

**COMO A LUA, POR FALTA DE LUZ PRÓPRIA: O PAPEL DO CRÍTICO EM FOGO
PÁLIDO**

Ananda Pieratti Pamplona

Nabokov dizia ser impossível ler um livro. Ao ler, estamos sujeitos à temporalidade, ao ato físico de mover os olhos, aos pequenos erros particulares à primeira leitura. O bom leitor para Nabokov é, na realidade, um releitor. Alguém que após duas, três ou quatro leituras passa a ver o livro como se vê uma pintura: uma obra fechada, una, completa em si. Assim como o crítico de arte, o crítico literário deve estar afastado o bastante para ver a obra como um todo, mas próximo o suficiente para admirar seus detalhes.

Se é difícil chegar a esse ponto de observação crítica ideal, mais ainda é escrever o que se vê de lá. Na teoria de J. Hillis Miller, toda escrita, crítica ou artística (conceitos não tão opostos quanto se imagina), contém em si as posições contraditórias de parasita e hospedeiro, sugando de outros textos a seiva da inspiração e doando-se a outros como alimento. Não há, pois, uma leitura inequívoca, indiscutível; como numa corrente, os anéis estão sempre abertos para receber novas adições.

Os ecos dessa teoria ressoam no título da obra aqui estudada. *Pale Fire*, ou *Fogo Pálido*, remete à seguinte passagem de *Timon of Athens*, peça escrita por Shakespeare:

The sun's a thief, and with his great attraction
Robs the vast sea; the moon's an arrant thief,
And her pale fire she snatches from the sun;
The sea's a thief, whose liquid surge resolves
The moon into salt tears; the earth's a thief,

That feeds and breeds by a composture stolen
From general excrement: each thing's a thief.
(SHAKESPEARE, *IV.III.*)

O sol, que rouba a vastidão do mar, que rouba a luz da lua, que rouba o fogo pálido do sol. Um ouroboros de influências. Hóspede e parasita, poeta e crítico, vítima e ladrão — todos fazem parte de um mesmo ciclo. Daquilo que veio antes, retira-se o que alimenta e cospe-se o que faz engasgar, e é sobre essa relação simbiótica que se constrói *Fogo Pálido*. Shade, o poeta da obra, narra sua vontade de cantar aquilo que nunca se cantou, livre de qualquer influência; já Kinbote, criatura gosmenta e definitivamente parasítica, parece não ter opção senão escorar-se na obra de Shade para narrar sua própria história.

Em seu *Lições de literatura*, Nabokov diz que o escritor é, acima de tudo, um mago. É através da magia que ele transforma a natureza, "essa trapaceira contumaz" (NABOKOV, 2015, p.41), em uma outra realidade, um mundo subjetivo onde cada imagem é íntima, cada surpresa inovadora. Para Nabokov, a ficção não nasce necessariamente da realidade, mas sim do caos, matéria que o autor-mago modela para criar seu novo cosmos. Os grandes escritores, magos entre magos, manipulam esse caos de tal forma a transformá-lo em luz pura. É esse brilho solar que ilumina — ou deve iluminar — a leitura. É ele que chama ao jogo da interpretação, ele que nos atença a mergulhar no texto e estudar seus pormenores com o cuidado que ele merece.

Este é o objetivo deste artigo: deitar um olhar cuidadoso sobre essa obra tão luminosa. Criar um novo elo na corrente. E talvez, ao explicar como mesmo o mais louco dos críticos pode emitir luz própria, roubar um pouco dessa luz para o meu próprio fogo pálido. Nas palavras do crítico, "para bem ou para mal, é o comentador que tem a última palavra". (NABOKOV, 1985, p. 21).

