nymphet - of every nymphet, perhaps; this mixture in my Lolita of tender dreamy childishness and a kind of eerie vulgarity, stemming from the snub-nosed cuteness of ads and magazine pictures." (Lo, 44).

A dualidade de que o europeu Humbert se apercebe em *Lolita* encontra um paralelo na paisagem americana, que combina um misto de inocência e vulgaridade. A imagem de inocência que Humbert dá do espaço é confrontada com uma realidade que se encontra plena de objectos e personagens vulgares e de gosto duvidoso: "Kumfy Kabins", anúncios e curiosidades turísticas:

"Dolores Haze is a version of Edgar Allan Poe's Annabel Lee, and also a metaphorical substitute for the ambiguous and elusive myth of America itself. (...) Humbert represents European experience, which is a kind of innocence; Dolores Haze represents American innocence, which is actually sophisticated experience."²⁵

Os momentos de liberdade e felicidade são insuficientes para contrariar a sensação de vazio que constantemente perpassa a sua narrativa. Desse facto deriva o movimento incessante e a constante necessidade de deslocação de Humbert, a par da eleição do seu carro como objecto preferencial de estimação, que o acompanha em todas as deslocações e a que chama carinhosamente "Melmoth", numa alusão ao romance gótico *Melmoth The Wanderer*, de Charles Maturin.²⁶ No final do romance, quando Humbert visita Lolita já casada pela última vez, esta, significativamente, recusa a oferta de Melmoth que o narrador lhe faz. Referindo que prefere comprar um carro novo, Lolita mostra a sua indiferença em relação às memórias de Humbert. Após o assassinio de Quilty, o narrador vai servir-se novamente do carro, quase como um prolongamento do seu próprio corpo, para mostrar o seu sentido de afastamento da sociedade e o seu individualismo que, tal como a toda uma infinidade de "questers" anteriores a ele, o impede de viver em sociedade:

"The road now stretched across open country, and it occurred to me - not by way of protest, not as a symbol, or anything like that, but merely as a novel experience - that since I had disregarded all laws of humanity, I might as well disregard the rules of traffic. So I crossed to

²⁵ Malcolm Bradbury, *The Modern American Novel* (Harmondsworth: Penguin Books, 1994), p. 194.

²⁶ Appel, *The Annotated Lolita*, p. 416.

the left side of the highway and checked the feeling and the feeling was good. It was a pleasant diaphragmal melting, with elements of diffused tactility, all this enhanced by the thought that nothing could be nearer to the elimination of basic physical laws than deliberately driving on the wrong side of the road. In a way, it was a very spiritual itch." (Lo, 304-5).

Humbert esquece que o carro não foi um lugar de convivência entre dois seres à descoberta da América, mas sim uma prisão para Lolita. Como o próprio reconhece, a sua atitude não é de contestação das normas sociais, nem simbólica do seu desejo de afastamento da sociedade devido à insatisfação sentida. É apenas motivada por um desejo de sensações físicas novas, que esconde mal um sentimento de vazio e de auto-comiseração e, simultaneamente, de orgulho. Como "quester", Humbert é um pobre representante contemporâneo da tradição, uma paródia das figuras heróicas que encetaram a demanda no passado.

Alguns contos de Jorge Luís Borges formam analogias interessantes com a "cryptogrammic paper chase" encetada por Humbert em *Lolita*. Nabokov revela, aliás, bastantes afinidades com Borges, por quem exprimiu admiração em várias entrevistas. *A Morte e a Bússola* é um dos contos em que podemos encontrar semelhanças significativas entre os dois autores. O conto tem como personagem principal um detective, Erik Lonnröt, que se julga um puro raciocinador, um detective à maneira de Auguste Dupin, tal como o que Humbert pretende ser em *Lolita*. Este detective é um apaixonado pelo jogo da dedução, preferindo as hipóteses interessantes às que são meramente possíveis ou prováveis. É esse facto que o leva a rejeitar a solução óbvia do crime, que é avançada de início pelo comissário Treviranus. É a partir precisamente deste gosto de Lonnröt por explicações interessantes que um dos seus inimigos, Red Scharlach, engendra o plano que levará à destruição do detective. Scharlach encena uma série de crimes enigmáticos, cuja morfologia o detective tenta decifrar, na esperança de chegar à descoberta do assassino. Lonnröt segue e investiga os indícios deixados nos locais dos crimes, sem perceber que está a dar os passos pretendidos pelo seu inimigo, que o conduzirão à descoberta do enigma urdido por Scharlach e,

simultaneamente, à sua própria morte. O que ele decifra não é o que aconteceu na realidade, mas o que Scharlach planeou que fosse investigado e decifrado. O sentido do que descobre é, portanto, ilusório. O detective cai na armadilha montada e encontra a morte no labirinto tecido para si pelo seu inimigo. Como acontece em *Lolita* com a personagem Quilty, Scharlach é a unidade que se encontra por trás de uma série de pistas dispersas, a que Lonnröt, mimando o papel do leitor, se propõe dar sentido.

Como refere Packman, este texto duplica o processo de escrita e leitura, tal como acontece durante a "cryptogrammic paper chase" de *Lolita*. Scharlach tece um enunciado de pistas, cujo sentido Lonnröt procura decifrar. O texto é escrito à medida do detective e só este consegue interpretar as pistas que lhe são deixadas, do mesmo modo que, em *Lolita*, as pistas deixadas por Quilty são estritamente destinadas a Humbert. Tal como Quilty antecipa as reacções de Humbert, Scharlach controla a leitura que o detective faz dos indícios que lhe são fornecidos e antecipa as reacções do seu leitor privilegiado. Quando este é atraído pela armadilha do seu inimigo, dirige-se a uma casa abandonada, de nome Triste-le-Roy, nos arredores da cidade:

"Lonnröt explorou a casa. Por ante-salas e galerias saiu a pátios iguais e repetidas vezes ao mesmo pátio. Subiu por escadas poeirentas e antecâmaras circulares; multiplicou-se infinitamente em espelhos opostos; cansou-se de abrir ou entreabrir janelas que lhe revelavam, fora, o mesmo jardim desolado de várias alturas e vários ângulos;"²⁷.

Red Scharlach explica-lhe a intriga que armou para o atrair e que gira à volta das ideias de simetria e de labirinto, no qual o detective foi apanhado. A ordem simétrica do enigma que Scharlach urdiu para Lonnröt não contraria, antes sublinha, o carácter labiríntico da investigação do detective. A simetria e os espelhos que este encontra na casa de Triste-le-Roy sublinham ironicamente a sua desorientação, de que ele não se dá conta, uma vez que está convencido de que encontrou uma solução para o enigma.

