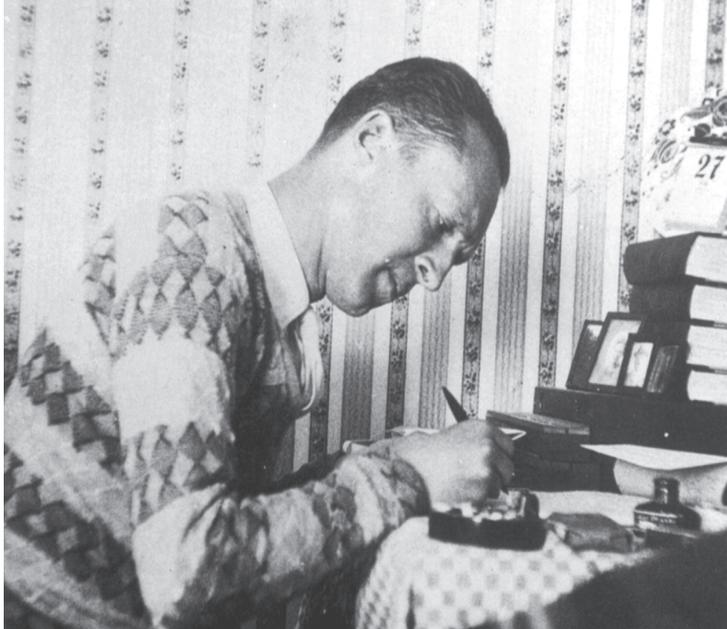


ARTHUR NESTROVSKI

Quase perfeito



Podemos começar com dois exemplos. O primeiro vem de uma passagem em que o narrador descreve aquele estado da consciência que, no último momento, por qualquer motivo (um ruído, uma luz, o corpo ao lado), não consegue adormecer. “As pequenas larvas desajeitadas do absurdo, que precedem as desinibidas borboletas dos sonhos, vêm-se desastrosamente expostas a uma luz onde não são capazes de sobreviver, e é preciso começar de novo, relaxar a mente até que possa se desemaranhar.”

É uma sentença característica de Nabokov. Ela nos convoca, logo de início, a dar o salto e acompanhar as imagens num universo paralelo, de metáforas raras. São um desafio à inteligência do leitor, como do autor também: parte do prazer da leitura é acompanhar a frase, para ver como pode acabar. A escrita, para Nabokov, é sempre uma *performance*; cada frase, um pequeno espetáculo. E cada metáfora, cada figura é uma outra forma de inteligência, num espaço plenamente literário.

O segundo exemplo é descritivo: “a terceira fotografia mostra uma fila de catorze meninas. Jane é a quarta, a contar da esquerda (está designada por uma cruz em cima da cabeça, sem a qual seria difícil reconhecê-la). Trata-se da cena final do *Conde de Gleichen*, de Yorick” – ao que se segue uma narrativa em três parágrafos da ação (inventada) da peça (fictícia) do autor (espúrio).

Escolhi o exemplo, em parte, porque a capacidade de descrever tudo, de perceber e recolher o significado de cada detalhe é tão típica de Nabokov quanto a exuberância das metáforas. Em parte, também, porque a fabulação – quase o oposto da percepção – não é menos característica. Labirintos, círculos, espelhos, xadrez: estes são alguns dos instrumentos mais repetidos na ficção do autor, que de certo modo é sempre a ficção da consciência fazendo um grande esforço, insuficiente, para não se perder de si.

ARTHUR NESTROVSKI

é professor na pós-graduação em Comunicação e Semiótica e coordenador do Centro de Estudos da Cultura da PUC-SP. Seu novo livro, *Ironias da Modernidade*, será lançado em maio pela Ática.

Perfeição e Outros Contos, de Vladimir Nabokov, tradução de Jorio Dauster, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

Acima, o escritor russo naturalizado norte-americano Vladimir Nabokov (São Petersburgo-1899, Montreux-1877)

Em versão bem menor, este ensaio foi publicado originalmente na *Folha de S. Paulo* (“Mais!”, 11/2/96), a quem agradecemos pela permissão para republicá-lo aqui.