Fogo Pálido é dividido em três partes: "Prefácio", "Fogo Pálido (Um poema em quatro cantos)" e "Comentário". Tanto prefácio quanto comentário são atribuídos a Charles Kinbote, sendo aquele assinado por ele em 19 de outubro de 1959. O poema não possui assinatura, mas tudo indica que ele tenha sido escrito por John Shade.¹ No prefácio, Kinbote nos apresenta à obra de Shade, passando pelos detalhes de sua feitura, sua relação com o autor e os problemas que envolveram sua publicação após a morte do mesmo. Em seguida temos o poema em si, obra autobiográfica que trata de temas como os primeiros contatos do autor com a morte; o possível suicídio de sua filha, Hazel; uma brincadeira jocosa na forma de um tal "Institute of Preparation for the Hereafter", ou IPH, cuja pronúncia /'ɪf/ se assemelha ao inglês *if*, conjunção equivalente ao português "se"; e sua crença na arte como forma de compreender o caos da existência. No comentário, última parte do livro, Kinbote acrescenta notas (cujos tamanhos variam entre uma só frase e diversas páginas) à maior parte dos versos. Essas notas não possuem rigor algum: já no primeiro comentário, Kinbote subverte sua função de comentarista ao iniciar a narração entrecortada de três histórias. A primeira é a narrativa de seu envolvimento com Shade; a segunda, uma narração errática e fragmentada da vida do Rei Charles II, rei da terra mística de Zembla; e a terceira, a história de Gradus, um assassino e espião cuja missão é assassinar esse mesmo rei. Ao longo do comentário, compreendemos que Kinbote é — ou acredita ser — o supracitado rei de Zembla, destituído de seu trono e de tudo que justifica sua existência.

No prefácio, Kinbote, editor e comentarista do poema em questão, apresenta a estrutura da obra: novecentos e noventa e nove versos

¹ Existem certas discordâncias quanto à autoria das partes do livro; muitos críticos apoiam a ideia de que Shade é, na verdade, um filamento da imaginação de Kinbote, enquanto outros acreditam que Shade tenha inventado um comentarista louco e verborrágico para sua obra. Como essas análises não nos interessam, consideraremos Kinbote como autor da primeira e da terceira parte do livro, e Shade como autor do poema que dá seu nome à obra.

divididos em quatro cantos. O manuscrito, que Kinbote afirma ter copiado fielmente, divide-se em 80 fichas de cartolina. Dessas, 76 são uma "Fair Copy", enquanto as quatro últimas fichas são o que Kinbote chama de "Corrected Draft", uma versão mais confusa e com "devastating erasures and cataclysmic insertions" (NABOKOV, 1989, p.14). Além desse material, temos outras 12 fichas com versos adicionais que, em oposição ao costume de Shade de queimar seus rascunhos logo após a escrita da versão final, teriam sido guardadas por este devido a seu brilhantismo.

As primeiras páginas do livro revelam o espírito de nosso comentarista: aqui está um crítico que usa datas, citações e detalhes para confirmar a veracidade de seus dados (e, conseqüentemente, de tudo aquilo que diz). Vestindo a máscara de biógrafo, Kinbote lança mão de uma espécie de "escrita do minúsculo" (DOSSE, 2009, p.69), termo utilizado por François Dosse para definir uma tentativa, através de detalhes aparentemente insignificantes, de trazer à vida aquele sobre quem se escreve. Entretanto, mais do que para tentar fortalecer os contornos que formam Shade, Kinbote usa esses detalhes — uma conversa trivial, a inscrição do nome de um vizinho desinteressante, a curta narrativa do primeiro choque escatológico de Shade — para convencer o leitor de que ele, o comentarista, é real. Num pacto autobiográfico às avessas, Kinbote precisa do nome de outro para se fazer ouvir.

Mas por que Kinbote dependeria da obra de Shade para contar sua história? Qual a razão dessa curiosa mistura entre impulso autobiográfico e o desejo de narrar e analisar o outro?

Dosse sugere algumas motivações para o ato biográfico: empatia, desejo de justiça, interesse intelectual pelo biografado, um impulso de recriação que beira à bruxaria. Sobre esse último, diz ele que "o biógrafo-demiurgo acalenta a ilusão de devolver a vida, de ressuscitar os mortos" (DOSSE, 2009, p.14). Esse trecho nos remete à forma como Kinbote

justifica seu trabalho de comentarista: "the human reality of such a poem [...] has to depend entirely on the reality of its author and his surroundings, attachments and so forth, a reality that only my notes can provide". (NABOKOV, 1989, p.29) Kinbote quer — ou diz querer — trazer Shade de volta à realidade humana, delineando seus contornos íntimos e públicos.

Caímos então no abismo entre discurso e prática. Embora Kinbote tenha, ou imagine ter, pretensões biográficas (afinal, o que é uma versão anotada de um poema profundamente autobiográfico senão uma tentativa de biografia?), sua escrita é constantemente invadida por sua própria *bios*, isto é, sua história, em toda sua glória palimpséstica. O processo é contrário: ao longo do livro, a figura de Shade esmorece e a de Kinbote ganha força. O hospedeiro vivo do fantasma do biografado, como Dosse define o biógrafo, se torna o parasita sinistro de Miller.