A temática da simetria desdobra-se ainda no motivo do duplo, que está implícito na relação entre os dois homens. Inimigos mortais, os dois são duplos

²⁷ Jorge Luis Borges, "A Morte e a Bússola", *Ficções*, trad. Carlos Nejas (Lisboa: Livros do Brasil, s/data), p. 152.

antitéticos, como indica a referência à cor vermelha que ambos partilham no nome. Um é, pois, o reflexo do outro. A multiplicação da realidade por duplos ou espelhos, reflexos de reflexos, impede a distinção entre realidade e ficção, uma temática da literatura borgesiana por excelência e a que Humbert em *Lolita* também faz referência. O espelho implica noções de desdobramento e simetria e, tal como a imagem do duplo, oferece de nós mesmos uma imagem duplicada, criadora de aparências. Scharlach refere com horror o facto:

"Nove dias e nove noites agonizei nesta desolada quinta simétrica; arrasava-me a febre, o odioso Jano bifronte, que olha os poentes e as auroras, causava horror ao meu sonho e à minha vigília. (...) sentia que o mundo é um labirinto, do qual era impossível fugir, pois todos os caminhos, ainda que dessem a impressão de ir para Norte ou para Sul, iam realmente a Roma, que era também o cárcere quadrangular onde agonizava o meu irmão e a quinta de Triste-le-Roy. Nessas noites jurei pelo deus que vê com duas caras e por todos os deuses da febre e dos espelhos, tecer um labirinto em torno do homem que tinha aprisionado o meu irmão."²⁸

Tanto em *Lolita*, como em *A Morte e a Bússola*, há uma subversão do género policial e das expectativas que este levanta junto dos leitores. O elemento que por excelência define o género é posto em causa e deixa de existir a garantia de que haverá uma solução, um retorno à ordem no final da narrativa. Pelo contrário, Nabokov e Borges apresentam textos que encenam a possibilidade de haver uma solução que, no entanto, se revela ilusória, levando os seus protagonistas a enredarem-se cada vez mais num dedalo literário. Ou seja, as personagens encetam uma investigação e uma demanda que acaba por se tornar num percurso circular e labiríntico. Em *Lolita*, as pistas que Humbert encontra são uma massa desestruturada de palavras. Borges prefere muitas vezes a ordem simples e ordenada de uma biblioteca ou de uma enciclopédia, que se revela, contudo, ilusória. No final, o itinerário percorrido é igualmente sinuoso, um símbolo da desorientação essencial do ser humano. Ambos os autores recorrem a um mecanismo de paródia, através do qual confrontam o texto

²⁸ Borges, "A Morte e a Bússola", p. 153.

policial com o seu duplo paródico, um texto que mima o desenrolar teleológico, mas que apenas se embrenha cada vez mais profundamente num labirinto.

Um outro conto de Borges, *Tema do Traidor e do Herói*, encena igualmente uma investigação policial, desenvolvida não por um detective, mas por um exegeta. O investigador debruça-se sobre as circunstâncias de um crime, de modo a poder escrever a biografia de um herói assassinado. Determinadas facetas do crime inquietam, porém, o exegeta, que vê nelas coincidências que parecem espelhar outros factos históricos e literários de outras épocas. A história parece copiar a história e até mesmo a literatura. De coincidência em coincidência, de pista em pista, o investigador decifra a ilusão. A conclusão é a de que o enigma não passa de uma encenação, em que o herói foi um actor a quem foi atribuído um papel, cujas palavras e actos foram previamente escritos por alguém:

"Kilpatrick foi liquidado num teatro, porém fez da cidade inteira um teatro, e os actores foram legião, e o drama coroado com a sua morte abarcou muitos dias e muitas noites. (...) O condenado entrou em Dublin, discutiu, executou, rezou, reprovou, pronunciou palavras patéticas, e cada um desses actos que reflectiria a sua glória tinha sido previamente fixado por Nolan."²⁹

Mais uma vez é o processo de leitura que está em análise e, desta feita, os indícios são significativos, já que conduzem ao desvendar da ilusão. São pistas que remetem, não para uma realidade referencial, mas para o sistema literário, uma vez que as coincidências que o investigador encontra no texto são plágios de Shakespeare. No entanto, o próprio investigador, simultaneamente leitor, compreende que faz de igual modo parte da ilusão, uma vez que também a ele lhe está destinado um papel:

"Na obra de Nolan, as passagens imitadas de Shakespeare são as *menos* dramáticas; Ryan suspeita que o autor as intercalou para que alguém, no futuro, desse com a verdade. Compreende que ele também é parte da trama de Nolan..."³⁰

²⁹ Jorge Luís Borges, "Tema do Traidor e do Herói", *Nova Antologia Pessoal*, trad. Maria da Piedade Ferreira (Lisboa: Difel, 1987), p. 125.

³⁰ Borges, "Tema do Traidor e do Herói", p. 126.

Porém, num outro nível, diferente do autor de todo o drama e do seu leitor privilegiado, o exegeta, há ainda o narrador que conta a história. É uma personagem enigmática, que mistura história e ficção, desfazendo desde o início a ilusão da validade histórica do conto. Representa-se a si próprio no processo de criar a história, escolhendo o lugar e a época, imaginando o argumento e comentando o seu desenrolar. É a representação de um mundo que nasce dos jogos de linguagem, que é nomeado e passa a existir. O narrador cria um texto auto-reflexivo, que entra numa relação dialógica consigo próprio, um texto que representa e subverte convenções literárias. É um narrador que apresenta o seu texto em processo de criação, sublinhando o seu carácter ficcional mas, simultaneamente, o seu próprio estatuto de personagem criada por outrem: "Faltam pormenores, rectificações, ajustes; há zonas da história que ainda não me foram reveladas; hoje, três de Janeiro de 1944, vislumbro-a assim."³¹. Esta declaração parece apontar para um outro nível de representação, para um outro criador, nas mãos do qual o narrador é um mero actor. Assim parece indicar igualmente a epígrafe do texto, retirada de um poema de Yeats: "All men are dancers and their tread / Goes to the barbarous clangour of a gong."³². O mundo representado, mesmo que dissimulado sob a aparência de realidade histórica, em que erudição e invenção se misturam, revela finalmente o seu estatuto de mera ficção ou sonho de um criador supremo.

Num outro conto, *O Outro*, o narrador apresenta-se perfeitamente identificado como o autor Jorge Luís Borges e relata-nos uma experiência em que a questão das relações entre ficção e realidade é novamente evocada. Sozinho num banco de jardim, face ao rio, Borges septuagenário evoca Heraclito e as mudanças irreversíveis provocadas pela passagem do tempo, para se deparar subitamente com alguém que descobre ser o Jorge Luís Borges que fora há cinquenta anos. O encontro no banco de jardim dá-se, pois, entre dois espaços e dois tempos diferentes e entre dois eus que se reconhecem com surpresa. Jorge Luís Borges, que em 1969 se encontra em

³¹ Borges, "Tema do Traidor e do Herói", p. 123.

³² Borges, "Tema do Traidor e do Herói", p. 123.

Cambridge, em frente ao rio Charles, depara-se com Jorge Luís Borges que em 1918 habitava em Genebra e se sentava em frente ao rio Ródano.

Mais importantes do que as semelhanças entre os dois, são sobretudo as diferenças, que embora não impeçam o reconhecimento, mostram como se trata do encontro de duas pessoas diferentes: "Cada um era o arremedo caricato do outro."³³ À falta de pontos comuns, a conversa entre ambos limita-se ao universo da literatura e da escrita. Há uma referência a um conto de Dostoyevski, *O Duplo*, que não deixa de ser irónica, uma vez que o que o conto de Borges afirma é a individualidade de cada homem e a impossibilidade da existência de duplos: "O homem de ontem não é o homem de hoje."³⁴ O outro que Borges encontra nunca é entendido como duplo; é sempre referido como um indivíduo de gostos diferentes, um outro eu, e não um mero complemento ou projecção do autor. O Borges de ontem não é o mesmo do presente, mas ambos são, indubitavelmente, Borges, partilhando o mesmo nome em tempos e espaços diferentes. No momento do encontro, tempo e espaço da memória e da imaginação coexistem no mesmo plano, anulando a cronologia linear e ignorando a realidade histórica. Nessa transcendência da realidade objectiva, o eu de Borges aceita a existência do outro, com ele dialogando, com a consciência de que eu e outro são um par reversível. Para o Borges de hoje, o outro faz parte de um sonho, enquanto que o Borges de ontem, por sua vez, crê ser ele a sonhar o outro:

"Se esta manhã e este encontro são sonhos, cada um de nós tem de pensar que ele próprio é o sonhador. Talvez deixemos, talvez não deixemos, de sonhar. Entretanto, a nossa evidente obrigação é aceitar o sonho tal como aceitamos o universo, e termos sido engendrados, e ver com os olhos, e respirar."³⁵

Serenamente, Borges aceita o destino, com a consciência e a sabedoria que trazem a experiência e a velhice. Reconhece o facto de que é apenas um sonho para o outro, de

³³ Jorge Luís Borges, "O Outro", *O Livro de Areia*, trad. Aníbal Fernandes (Lisboa: Editorial Estampa, 1994), p. 16.

³⁴ Borges, "O Outro", p. 14.

³⁵ Borges, "O Outro", p. 11.

que, para ele, não passa de um mero reflexo no espelho. Cada um tira a sua conclusão sobre os acontecimentos, que está limitada à sua perspectiva das coisas:

"Muito cismeiei sobre este encontro que não contei a ninguém. Julgo que lhe descobri a chave. O encontro foi real, mas o outro conversou comigo em sonho e pôde, assim, esquecer-me; eu conversei com ele acordado, e apesar disso atormenta-me recordá-lo."³⁶.

Para o eu de hoje, este encontro é um acto de memória em que se afirma, simultaneamente, como actor e espectador. É um espaço de diálogo consigo próprio, em que o outro é memória do eu, não fazendo sentido perguntar quem é duplo de quem. Chega-se assim ao reconhecimento de que o eu não é uno, mas antes uma sucessão de reflexos especulares. O próprio texto é também memória de outros textos, abundantemente referidos:

"O meu **alter ego** acreditava na invenção ou na descoberta de metáforas novas; eu nas que correspondem a íntimas e notórias afinidades que a nossa imaginação já aceitou. A velhice dos homens e o ocaso, os sonhos e a vida, o correr do tempo e a água."³⁷.

O tema das relações entre ficção e realidade, entre os sonhos e a vida, permeia igualmente o texto de Nabokov. Humbert é uma personagem que vive num sistema que é, assumidamente, diferente do mundo referencial, rodeado de personagens que são, como ele, "verbal phantoms" (Lo, 249). Por oposição a Humbert e a Quilty, personagens literárias, há a referência aos "living vacationists" (Lo, 249) e a recusa do narrador em penetrar na "borderland mist"(Lo, 249) que presente poder resultar do estabelecimento de ligações entre os dois universos, ontologicamente distintos. Por trás do mundo de Humbert e Quilty há alguém que manipula a narrativa, que cria o fio do destino que o narrador pretende perscrutar. São por vezes visíveis os fios com que o autor implícito manipula e subverte a voz de Humbert.³⁸

³⁶ Borges, "O Outro", pp. 17-8.

³⁷ Borges, "O Outro", p. 15.

³⁸ Um exemplo é o nome do co-autor da peça *The Lady Who Loved Lightning*. Como referem vários críticos, Vivian Darkbloom é o anagrama de Vladimir Nabokov.

Também *The New York Trilogy*, de Paul Auster (1987) estabelece com *Lolita* teias relacionais. Em ambos os romances se faz a revisitação do romance policial e do tema do duplo. Estes dois aspectos unem-se na obra de Auster, evocando as interrogações pós-modernistas relacionadas com a identidade e a ontologia próprias do texto literário, as relações autor/obra e realidade/ficção que se ensaiam igualmente no texto de Nabokov.

Na obra de Auster, a utilização do mecanismo da paródia e a ideia de jogo são essenciais. Há, contudo, uma mudança nas considerações que se depreendem do texto. Em *The New York Trilogy*, a paródia do motivo do duplo deixa de se ater a um esquema de dualidade, para promover a desconstrução do raciocínio dual e dar lugar à ideia de pluralidade. A noção de identidade vai jogar-se contra a consciência de uma multiplicidade e fragmentação, que ameaça a imagem que temos do eu e também do duplo. A ênfase é posta nas questões ontológicas que, segundo McHale, definem a essência do pós-modernismo. A ideia de duplo em Paul Auster está, pois, radicalmente ligada à noção de identidade e às ameaças que sobre ela pendem, mas também a questões em torno das relações entre sujeito, texto e mundo, questões que os detectives de *The New York Trilogy* investigam.

Em *City of Glass*, os nomes das personagens sucedem-se, definindo a identidade dos seus portadores. Daniel Quinn é um escritor que faz parte de uma "triade de eus", na qual a parte que lhe cabe é a de um ser inanimado, um boneco pronto a ser manipulado. A sua existência é animada pelos dois nomes que suportam a sua escrita: William Wilson, o pseudónimo que assina e Max Work, simultaneamente narrador e personagem das suas histórias policiais. Inicialmente Quinn é um escritor de romances policiais que criou uma personagem que é detective. No passo seguinte, é o próprio Quinn que passa a personagem, a voz animada no romance de outro, recebendo um novo nome e uma nova identidade. De escritor, Quinn passa a detective, acentuando ao longo da sua investigação a semelhança de propósitos das duas figuras. A personagem, tal como outras em *The New York Trilogy*, é subitamente arrastada por uma fome de auto-conhecimento que a leva a experimentar várias máscaras e

identidades, que a conduzem ao aniquilamento físico e psicológico. Movido pela solidão, Quinn mergulha completamente num processo de investigação, numa busca ilusória de sentido para a realidade, numa tentativa de, tal como um detective, chegar a uma resposta conclusiva que restabeleça a ordem no mundo.

Em *Ghosts*, Blue é um detective por profissão, um orfão e um solitário que, face a um processo de investigação que tem de desenvolver, acaba por recorrer à escrita para expor as inquietações e dúvidas com que se vê confrontado pela primeira vez. Através do processo meticuloso de registar minuciosamente os movimentos do outro que observa, Blue toma consciência de si próprio, para chegar à conclusão que não sabe se vigia ou se é vigiado. Os relatórios que escreve são simultaneamente sobre si e sobre o outro. A investigação acaba por funcionar como um processo especular de introspecção em que a enorme fragilidade do eu é revelada: o outro, identificado como duplo, é afinal uma ameaça à identidade, expondo um perigo real de fragmentação. À ambição de conhecer o outro segue-se a consciencialização de que essa é uma empresa impossível, uma constatação que, especularmente, mostra a incapacidade de conhecermos a nossa própria identidade. A questionação do real é uma empresa que envolve perigos: o perigo de não encontrarmos mais nada para além de uma multiplicidade de seres, simultaneamente semelhantes e diferentes, e de concluirmos que o nosso conhecimento do outro não ultrapassa nunca a superficialidade da aparência. O encontro entre o eu e o outro conduz frequentemente a um nada, sinónimo de solidão, alienação e destruição.

Em *The Locked Room* é o mesmo jogo de duplos que se estabelece entre perseguidor e perseguido, que quase leva ao aniquilamento da personagem. Só que, neste passo, o escritor aprende a coexistir com a alienação e a solidão associadas ao acto de escrita.