A ideia do parasita ao mesmo tempo doméstico e estranho, que está "fora da porta mas também já está sempre dentro" (MILLER, 1995, p.49), assim como a imagem distanciada de Shade criada pelo seu pretenso crítico, podem ser observadas no seguinte trecho:

My binoculars would seek him out and focus upon him from afar in his various places of labor: at night, in the violet glow of his upstairs study where a kindly mirror reflected for me his hunched-up shoulders and the pencil with which he kept picking his ear (inspecting now and then the lead, and even tasting it); in the forenoon, lurking in the ruptured shadows of his first-floor study where a bright goblet of liquor quietly traveled from filing cabinet to lectern, and from lectern to bookshelf, there to hide if need be behind Dante's bust; on a hot day, among the vines of a small arborlike portico, through the garlands of which I could glimpse a stretch of oilcloth, his elbow upon it, and the plump cherubic fist propping and crimpling his temple. Incidents of perspective and lighting, interference by framework or leaves, usually deprived me of a clear view of his face; and perhaps nature arranged it that way so as to

conceal from a possible predator the mysteries of generation
[...] (NABOKOV, 1962, p. 88-9)

A cena não poderia ser mais perfeita: o parasita (ou, como diz Kinbote, o predador) que, mesmo do lado de fora, invade o espaço doméstico, compartilhando o momento da escritura. Os verbos *seek out*, *lurk*, *glimpse* e *conceal*, crepusculares por si só, pintam a cena num *chiaroscuro* que obscurece toda possibilidade de visão. Assim como no resto do livro, Shade (*shade*, sombra, penumbra) só nos é apresentado em pedaços nublados, um todo feito de partes desencarnadas. Em *Autobiography as Defacement*, Paul de Man fala da potência criadora da linguagem, afirmando que a autobiografia cria-se na prosopopeia: nela, a linguagem dá a uma entidade ausente — ou morta — uma boca, um rosto, uma voz. Nessa prosopopeia, Shade continua sem face e sem fala — e Kinbote não faz muito para reconstruí-lo.

Apesar de tudo, Shade ainda é uma figura central no texto. Ora, se ele não fosse, Kinbote não editaria seu poema, não escreveria sua própria história entre cada verso. Para o leitor, Shade pode parecer uma figura distante, mas para Kinbote ele é uma peça essencial. É o próprio comentarista quem revela sua importância:

By the end of May I could make out the outlines of some of my images in the shape his genius might give them; by mid-June I felt sure at last that he would recreate in a poem the dazzling Zemblia burning in my brain. (NABOKOV, 1962, p.80)

Kinbote precisa de uma mão que escreva sua história. Não qualquer mão — a mão de um poeta. O comentarista, que diz ser incapaz de escrever versos, precisa que Shade recrie sua "*dazzling Zemblia*" (o fonema /z/ que soa como uma brasa queimando, o zumbido intermitente que leva à loucura), num ato de transfiguração poética digna de um mago.

A potência criadora da poesia é um tema corrente na teoria literária. Segundo Octavio Paz, a palavra poética é a linguagem em sua forma mais primitiva, significativa e cheia de potencial imagético. Dessa forma, Paz afirma que "o poeta põe sua matéria em liberdade. O prosador a aprisiona" (PAZ, 2012, p.30). Essa ideia vai de acordo com algumas considerações acerca da poesia tecidas por Paul Valéry, poeta francês. Em seu ensaio "Poesia e pensamento abstrato", Valéry descreve a prosa como o andar e a poesia como dança: enquanto a prosa tem sempre uma finalidade, a poesia busca causar — *quando* busca causar — um "estado, um arrebatamento, um fantasma de flor, um extremo de vida" (VALÉRY, 1999, p.204). Enquanto a prosa busca ser, a poesia simplesmente é. Sua criação é seu próprio destino. Kinbote, professor universitário e intelectual confesso, está ciente dessa diferença, da potência perdida no fosso que separa poesia e prosa — mais especificamente, poesia e comentário.