O papel de Humbert enquanto detective está igualmente imbuído de referências à tradição literária e aos romances policiais, não se afastando, no entanto, da sua função tradicional, que permite repor a ordem e a lógica no mundo, através da construção de uma explicação linear que integre todas as pistas num universo estável

com expressão numa resposta conclusiva. No entanto, a cada recolha de uma nova pista Humbert sente-se cada vez mais perdido num labirinto de identidades, incapaz de obter resultados com a aplicação da estratégia própria dos detectives dos romances policiais tradicionais. A sua estratégia de defesa passa pela eliminação de qualquer potencial rival, pela supressão de todas as ameaças, de todas as vozes que possam contaminar a sua narrativa. Por isso, o duplo é encarado com receio, pela tentativa de protagonismo que pode personificar.

CONCLUSÃO

No início da elaboração desta dissertação reproduzimos afirmações de Nabokov que, repetidamente, negam relevância ao motivo do duplo no contexto do romance contemporâneo. Ao comentar o motivo, Nabokov desvaloriza um certo tipo de duplo e estabelece uma distinção entre duplos verdadeiros e o seu oposto implícito, duplos falsos. No decorrer deste estudo vimos como as considerações de Nabokov se ligam a questões fundamentais da prática literária do autor, no que concerne a natureza dos universos presentes na sua obra. Ao procurar clarificar questões relativas ao tratamento dado ao motivo do duplo em *Lolita* analisámos questões mais abrangentes do percurso estético do autor e do seu entendimento da arte do romance.

À utilização que Nabokov faz do motivo está inerente uma reflexão sobre questões ligadas à originalidade e singularidade da arte. O autor de *Lolita* é especialmente sensível à inércia da linguagem, ao processo através do qual as inovações introduzidas pelos escritores gradualmente se tornam propriedade da linguagem comum e se transformam em fórmulas fixas e gastas, em "clichés" que são verdadeiras prisões para o escritor. Segundo Nabokov, o autor deve opor-se a esta tendência entrópica, através da subversão dos postulados convencionais sobre a natureza da realidade e da arte. O seu afastamento e crítica dos métodos do realismo demonstra o seu desacordo essencial com uma postura que privilegia o mimetismo dos textos face à realidade e a confirmação das expectativas dos leitores. A personagem Kinbote em *Pale Fire* refere: "... 'reality' is neither the subject nor the object of true art which creates its own special reality having nothing to do with the average 'reality' perceived by the communal eye."¹ Nabokov considera que todas as narrativas são

¹ Nabokov, *Pale Fire*, p. 106.

ficções, versões subjectivas de acontecimentos, quer apareçam em manuais de história, nos jornais ou em romances: "I do not believe that 'history' exists apart from the historian."² Nabokov refere-se deste modo ao aspecto plural da realidade e sublinha como as maneiras estabelecidas de a ordenar e classificar são ficções, no mesmo grau das que se assumem reconhecidamente como invenções. O tema da ilusão da realidade é continuamente examinado na obra de Nabokov, que escreve sobre a subjectividade das percepções e sobre a distinção absoluta entre arte e vida: "... reality is an infinite succession of levels, levels of perception, or false bottoms, and hence unquenchable, unattainable."³ Num nível superior aos modos tradicionais de representação, baseados na imitação, Nabokov coloca a invenção. Como afirma Herbert Quain, o escritor imaginário no conto de Borges, "... das diversas felicidades que a literatura podia administrar, a mais alta era a invenção."⁴

O narrador de *Lolita* prova que a sua percepção da realidade que o circunda funciona sempre como um espelho da sua consciência e das suas obsessões. As analogias e semelhanças estabelecidas por Humbert não são inerentes aos objectos. Estes são meros espelhos que reflectem a subjectividade das percepções do observador, as suas concepções deliberadamente erróneas, as suas associações intencionais. Através da linguagem, o narrador interpreta e organiza as suas experiências, criando uma realidade que não passa, contudo, de uma ficção subjectiva, de um universo que reflecte a consciência de um eu. George Steiner observa: "It would be by no means eccentric to read the major parts of Nabokov's opus as a meditation (...) on the nature of human language, on the enigmatic coexistence of different, linguistically generated world visions."⁵

Lolita foi publicada em Paris em 1955 pelas edições Olympia e alcançou um sucesso não isento de equívocos. Foi o terceiro romance escrito em inglês por Nabokov. A edição americana, lançada em 1958, incluía um posfácio do autor, que foi

² Nabokov, *Strong Opinions*, p. 138.

³ Citado por Page Stegner, *The Portable Nabokov*, ed. Page Stegner (New York: The Viking Press, 1971), p. xxvi.

⁴ Borges, "Exame da Obra de Herbert Quain", *Ficções* (Lisboa: Livros do Brasil, s/ data), p. 81.

⁵ George Steiner, "Extraterritorial", *Triquarterly*, 17, p. 119.

igualmente incluído na edição inglesa de 1959. No posfácio, denominado *On a Book Entitled Lolita*, Nabokov rebate as acusações de pornografia e obscenidade que foram dirigidas à obra aquando da sua publicação. A sua objecção às acusações baseia-se na correspondência que estabelece entre obscenidade e banalidade:

"Obscenity must be mated with banality (...) stories where, if you do not watch out, the real murderer may turn out to be (...) artistic originality (who for instance would want a detective story without a single dialogue in it?). Thus, in pornographic novels, action has to be limited to the copulation of clichés." (Lo, 311).

Nabokv pressupõe um confronto entre os jogos do autor e as expectativas do leitor. Toda a literatura que confirma as noções do leitor acerca da realidade e da ficção, que lhe dá um sentimento de segurança e satisfação derivado do reconhecimento de fórmulas e "clichés", pertence a um tipo que Nabokov enquadra na banalidade.

A este género de literatura Nabokov opõe a noção de originalidade e de jogo. Como Sebastian Knight, em *The Real Life of Sebastian Knight*, Nabokov propõe a escrita como um acto de descoberta contínua, um jogo permanente sem soluções fixas:

"With something akin to fanatical hate Sebastian Knight was ever hunting out the things which had once been fresh and bright but which were now worn to a thread, dead things among living ones; dead things shamming life, painted and repainted, continuing to be accepted by lazy minds serenely unaware of the fraud. The decayed idea might be in itself quite innocent and it may be argued that there is not much sin in continually exploiting this or that thoroughly worn subject or style if it still pleases and amuses. But for Sebastian Knight, the merest trifle, as, say, the adopted method of a detective story, became a bloated and malodorous corpse. (...) what annoyed him invariably was the second rate, not the third or *n*th-rate, because here, at the readable stage, the shamming began, and this was, in an *artistic* sense, immoral."⁶

A arte é um jogo, que se torna divino, já que através dela o homem se torna um criador de universos: "... art is a divine game (...) because this is the element in which

⁶ Nabokov, *The Real Life of Sebastian Knight*, p. 76.

man comes nearest to God through becoming the true creator in his own right."⁷. Sebastian Knight refere o fenómeno, misterioso e inexplicável, aproximando-o da criação divina. Ao terminar um romance, Sebastian comenta: "I have finished building a world, and this is my Sabbath rest."⁸. O seu é o papel de um demiurgo que cria um universo, ainda que de "faz de conta". Em *Pale Fire* o autor John Shade é referido como "... my beloved old conjurer, put a pack of index cards into his hat - and shook out a poem."⁹.

Nabokov fala da inspiração como hierofania, a que se segue o trabalho de composição, que é a descida à terra e a submissão ao tempo, com o estabelecimento de um encadeamento das palavras que desmente a pura simultaneidade da revelação inicial. No posfácio a *Lolita*, Nabokov refere a "... Interreaction of Inspiration and Combination - which, I admit, sounds like a conjurer explaining one trick by performing another." (Lo, 309). A noção de que o escritor é um mágico é recorrente em Nabokov, que entende o autor como alguém que organiza e dá sentido ao caos que é a realidade: "... one of the few words which mean nothing without quotes" (Lo, 310). Esta dimensão de criação mágica, capaz de ver no mundo o potencial da ficção, é dominante no universo nabokoviano. O escritor é alguém que consegue dominar o caos e criar um mapa que permite ler uma determinada ordem no mundo, criando uma unidade de sentido. Nabokov vê a ficção como um universo criado pelo ser humano, erigido graças ao poder evocador da linguagem, construído por alguém que põe permanentemente tudo em causa.

Ao leitor cabe um papel activo no processo de construção de significados. A ele cabe a responsabilidade de "... como [n]um destes desenhos-enigma - Encontrar Aquilo que o Marinheiro Escondeu - onde se não pode deixar de ver, procurando, o que já vimos."¹⁰. A leitura é o modo de aceder à criação, através da análise das

⁷ Vladimir Nabokov, *Lectures on Russian Literature*, ed. Fredson Bowers (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1981), p. 106.

⁸ Nabokov, *The Real Life of Sebastian Knight*, p. 75.

⁹ Nabokov, *Pale Fire*, p. 25.

¹⁰ Vladimir Nabokov, *Na Outra Margem da Memória*, trad. Anibal Fernandes (Lisboa: Difel, 1986), p. 257.

estruturas literárias. Na compilação de conferências reunidas no volume *Lectures on Literature* Nabokov refere que o papel do leitor se assemelha ao de um detective, devido ao seu desenvolvimento de uma investigação que procura desvendar o mistério das estruturas literárias. Nesta convicção radica a sua recusa em considerar tudo quanto seja interpretação da obra a partir de dados biográficos, ideologias ou impulsos inconscientes. Na mira do autor estão sempre as leituras ideológicas e simbólicas. A essas classificações ou tendências da crítica, Nabokov contrapõe o carácter imaginário da arte, que cria um mundo novo: "... great novels are great fairy tales..."¹¹. Entrar na magia de um livro implica que se leia, não com o coração ou a inteligência, mas com a espinal medula:

"In order to bask in that magic a wise reader reads the book of genius not with his heart, not so much with his brain, but with his spine. It is there that occurs the telltale tingle even though we must keep a little aloof, a little detached when reading. Then with a pleasure which is both sensual and intellectual we shall watch the artist build his castle of cards and watch the castle of cards become a castle of beautiful steel and glass."¹².

Em *Good Readers and Good Writers*, Nabokov define o que considera ser um bom leitor. De uma lista de dez proposições do género "Um bom leitor deve...", Nabokov propõe a escolha de quatro que, associadas, definiriam o perfil do bom leitor. As escolhidas só poderiam ser: o bom leitor deve ter imaginação, memória, um dicionário e algum sentido artístico. Estas qualidades devem habilitá-lo a participar no jogo que se desenvolve entre si e o autor e que toma a forma de um conflito implícito entre as expectativas criadas, fruto de leituras anteriores, e os mecanismos de subversão dessas expectativas. Estes são utilizados pelo autor, no sentido de fazer o leitor aceder ao carácter único e original de cada criação literária, de cada romance. Na sua autobiografia, *Speak, Memory*, Nabokov faz uma analogia entre os problemas de composição literária e a composição de jogos de xadrez.

¹¹ Nabokov, *Lectures on Literature*, p. 2.

¹² Nabokov, *Lectures on Literature*, p. 6.

Em *Lolita*, Nabokov explora as potencialidades do romance, anulando as fronteiras entre géneros, subvertendo os métodos de representação e explorando o estatuto paródico da ficção. Nabokov contraria, por exemplo, as expectativas criadas pelos romances policiais, omitindo quase sistematicamente o diálogo, revelando à partida quem é o assassino e omitindo a identidade da vítima. A investigação de Humbert, o assassino confesso, que Nabokov faz equivaler a um processo de leitura textual, desenvolve-se no sentido de encontrar a identidade da sua futura vítima. A rede de pistas que o narrador detecta é, no entanto, tudo menos significativa. Na realidade, a direcção da questionação epistemológica inerente aos romances policiais é invertida. Esta inversão, que podemos identificar com uma subversão dos princípios basilares do género, é a base de uma estratégia de paródia que está inerente a numerosos processos do texto nabokoviano. Aplica-se ao género policial, que em *Lolita* é transmutado numa demanda, primeiramente de um espaço e de um tempo transcendentos, para depois se transformar na demanda de uma identidade. Aplica-se igualmente ao género não-ficcional da confissão, que é transformado numa autobiografia, um texto que é afinal um trabalho literário de ficcionalização de uma vida.

A estratégia parodística está igualmente presente naquilo que é o tema central desta dissertação: a temática relativa ao jogo do duplo no romance e a distinção entre duplos verdadeiros e duplos falsos. Apesar das suas posições teóricas, que desvirtuam o interesse atribuído ao motivo, a prática literária de Nabokov é inovadora precisamente na recuperação que faz da figura do duplo para o panorama literário do pós-modernismo, subvertendo a carga simbólica e fantástica que era apanágio da figura até então. A paródia é, em *Lolita*, o modo de construção da figura do duplo por excelência. Humbert, o narrador do romance, crê ser perseguido por um duplo com uma origem singular: resulta das leituras que fez e da sua incapacidade em separar a realidade da ficção. Assumindo-se como construto literário num universo criado por um outro autor, Humbert é um narrador solipsista que transforma personagens em duplos seus, criando um texto que é o espelho das suas obsessões. A rede de alusões

construída por Humbert em *Lolita* exprime sobretudo a sua profunda alienação e sentido de exílio face à sociedade em que vive. O espaço de solidão em que o narrador se retrai não representa, no entanto, confronto consigo mesmo, assim como as viagens que enceta não significam amadurecimento ou crescimento. Há apenas um grande sentido de elitismo e superioridade face aos outros.

Humbert assume-se simultaneamente como demiurgo e como personagem literária, a quem são permitidos determinados jogos, mostrando, no entanto, que assimilou erradamente o significado da arte. No final, ele próprio se torna um duplo pela incapacidade demonstrada em ser mais do que uma duplicação de discursos de outras vozes, não filtradas pelo crivo da análise crítica. O narrador, incapaz de estabelecer a distinção apontada por Nabokov entre duplos falsos e verdadeiros, serve-se de uma multiplicidade de redes de associações a outros textos e autores. Tal como Nabokov, Humbert recorre à tradição literária como modo de construção de sentidos. A diferença entre os dois modos de encarar a herança literária e os seus percursores prende-se com uma atitude que, no caso do narrador, não ultrapassa a colagem e a subserviência a outras vozes e códigos. Este não assume o modo da paródia, que pressupõe uma atitude crítica face ao passado literário e um esforço de invenção que torne dinâmicos os elementos que retira da tradição. Ao parodiar as referências do seu narrador, Nabokov torna-o um sucedâneo descaracterizado, uma mera cópia. Assim, Humbert transforma-se na paródia de um artista que se firma na arte e na literatura para interpretar o mundo em que vive, aplicando à realidade a lógica que lê na ficção. Tudo o que consegue é, contudo, dar expressão ao seu solipsismo, que se revela como uma mera paródia da arte.

A arte, tal como é definida por Nabokov, assume determinadas características que são estranhas a Humbert:

"For me a work of fiction exists only in so far as it affords me what I shall bluntly call aesthetic bliss, that is a sense of being somehow, somewhere, connected with other states of being where art (curiosity, tenderness, kindness, ecstasy) is the norm." (Lo, 313).