Cabe notar que a intelectualidade de Kinbote é arcaica: essa figura beletrista e dona de um vocabulário que beira à afetação é um estrangeiro em seu próprio tempo. Kinbote, inserido numa tradição intelectual que preza pelo cânone literário em seu sentido mais mesquinho e considera a psicanálise um embuste, é, sem dúvidas, uma lembrança de algo que na época do livro já dava seus últimos suspiros. Embora mais velho do que seu crítico, é possível marcar uma diferença muito clara entre Shade, poeta de afetos definitivamente americanos, e Kinbote, ser nascido de um velho mundo, uma Europa sonhada textualmente na figura de Zembla. Essa tensão entre passado e presente — Velho e Novo Mundo, tradição e modernidade — está presente também em *Lolita*. Nabokov brinca, no pós-facio dessa obra, que os críticos não sabiam se o livro narrava a perversão da Velho Europa pela jovem América ou o contrário. Da mesma forma, em Kinbote reverberam tanto o fascínio arcaico pelo gênio-poeta quanto o germe dessacralizante do pós-estruturalismo, que viria a dominar

sua tão amada Europa. Eis, portanto, a resposta da primeira pergunta aqui proposta: segundo o próprio Kinbote, sua história só poderia ser narrada na linguagem poética de um gênio porque essa é a única linguagem que importa; a única capaz de recriar seu mundo interior perdido, sua *dazzling Zembla*, seu fantasma de flor, de forma apropriada.

Já sabemos *porquê* Kinbote depende de Shade para contar sua história. Passemos, pois, à próxima etapa de nossos questionamentos: *como* ele de fato traz sua história ao mundo; de que matéria é feito esse comentário que se faz memória de algo que nunca aconteceu. Como a linguagem, tecida entre duas línguas — "English and Russian, American and European", (NABOKOV, 1989, p.235) escreve Kinbote, o louco — pode criar um mundo.

Mas antes, um interlúdio: é necessário falar sobre o conceito nabokoviano de luz, uma presença que assombra seu *corpus*.

Em certo momento do livro, Kinbote cita um poema publicado por Shade em uma revista literária no ano de 1958. Nele, podemos ler o seguinte trecho:

And maybe Shakespeare floods a whole
Town with innumerable lights,
And Shelley's incandescent soul
Lures the pale moths of starless nights. (NABOKOV, 1989,
p.192)

A imagem da luz, que no poema acima é emanada de lâmpadas elétricas e "*tungsten filaments*" (NABOKOV, 1989, p.192), é um resumo bem-humorado de uma ideia que domina toda a obra de Nabokov. Quando o assunto é arte, o vocabulário de Nabokov é sempre luzidio: os detalhes de uma história são, assim, "minúcias ensolaradas" (NABOKOV, 2015, p.37); uma grande obra é um "livro solar" (NABOKOV, 2015, p.40); o ato da

leitura generalizadora é definido como "lugar" (NABOKOV, 2015, p.37); seu esforço como artista é uma tentativa de "mínima cintilação pessoal" (NABOKOV, 2014, p.20) e sua vida é iluminada pela "luz da arte" (NABOKOV, 2014, p.25). Esse é o prenúncio da criação de uma teoria própria da literatura, na qual a grande obra literária é, em si, uma fonte de luz; a rede de autores que se influenciam, portanto, tece o desenho de uma constelação. Essa abóbada celeste composta pela silhueta dos trabalhos de autores fundamentais paira sobre a cabeça de cada escritor; lançar o olhar para ela é sentir a angústia de um céu de mil estrelas.

A angústia que esse céu impõe é a angústia da literatura, sentimento que percorre todo *Pale Fire*. Ele está na poesia de Shade, que quer "try what none has tried" (NABOKOV, 1989, p.64) e na obsessão de Kinbote pelo poeta. Essa inquietude remete à ideia da angústia da influência proposta por Harold Bloom, que afirma que os "poetas fortes" estão em constante luta com seus antepassados, "deslendo-se uns aos outros, de maneira a abrir um espaço próprio de fabulação" (BLOOM, 1991, p.33). Bloom divide o ato de desleitura em seis fases, entre as quais a última, nomeada como *Apophrades*, é de especial interesse para essa análise. Nessa fase, o jovem poeta abre sua obra à influência de seu poeta precursor. Olha-a no olho. Entretanto, ao contrário do que ocorre no início de sua caminhada rumo à poesia, agora essa abertura *sustenta* toda sua obra. Ao expor sua influência, o poeta efebo, agora maduro, torna-se original e forte. A superação dessa angústia cria um efeito absurdo: têm-se a sensação de que o poeta posterior, ao invés de inspirar-se na obra do poeta precursor, escreveu-a ele mesmo. Reversão total: os mortos voltam à vida e o poeta efebo ascende aos céus.