São valores que estão ausentes do modo de percepção e da escrita de Humbert, os quais pressupõem uma atitude moral em conjugação com normas estéticas. Implicam sobretudo uma vertente de relacionamento com os outros, precisamente um campo em que o narrador se revela pouco hábil. Na sua definição de prazer estético, Nabokov aponta uma associação indistinta entre ética e moral, que Humbert ignora. Apesar de ser um escritor e um poeta, o narrador é dotado de uma grande insensibilidade e crueldade. O seu auto-retrato resulta na imagem de um artista com uma faceta de monstro. Um dos episódios de *Lolita*, a que Nabokov se refere como um dos pontos centrais da obra e que diz ter demorado um mês a concluir, é ilustrativo da insensibilidade de Humbert:

"In Kasbeam a very old barber gave me a very mediocre haircut: he babbled of a baseball-playing son of his, and, at every explodent, spat into my neck, and every now and then wiped his glasses on my sheet-wrap, or interrupted his tremulous scissor work to produce faded newspaper clippings, and so inattentive was I that it came as a shock to realize as he pointed to an easelled photograph among the ancient grey lotions, that the moustached young ball player had been dead for the last thirty years." (Lo, 211).

A obsessão sexual de Humbert por ninfetas é apenas um traço de um fenómeno mais geral, um fenómeno que abarca e explica igualmente a visão que o narrador de *Lolita* tem de Quilty como um duplo vingador que o persegue pelas estradas dos Estados Unidos.

Contrariamente à visão do narrador, Nabokov mostra na sua obra que o duplo não é uma iteração de uma disputa metafísica entre o bem e o mal ou o objecto de interpretações psicológicas. Deste modo, o autor faz ruir a base epistemológica que caracteriza o duplo tradicional, dependente de uma unidade de discurso baseada num dualismo de raiz platónica ou psicanalítica e proclama o carácter anti-mimético e anti-alegórico do motivo. Nabokov subverte o significado simbólico da figura, expondo o seu carácter de artefacto linguístico, artificial e arbitrário, mostrando o duplo como

uma fabricação humana que deve ser esvaziada de sentido. Desfamiliarizando o motivo, Nabokov pode permitir-se problematizá-lo enquanto estrutura significante e deformar o seu potencial significativo, abolindo uma carga determinista inerente à herança da tradição literária. O jogo com a figura desenvolve-se num plano dual, uma vez que implica, simultaneamente, o recurso à tradição e a sua desfamiliarização. Através do mecanismo da paródia, o texto assume os seus duplos, aludindo e interrogando outros textos, versões anteriores cuja verdade e significado são subvertidos. Deste modo, o autor esvazia o motivo de uma significação consistente, mostrando como todo o significado é provisório e permite sempre novas variações. O contributo de Nabokov é essencial no sentido de libertar a figura do duplo das oposições bipolares que lhe eram características e abri-la a uma gama de significados plurais. Ele é um dos primeiros autores a recuperar o motivo e a emprestar-lhe um sentido de pluralidade e indeterminação que são marcas distintivas do pós-modernismo. Contrariando a ideia da exaustão das possibilidades narrativas da literatura, Nabokov dá-nos uma imagem da vitalidade dos "lexical playfields" onde o duplo se movimenta.¹³

¹³ Nabokov, *Pale Fire*, p. 205.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA

Nabokov, Vladimir. **Lolita**. Harmondsworth: Penguin Books, 1980.

---. **The Annotated Lolita**. Ed. Alfred Appel. Harmondsworth: Penguin Books, 1991.

---. **Strong Opinions**. New York: Vintage International, 1990.

---. **The Real Life of Sebastian Knight**. Harmondsworth: Penguin Books, 1995.

---. **Lectures on Literature**. Ed. Fredson Bowers. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980.

---. **Lectures on Russian Literature**. Ed. Fredson Bowers. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1981.

---. **Pale Fire**. Harmondsworth: Penguin Books, 1987.

---. **Despair**. Harmondsworth: Penguin Books, 1981.

---. **Na Outra Margem da Memória**. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Difel, 1986.

BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA

Alexandrov, Vladimir, ed. **The Garland Companion to Vladimir Nabokov**. New York: Garland Publishing Inc., 1995.

---. "Nature and Artifice". **The Garland Companion to Vladimir Nabokov**. New York: Garland Publishing Inc., 1995, pp. 553-5.

---. "Lolita". **Nabokov's Otherworld**. Princeton: Princeton University Press, 1991, pp. 160-86.

Albright, Daniel. **Representation and the Imagination: Beckett, Kafka, Nabokov and Schoenberg**. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

Alves, Maria Teresa F. de Almeida. "O grotesco e o sonho americano". **Ficção narrativa: Discurso crítico e discurso literário**. Actas do III Encontro da Associação Portuguesa de estudos Anglo-Americanos. Porto, 1982, pp. 153-66.

Appel, Alfred, Jr. **Nabokov's Dark Cinema**. New York: Oxford University Press, 1974.

---. "Lolita: The Springboard of Parody". **Modern Critical Views: Vladimir Nabokov's Lolita**. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1987, pp. 35-51.

Appel, Alfred & Newman, Charles, eds. **Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations, and Tributes**. London: Weidenfeld and Nicolson, 1971.

Auster, Paul. **The New York Trilogy**. London: Faber and Faber, 1992.

Bader, Julia. **Crystal Land: Artifice in Nabokov's English Novels**. Berkeley, California: University of California Press, 1972.

Bell, Michael. "Lolita and Pure Art". **Essays in Criticism** 24.2 (1974): 169-84.

Bernhard, Edmond. "La Thématique Échiquéenne de *Lolita*". **L'Arc** 99 (1985): 37-45.

Bloom, Harold, ed. **Modern Critical Views: Vladimir Nabokov**. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1987.

---, ed. **Modern Critical Views: Vladimir Nabokov's Lolita**. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1987.

Borges, Jorge Luis. "O conto policial". **Borges Oral**. Trad. Rafael Gomes Filipe. Lisboa: Vega Eds., s/ data, pp. 63-74.

---. "A Morte e a Bússola". **Ficções**. Trad. Carlos Nejas. Lisboa: Livros do Brasil, s/ data, pp. 141-56.

---. "Exame da obra de Herbert Quain". **Ficções**. Trad. Carlos Nejas. Lisboa: Livros do Brasil, s/ data, pp.75-81.

---. "Tema do Traidor e do Herói". **Nova Antologia Pessoal**. Trad. Maria da Piedade Ferreira. Lisboa: Difel, 1987, pp. 123-6.

---. "Tlon, Uqbar, Orbis Tertius". **Nova Antologia Pessoal**. Trad. Maria da Piedade Ferreira. Lisboa: Difel, 1987, pp. 89-104.

---. "O Outro". **O Livro da Areia**. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Editorial Estampa, 1994, pp. 9-17.

---. "A casa de Asterion". **O Aleph**. Trad. Mário-Henrique Leiria. Lisboa: Editorial Estampa, 1988, pp. 71-5.

Boyd, Brian. "Even Homais Nods": Nabokov's Fallibility, Or, How to Revise *Lolita*". **Nabokov Studies** 2 (1995): 62-86.

Bradbury, Malcolm. **The Modern American Novel**. Harmondsworth: Penguin Books, 1994.

Bradbury, Malcolm & Ruland, Richard. **From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature**. Harmondsworth: Penguin Books, 1992.

Brand, Dana. "Vladimir Nabokov's Morality of Art: *Lolita* as (God Forbid) Didactic Fiction". **The Nabokovian** 17 (Fall 1986): 52-5.

---. "The Interaction of Aestheticism and American Consumer Culture in Nabokov's *Lolita*". **Modern Language Studies** 17.2 (Spring 1987): 14-21.

Bruss, Elizabeth W. "Illusions of Reality and the Reality of Illusions". **Modern Critical Views: Vladimir Nabokov**. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1987, pp. 27-64.

Butler, Diana. "*Lolita* Lepidoptera". **Critical Essays on Vladimir Nabokov**. Boston: G. K. Hall & Co., 1984, pp. 59-74.

Butler, Steven H. "*Lolita* and the Modern Experience of Beauty". **Studies in the Novel** 18.4 (1986): 427-35.

Caramello, Charles. **Silverless Mirrors, Book, Self and Postmodern American Fiction**. Tallahassee: University Presses of Florida, 1983.

Carroll, Lewis. **Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass**. New York: New American Library, 1960.

Christensen, Inger. **The Meaning of Metafiction: A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett**. Bergen: Oslo and Tromsø, 1981.

Clancy, Laurie. "We Lone Voyagers, We Nympholepts". **The Novels of Vladimir Nabokov**. London: Macmillan Press, 1984, pp. 101-14.

Clark, Beverly Lyon. **Reflections of Fantasy: The Mirror-Worlds of Carroll, Nabokov and Pynchon**. New York: Peter Lang, 1986.

Clifton, Gladys. "Humbert Humbert and the Limits of Artistic Licence". **Nabokov's 5th Arc: Nabokov and Others on his Life's Work**. Austin: University of Texas Press, 1982, pp. 153-69.

Coates, Paul. **The Double and the Other: Identity as Ideology in Post-Romantic Fiction**. Houndmills: Macmillan Press, 1988.

Connolly, Julian. "Nature's Reality" or Humbert's "Fancy"?: Scenes of Reunion and Murder in *Lolita*". **Nabokov Studies** 2 (1995): 41-61.

Coste, Didier. "Nabokov, la référence et ses doubles". **Fabula** 2 (Octobre 1983): 36-47.

Couturier, Maurice. **Nabokov**. Lausanne: Éditions l'Age d'Homme, 1979.

Cuddon, J. A. **The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**. Harmondsworth: Penguin Books, 1991.

Currie, Peter. "The Eccentric Self: Anti-Characterization and the Problem of the Subject in American Postmodernist Fiction". **Contemporary American Fiction**. Ed. Raymond Bradbury & Sigmund Ro. London: Edward Arnold, 1987, pp. 53-69.

Delta 17 (October 1983). Nabokov Special Issue.

Dembo, L. S., ed. **Nabokov: The Man and his Work**. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1967.

Dolinin, Alexander. "Nabokov's Time Doubling: From *The Gift* to *Lolita*". **Nabokov Studies** 2 (1995): 3-40.

Dupee, F. W. "*Lolita* in America", **Encounter** (February 1959): 30-5.

Dyer, Gary R. "Humbert Humbert's Use of Catullus 58 in *Lolita*". **Twentieth Century Literature** 34.1 (Spring 1988): 1-13.

Field, Andrew. **Nabokov: His Life in Art. A Critical Narrative**. London: Hodder and Stoughton Ltd, 1967.

Fokkema; Douwe. **História Literária: Modernismo e Pós-Modernismo**. Lisboa: Vega, s/ data.

Fokkema; Douwe & Matei Calinescu, eds. **Exploring Postmodernism**. Amsterdam: John Benjamin's Publishing Company, 1987.

Foster, John Burt. "Parody, Pastiche and Periodization: Nabokov/Jameson". **Cycnos** 12.2 (1995): 109-16.

Fowler, Douglas. "*Lolita*: The Problem of Favoritism". **Reading Nabokov**. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1974, pp. 147-75.

Frayse, Suzanne. "Worlds under Erasure: *Lolita* and Postmodernism". **Cycnos** 12.2 (1995): 93-100.

Frosch, Thomas R. "Parody and Authenticity in *Lolita*." **Nabokov's 5th Arc: Nabokov and Others on his Life's Work**. Austin: University of Texas Press, 1982, pp. 171-87.

Gibian, George & Parker, Stephen Jan, eds. **The Achievements of Vladimir Nabokov: Essays, Studies, Reminiscences**. Ithaca, New York: The Center for International Studies, Cornell University, 1985.

Giblet, Rodney. "Writing Sexuality, Reading Pleasure". **Paragraph** 12.3 (November 1989): 229-37.

Grabes, Herbert. "A Prize for the (Post-)Modernist Nabokov". **Cycnos** 12.2 (1995): 117-24.

---. "Autobiography as Demonstration of "Precise Fate"; *Lolita*". **Fictitious Biographies: Vladimir Nabokov's English Novels**. The Hague-Paris: Mouton, 1977, pp. 31-45.

Green, Geoffrey. "Beyond Modernism and Postmodernism: Vladimir Nabokov's Fiction of Transcendent Perspective". **Cycnos** 12.2 (1995): 159-64.

---. **Freud and Nabokov**. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1988.

Green, Martin. "Tolstoy and Nabokov: The Morality of *Lolita*": **Modern Critical Views: Vladimir Nabokov's Lolita**. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1987, pp.13-33.

Gullette, Margaret Morganroth. "The Exile of Adulthood: Pedophilia in the Midlife Novel". **Novel: A Forum on Fiction** 17.4 (Spring 1984): 215-32.

Hallam, Clifford. "The Double as Incomplete Self: Toward a Definition of Doppelgänger". **Fearful Symmetry: Doubles and Doubling in Literature and Film. Papers from the 5th Annual Florida State University Conference on Literature and Film**. Ed. Eugene Crook. Tallahassee, University Presses of Florida, 1981, pp.1-23.

Hassan, Ihab. "The Quest". **Contemporary American Fiction**. Ed. Raymond Bradbury & Sigmund Ro. London: Edward Arnold, 1987, pp. 123-37.

Hennard, Martine. "Playing a Game of Words in Nabokov's *Pale Fire*". **Modern Fiction Studies** 40.2 (Summer 1994): 299-317.

Herdman, John. **The Double in Nineteenth-Century Fiction**. London: Macmillan Press, 1990.

Hutcheon, Linda. **Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox**. London: Routledge, 1991.

---. **Uma Teoria da Paródia**. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

Hyde, G. M. "Divided Selves: *The Eye* (1930, 1965) *Despair* (1936, 1966) and *Lolita* (1955)". **Vladimir Nabokov: America's Russian Novelist**. London: Marion Boyars, 1977, pp. 99-128.

Josipovici, Gabriel. **The World and the Book: A Study of Modern Fiction**. London: Macmillan Press, 1979.

---. "*Lolita*: Parody and the Pursuit of Beauty". **The Critical Quarterly** 6.1 (Spring 1964): 35-48.

Joyce, James. "Lolita in Humberland". **Studies in the Novel** 6.3 (1974): 339-47.

Kermode, Frank. "Bourgeois Literature in the Thirties". **History and Value**. Oxford: Clarendon Press, 1989, pp. 3-21.

Lee, L. L. **Vladimir Nabokov**. Boston: G. K. Hall, 1976.

Lodge, David. "Fancy Prose". **The Art of Fiction**. Harmondsworth: Penguin Books, 1992, pp. 94-7.