No entanto, a ideia de influência nabokoviana é um pouco mais amorosa: apesar de toda nossa agonia, nossos antepassados nos iluminam. Gaston Bachelard, em seu *A Chama da uma Vela*, também

apresenta a luz como condutora de inspiração. Sua teoria começa com uma imagem: o poeta que escreve — meio sonhando, meio acordado — frente à chama de sua vela. Sob essa luz frágil, as frias metáforas transformam-se em imagens; essas imagens, nascidas da imaginação, formam o que Bachelard chama de "fantasia poética" (BACHELARD, 1989, p.10). Bachelard apresenta, então, a ideia do psiquismo do claro-escuro, conceito associado à luz bruxuleante da vela, ao fazer poético e ao "mundo da luminosidade fraca, onde a fantasia tem mil felicidades" (BACHELARD, 1989, p.16). Embora fraca, a chama inflama o sonhador, inspirando-o a criar sua própria estética desse claro-escuro psíquico. O movimento é ascendente: o poeta, tal como a chama, deve queimar cada vez mais alto. Essas ideias — fantasia poética, psiquismo do claro-escuro e verticalidade — estão presentes na figura de Kinbote: um homem solitário que escreve sua história-sonho (certamente sob a luz de algo ao menos semelhante à uma vela) e busca verticalizar sua chama, mas que ao mesmo tempo é assombrado pelo fogo de todas as velas que vieram antes. Nas palavras de Bachelard:

"O sonhador inflamado une o que vê ao que viu. Conhece a fusão da imaginação com a memória. Abre-se então a todas as aventuras da fantasia, aceita a ajuda dos grandes sonhadores e entra no mundo dos poetas. Por consequente, a fantasia da chama, tão unitária a princípio, torna-se de abundante multiplicidade". (BACHELARD, 1989, p.19)

E o que seria a criação de Zembla senão uma grande fusão entre imaginação e memória, um reino fantástico nascido da mente enevoada de um sonhador? Ao inscrevê-la no papel, Kinbote põe em suspensão a própria realidade material dessa terra. Em outras palavras, não importa se Zembla existe ou não — o que importa é que Kinbote a cantou. Para todos os efeitos, Zembla só existe *no* poema e *a partir* do poema. É criada no ato próprio da escrita. Nasce da consciência inquieta do sonhador e reside no

mundo dos poetas citado por Bachelard, entre mil outras histórias e reinos inventados.

O trecho acima também expõe a semelhança entre a luz nabokoviana e a chama de Bachelard, ambas fontes de multiplicidade e iluminação edificante. Ao ser iluminado pela luz, seja ela elétrica ou ígnea, o sonhador vê-se mergulhado num espaço de composição poética, cheio de potência criadora. A ideia de luz presente em *Fogo Pálido* está, portanto, muito mais próxima dessa fantasia "calma, calmante, que é fiel a seu centro, (...) mas transbordando sempre um pouco, impregnando com sua luz a penumbra" (BACHELARD, 1989, p.17) do que da teoria heróica da influência elaborada por Bloom.

Outro teórico relevante para o estudo da ideia nabokoviana de luz é João Alexandre Barbosa. Sua teoria da relação entre poesia e modernidade presente em *As ilusões da modernidade* é um bom contraponto às ideias de Bloom e de Bachelard, além de essencial para a análise do *ethos* do poeta moderno, raça a qual pertence John Shade, e do seu duplo, o leitor moderno, papel representado por Kinbote. Para Barbosa, toda obra é uma fonte viva de enigmas que, uma vez abertos, mantêm-se pela eternidade. A poesia moderna é marcada pela consciência da leitura: não é possível esquecer-se daqueles que vieram antes (os antepassados na chama de Bachelard e nos filamentos de Nabokov), muito menos de seus enigmas. O poeta-leitor moderno, porém, não se preocupa em decifrar esses enigmas; sua função é recifrá-los, escrever sua própria resposta-texto e marcar sua subjetividade no ato da leitura. Na modernidade, ler já é em si um ato crítico. À ideia da recifração unem-se os conceitos de "tradição" e "tradução". Aqui, a tradição perde seus ares de sítio arqueológico para se tornar terreno fértil; ao invés do foco em uma visão diacrônica da literatura, surge a ideia da convergência sincrônica. Tudo dialoga. A tradição de Barbosa só importa quando aliada à tradução, cuja função é