Mchale, Brian. **Postmodernist Fiction**. London: Routledge, 1994.

Maddox, Lucy. **Nabokov's Novels in English**. London: Croom Helm Ld, 1983.

McNeely, Trevor. "Lo" And Behold: Solving the *Lolita* Riddle". **Studies in the Novel** 21.2 (1989): 182-97.

Meyer, Priscilla. **Find What the Sailor Has Hidden: Nabokov's *Pale Fire***. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1988.

Miller, Karl. **Doubles: Studies in Literary History**. London: Oxford University Press, 1985.

Modern Fiction Studies 25.3 (1979). Vladimir Nabokov Special Issue.

Morton, Donald E. **Vladimir Nabokov**. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1978.

Moynahan, Julian. **Vladimir Nabokov**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971.

O'Connor, Katherine Tiernan. "Reading *Lolita*, Reconsidering Nabokov's Relationship with Dostoevsky". **Slavic and East European Journal** 33.1 (Spring 1989): 65-77.

Olsen, Lance. **Lolita: A Janus Text**. New York: Twayne Publishers, 1995.

Packman, David. "*Lolita*: Detection and Desire" & "*Lolita*: Scenes of Desire". **Vladimir Nabokov: The Structure of Literary Desire**. Columbia: University of Missouri Press, 1982, pp. 23-67.

Page, Norman, ed. **Nabokov: The Critical Heritage**. London: Routledge & Kegan Paul, 1982.

Parker, Stephen Jan. **Understanding Vladimir Nabokov**. Columbia: University of South Carolina Press, 1987.

Peterson, Dale. "Nabokov and Poe". **The Garland Companion to Vladimir Nabokov**. New York: Garland Publishing Inc., 1995, pp. 463-71.

Pifer, Ellen. **Nabokov and the Novel**. Cambridge: Harvard University Press, 1980.

---. "*Lolita*". **The Garland Companion to Vladimir Nabokov**. New York: Garland Publishing Inc., 1995, pp. 305-19.

Pinnells, James R. "The Speech Ritual as an Element of Structure in Nabokov's *Lolita*". **Dalhousie Review** 60.4 (Winter 1980-1): 605-21.

Poe, Edgar Allan. **Selected Writings: Poems, Tales, Essays and Reviews**. Ed. David Galloway. Harmondsworth: Penguin Books, 1975.

Proffer, Carl R. **Keys to Lolita**. Bloomington: Indiana University Press, 1968.

---. **A Book of Things About Vladimir Nabokov**. Ann Arbor, Michigan: Ardis, 1974.

Quennell, Peter, ed. **Vladimir Nabokov: A Tribute to His Life, His Work, His World**. London: Weidenfeld and Nicolson, 1979.

Rampton, David. "*Lolita*". **Vladimir Nabokov: A Critical Study of the Novels**. Cambridge: Cambridge University Press, 1984, pp. 101-21.

---. **Vladimir Nabokov**. Houndmills: Macmillan Press, 1993.

Rank, Otto. **Don Juan et Le Double**. Trad. Dr. S. Lautman. Éditions Payot, 1973.

Rivers, J. E. & Nicol, Charles, ed. **Nabokov's 5th Arc: Nabokov and Others on his Life's Work**. Austin: University of Texas Press, 1982.

Robbe-Grillet, Alain. "Note sur la Notion d'Itinéraire dans *Lolita*". *L'Arc* 99 (1985): 35-6.

Rorty, Richard. "O barbeiro de Kasbeam: Nabokov e a Crueldade". **Contingência, Ironia e Solidariedade**. Trad. Nuno Ferreira da Fonseca. Lisboa: Editorial Presença, 1992, pp. 179-211.

Rosenfield, Claire. "The Shadow Within: The Conscious and Unconscious Use of the Double". **Daedalus: Journal of the American Academy of Arts and Sciences** 92.2 (Spring 1963): 326-43.

Rowe, William Woodin. **Nabokov's Spectral Dimension: The Other World in His Works**. Ann Arbor, Michigan: Ardis, 1981.

Russian Literature Triquarterly 24 (1991). Special Nabokov Issue.

Sharpe, Tom. "Dreamers and Demons". **Vladimir Nabokov**. London: Lancaster University Press, 1991, pp. 56-77.

Silvester, Christopher, ed. **The Penguin Book of Interviews: An Anthology from 1859 to the Present Day**. Harmondsworth: Penguin Books, 1994.

Slethaug, Gordon E. **The Play of the Double in Postmodern American Fiction**. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1993.

Stark, John O. **The Literature of Exhaustion: Borges, Nabokov and Barth**. Durham N.C., Duke University Press, 1974.

Stegner, Page. "*Lolita*: A Palliative of Articulate Art". **Escape into Aesthetics: The Art of Vladimir Nabokov**. London: Eyre and Spottiswoode, 1967, pp. 102-15.

---. **The Portable Nabokov**. Ed. Page Stegner. New York: The Viking Press, 1971.

Steiner, George. "Extraterritorial", **Triquarterly** 17: 119-27.

Stevenson, Robert Louis. **Dr Jekyll and Mr Hyde and Other Stories**. Ed. Jenni Calder. Harmondsworth: Penguin Books, 1979.

Stuart; Dabney. **Nabokov: The Dimensions of Parody**. Baton Rouge; La.: Louisiana State University Press, 1978.

Tamir-Ghez, Nomi. "The Art of Persuasion" in Nabokov's *Lolita*". **Poetics Today: Theory and Analysis of Literature and Communication** 1 (1979): 65-83.

Tammi, Pekka. **Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis**. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia, 1985.

Tanner, Tony. "On Lexical Playfields". **City of Words: American Fiction 1950-1970**. New York: Harper and Row Publishers, 1971, pp. 33-49.

Tekiner; Christina. "Time in *Lolita*" **Modern Fiction Studies** 25 (1979): 463-9.

Toker, Leona. **Nabokov: The Mystery of Literary Structures**. Ithaca and London: Cornell University Press, 1989.

---. "The Fragmentation of Experience in Nabokov's Fiction". **Cycnos** 12.2 (1995): 125-33.

---. "Liberal Ironists and the "gaudily painted savage": on Richard Rorty's Reading of Vladimir Nabokov". **Nabokov Studies** 1 (1994): 195-206.

Tymms, Ralph. **Doubles in Literary Psychology**. Cambridge: Bowes and Bowes, 1949.

Uphaus, Robert W. "Nabokov's Künstlerroman: Portrait of the Artist as a Dying Man". **Twentieth Century Literature** 13.2 (July 1967): 104-9.

Waugh, Patricia. **Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction**. London: Routledge, 1984.

White, Edmund. "Nabokov's Passion". **Modern Critical Views: Vladimir Nabokov**. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1987, pp. 209-22.

Wilde, Oscar. **O Retrato de Dorian Gray**. Trad. Januário Leite. Lisboa: Editorial Estampa, 1990.

Wood, Michael. **The Magician's Doubts: Nabokov and the Risks of Fiction**. London: Pimlico, 1994.

---. **Vladimir Nabokov**. London: Routledge, Chapman and Hall, 1988.

ÍNDICE

| | |
|---------------------------------------|-----|
| INTRODUÇÃO | 1 |
| 1 VOZES E DUPLOS: A VERSÃO DE HUMBERT | 14 |
| 2 DUPLO, TRADIÇÃO E SUBVERSÃO | 49 |
| 3 A ILUSÃO DA DEMANDA | 89 |
| CONCLUSÃO | 129 |
| BIBLIOGRAFIA | 138 |