destrinchar as novas possibilidades dos textos anteriores, recifrando-os e trazendo-os para a modernidade. A tradução é, em suas palavras, "a via de acesso mais interior ao próprio miolo da tradição" (BARBOSA, 1986, p.29). Isto é, a tradução é a estrada que liga o poeta-leitor ao âmago da tradição, onde a linguagem existe em sua forma mais urgente, onde cada olhar revela algo novo, mesmo no mais relido dos textos.

Chega-se, pois, a uma teoria de influência mais adequada ao conceito de luz forjado por Nabokov. Essa luz, que é ao mesmo tempo a memória da literatura e o brilho da originalidade, não precisa ser enfrentada. É preciso apreendê-la, reconhecer nela a essência da arte literária. Para Nabokov, o grande poeta é um Apolo, ser de luz própria que a tudo ilumina. Mas a modernidade, como posto ao longo dessa seção, não permite a existência de gênios herméticos: tudo é recifração de algo já recifrado. A luz dos grandes autores é, na verdade, um aglomerado de pequenos brilhos, um continente de lâmpadas visto da estratosfera. O poeta moderno é um Apolo de luz compartilhada, e em sua chama brilham as almas de milhões de outros.

Ao fim de seu poema, *Shade*, um belo espécime dessa raça, diz ser confiante o bastante para nomear suas coletâneas apenas como "Poemas". No entanto, ao referir-se sobre *Fogo Pálido*, *Shade* escreve os seguintes versos: "But this transparent thingum does require/Some moondrop title. Help me, Will! *Pale Fire*" (NABOKOV, 1989, p.68, grifo do autor). Em inglês, a palavra "*moondrop*" refere-se a um líquido mágico proveniente da lua. Em outras palavras, aqui temos um poeta que, com aparente angústia, explicita sua influência e clama pelo auxílio sobrenatural de Shakespeare. Em uma de suas primeiras notas, *Kinbote*, o crítico-parasita, também fala abertamente da influência de outro poeta (no caso, *Shade*) em sua obra:

I have reread, not without pleasure, my comments to his lines, and in many cases have caught myself borrowing a

kind of *opalescent light* from my poet's *fiery orb*, and unconsciously aping the prose style of his own critical essays. (NABOKOV, 1989, p.81, grifo nosso)

Mais uma vez, vê-se a linguagem da luz associada à escritura: é da orbe ardente de Shade que Kinbote captura sua luz opalescente, palavra apropriadamente derivada da pedra de tom furta-cor. Kinbote rouba Shade, que rouba Shakespeare, que rouba mil outros. Tal como no trecho que dá nome à *Fogo Pálido*, as instâncias de roubo e apropriação são infinitas.

Elaborada uma teoria de influência adequada à obra de Nabokov, resta mostrar como Kinbote, ao longo de suas notas, faz-se poeta criador de um mundo próprio nascido a partir da linguagem. Ou, no vocabulário iluminado de Nabokov, como ele deixa de ser um satélite para tornar-se uma estrela de luz própria.

Ao fim deste trabalho, faz-se necessário apresentar alguns conceitos essências dentro da teoria da biografia e da autobiografia.

Philippe Lejeune, tradicional teórico da autobiografia, afirma que a obra autobiográfica parte de uma identidade préexistente, fixa e intransponível, articulada no e através do nome próprio. Autor e leitor travam, portanto, um pacto baseado na referencialidade, que pode ou não variar em termos de semelhança com a realidade. Já Leonor Arfuch, em *O Espaço Biográfico*, afirma que a "narração de uma vida, longe de vir a 'representar' algo já existente, impõe sua forma (e seu sentido) à vida mesma". (ARFUCH, 2010, p.36) Para a autora, a arte biográfica permite, através de diferentes "tecnologias" unidas intertextualmente sob o conceito de *espaço biográfico*, a criação da "fábula da (própria) vida", ideia bakhtiniana. Referencialidade ou fabulismo de identidades, gênero literário ou horizonte de leitura: há, entre a teoria de Lejeune e Arfuch, um abismo teórico.

Muito além desses dois polos estão Janet Varner Gunn e Paul de Man. Em *Autobiography: Toward a Poetics of Experience*, Gunn busca criar o que ela chama de *poética da experiência*: segundo ela, a linguagem, ao invés de esconder o *self* num processo infinito de distanciamento, o revela. O ato de escrever uma vida, portanto, é trazê-la ao mundo, dar-lhe a luz. Em *Autobiography as Defacement*, de Man também fala da potência criadora da linguagem, afirmando que a autobiografia cria-se na prosopopeia: nela, a linguagem dá a uma entidade ausente — ou morta — uma boca, um rosto, uma voz. A voz autobiográfica é a voz além-da-sepultura transformada em rosto, figurada e des-figurada pela própria linguagem.

Esses conceitos são relevantes na medida em que tocam uma das questões mais complexas de *Pale Fire*: a referencialidade presente no relato de Kinbote. Nabokov, autor afeito a *puzzles* e jogos de lógica, escreve um livro que é, em si, uma charada. Sua resposta está sob camadas e mais camadas de disfarces, significados possíveis, pistas falsas e detalhes aparentemente sem importância. Entre esses detalhes está a existência de um tal Prof. Botkin, listado no índice remissivo como um “American scholar of Russian descent” (NABOKOV, 1989, p.306) citado três vezes ao longo do livro. Em uma dessas ocasiões, um outro professor pergunta a Kinbote se seu nome é um anagrama de Botkin, nome de origem russa. Kinbote, impaciente, responde que em sua língua materna, seu nome significa “regicida”. Mais cedo, na mesma nota, Kinbote afirma que o nome da própria Zembla também vem de sua língua-mãe, e não do russo “*zemlya*”, palavra que significa “terra”.

A esfinge que ajuda a desvendar seu próprio enigma: é Kinbote quem aponta a semelhança entre o nome Zembla e a palavra russa citada acima, que em inglês — língua no qual a obra é escrita — é traduzida como “*land*”, palavra que pode também significar nação. Neste momento, já mais

perto do final do livro, vemos a confiança de Kinbote, tão forte no início da narrativa, esmorecer. Suas afirmações se tornam mais dúbias, e sua narrativa, mais vacilante. A pretensão de realidade, a tentativa de convencer o leitor de sua existência, vai se tornando cada vez mais fraca. O pacto autobiográfico de Lejeune se enfraquece. "Had I been a northern king — or rather had I still been a king", vacila Kinbote, deixando transparecer uma das possíveis interpretações da obra — a de que Kinbote não é o rei Charles II, mas sim o professor Botkin, homem delirante e profundamente solitário. Em poucas palavras, um louco.

O que dizer dessa mentira primorosa, desse comentarista que, ao invés de nascido na fria terra de Zembla, pode ter vindo de alguma cidadezinha empoeirada do interior americano, esse descendente de russos que narra algo que nunca viveu? O que é isso senão um fabulismo do eu, uma forma de tentar dar uma unidade a uma identidade rompida em mil pedaços — alguns aqui, na América, e outros lá, na Europa? O pacto autobiográfico proposto por Lejeune é certamente desrespeitado, mas ganham-se outras camadas de significado, outras "opacidades", para citar o termo de François Dosse. Kinbote, pseudo-biógrafo e memorialista "sempre às voltas com as mutações" (DOSSE, 2009, p.406), revela-se e esconde-se a cada nota. De certa forma, *Fogo Pálido* funciona como um jogo de xadrez (outro tema caro a Nabokov): Kinbote é o rei, tentando em vão fugir de seus inimigos — suas memórias, a revolução, Gradus — mas sempre voltando, encurralado, ao mesmo lugar.

Esse lugar é a distância entre duas línguas, o limbo que separa um universo do outro. Kinbote descreve a língua de Zembla como uma língua de espelhos. O mesmo pode ser dito da linguagem íntima desenvolvida por Nabokov — um inglês elaborado, por vezes grandiloquente, muitas vezes exagerado, sempre original. Como num truque de espelhos, russo e inglês se sobrepõem, se misturam, se devoram. É impossível dizer onde um

começa e outro termina. O resultado é uma linguagem viva e extremamente particular.

Uma linguagem possível, a possibilidade da linguagem. Gunn, em seu *Autobiography: Toward a Poetics of Experience*, fala da autobiografia como criação de um universo inteligível ao outro. Esse universo costuma nascer da estruturação, da tentativa de ordenar uma vida de forma inteligível e de inscrever um *self* na temporalidade através da linguagem. No entanto, apesar do seu quase sucesso em reunir os pedaços de sua vida a fim de dar-lhes significado, Kinbote revela-se demasiado fragmentado para ser totalmente reconstituído. A criação de Kinbote, construída ao longo do livro, vai se anulando. Zembla, outrora tão sólida em sua mente, começa a se desmanchar. Esse despedaçamento é textual: ao longo do livros, as notas vão ficando mais curtas, mais desconexas. Em certo trecho, Kinbote expõe o jogo farsesco de sua análise ao dizer, sobre um verso do poema original, que

Fervently would I wish to report that the reading in the draft
was:

killing a Zemblan king

—but alas, it is not so: the card with the draft has not been
preserved by Shade. (NABOKOV, 1989, p. 262)

"Ardentemente": a luz que destrói. Nesse momento, a fantasia pacificadora do poeta é carbonizada pelo fogo da loucura. A luz que ilumina as últimas notas de Kinbote não é mais luz doce da vela, mas sim o clarão do pesadelo. A partir desses pequenos vacilos, fica claro que, mais do que uma reconstituição clássica do *self*, *Pale Fire* é uma tentativa — de fabulação própria, de prosopopeia, de poética da experiência.

Entretanto, o que mais choca é que, em certo nível, essa tentativa é bem-sucedida. O mundo de Zembla, com suas tradições, sua infeliz

revolução e seu rei exilado, tornam-se reais. Gunn diz que o mistério da autobiografia não é sua impossibilidade, mas sim sua *possibilidade* — é possível, sim, criar um mundo e dar sentido à uma vida através da linguagem. Se Kinbote perde seu mundo ao longo do livro, é porque em algum momento ele existiu; por um segundo fugidio, suas palavras deram luz a um reino.

Uma pequena anedota narrada por Kinbote vem à mente: a história de um pintor de Zembla que, para aumentar o efeito tátil de seus quadros, utilizava sempre um pedaço de algum material (ouro, madeira etc) retratado na obra, o que além de deixar evidente sua falta de talento, corroborava a ideia de que

[...] "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. (NABOKOV, 1989, p.130)

Esse pequeno trecho traz uma das ideias mais importantes da obra: a potência criadora da arte. Para a poesia, assim como para a pintura, a realidade não é nem objeto, nem objetivo. Seu destino é criar novos mundos, realidades, mecanismos de efeito poético. Aqui é dado o veredito: Kinbote, ao criar um mundo particular, torna-se artista. E mais: torna-se poeta. O que nasce como um texto crítico torna-se uma obra de luminosidade própria, de linguagem rica e força humana incontrolável. O parasita, enfim, toma o lugar do hospedeiro.

Ao fim do livro, já nos limites da sanidade, Kinbote, o rei encurralado, mostra seu fascínio pelo poder da linguagem:

We are absurdly accustomed to the miracle of a few written signs being able to contain immortal imagery, involutions of thought, new worlds with live people, speaking, weeping, laughing [...] What if we awake one day, all of us, and find ourselves utterly unable to read? I wish you to gasp not only

at what you read but at the miracle of its being readable.
(NABOKOV, 1989, p.289)

O milagre da linguagem; a linguagem criadora, a lama primordial que transforma as bestas em homens. É dela que viemos, é nela que crescemos, em sua ausência morremos. É graças a ela que mesmo a mais fragmentada das memórias — escrita pelo sonhador mais atormentado que já escreveu sob a luz de uma vela — pode criar um mundo.

194

Referências

- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- BACHELARD, Gaston. *A chama de uma vela*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A., 1989.
- BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- DE MAN, Paul. "Autobiography as defacement". In: *The rhetoric of romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.
- DOSSE, François. *O Desafio Biográfico: Escrever uma Vida*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- GUNN, Janet Varner. *Autobiography: toward a poetics of experience*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2008.
- MILLER, J. HILLIS. "O crítico como hospedeiro". In: *A ética da leitura: ensaios 1979-1989*. Rio de Janeiro: Imago, 1995, pp. 11-49.
- NABOKOV, Vladimir. *Fala, memória: uma autobiografia revisitada*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- _____. *Fogo Pálido*. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1985.
- _____. *Lições de literatura*. São Paulo: Três Estrelas, 2015.
- _____. *Pale Fire*. New York: Vintage International, 1989.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA, 1999.