Mas, nesse ponto, deve-se fazer uma ressalva. Porque essas frases são mesmo características, mas nenhuma é de Nabokov. A primeira vem de um conto de John Updike (“Falling Asleep Up North”) (1), e a outra do romance *La Vie Mode d’Emploi*, de Georges Perec (2). Updike, sem dúvida, está homenageando o Nabokov estudioso de borboletas, professor de lepidopterologia em Harvard. E Perec tem uma dívida confessa com o autor de *Lolita*. Outros exemplos, tão ou mais explícitos, não seriam difíceis de achar – de Martin Amis a Nicholson Baker, de Kingsley Amis a Julio Cortázar, Thomas Pynchon e até Luiz Fernando Veríssimo – e serviriam igualmente para mostrar como Nabokov, mais que um autor, é uma das vozes ressoando pela literatura moderna. Para nós, hoje, ele não está apenas em seus escritos, e na nossa memória, mas também, fantasmaticamente, na obra de outros tantos “pequenos Nabokovs”, que ele perseguia como um ideal de leitor.

Exilado com a família durante a revolução russa, Nabokov foi aluno da universidade em Cambridge; viveu depois em Berlim e na França, e só escreveu seu primeiro romance em inglês em 1939, aos 40 anos, na véspera de sua mudança para os Estados Unidos. Como autor e/ou tradutor de seus próprios livros, ele é tido, por consenso, como um dos maiores estilistas em russo e inglês. “Conrad” – dizia ele, comparando-se a outro repatriado das letras – “sabia melhor do que eu como usar o inglês *pré-fabricado*; mas eu conheço melhor o outro tipo” (3). O outro tipo: um inglês inventado, mais inglês que o dos ingleses, e trazendo consigo a sombra de uma outra língua, a memória de um russo também imaginário, país natal de Nabokov.

Para qualquer estrangeiro, como todos nós ao chegar nesse paraíso, o prazer de ler Nabokov tem seus requintes de masoquismo: como o de um pianista amador, assistindo ao vivo a algum virtuose, e consciente de que jamais chegará a tocar assim. Há traços facilmente imitáveis, que se reconhecem logo, na flor da pele da prosa de Nabokov: aliterações e rimas, vocabulário exótico, simetrias e suspensões. Há outros, ainda, mais subjetivos: a perversidade, a arrogância, a mistura de lirismo e frivolidade, o pedantismo, o sarcasmo

protegido pela armadura de uma linguagem perfeita. Mas este é um Nabokov caricaturado por ele mesmo, um grande maneirista, mais do que um grande autor.

Este é o Nabokov que reaparece com maior frequência na literatura dos outros, o que é compreensível, porque um cacoete ou um golpe de mágica é sempre mais fácil de aprender do que uma personalidade. Na nota introdutória a “As Irmãs Vane”, a última e melhor história em *Perfeição*, o autor nos informa que um truque como o do acróstico – o surgimento de duas mulheres mortas, que “aparecem” ao se juntar a primeira letra de cada palavra do último parágrafo – “só pode ser tentado uma vez a cada mil anos de ficção”. Mas, depois desse exemplo, ele está ao alcance de qualquer um: artistas como Updike e Perec, ou outros muito menores, qualquer autor de resenha, ou de orelha de livro.

Imitar Nabokov é impossível; mas não é tão difícil remanejar os seus artifícios. Automaticamente retoma temas. Histrionicamente urde realidades. Nabokovianamente encena sonhos tornados reais, ou vigorosamente sacrificados: kilomemórias implodidas.

Num lindo livro recém-publicado, *The Magician’s Doubts – Nabokov and the Risks of Fiction*, Michael Wood define a diferença entre “estilo” e “assinatura” (4). Assinatura é o hábito de um escritor, que o identifica de pronto, como a calculada exuberância e o diabolismo de Nabokov. Já o estilo é algo de mais secreto, a maneira como o autor se dá para as coisas, sua relação construída com o mundo. A assinatura, para quem tem, é fácil, uma resposta pronta às dificuldades. O estilo é difícil; mas sem ele, no instante crítico, ninguém continua escrevendo.

O estilo em Nabokov fica ofuscado pelo brilho da assinatura. Mesmo seus leitores mais devotados perdem a paciência, às vezes, com esse trapezista das palavras. Há alguma coisa de juvenil, de humor de aluno inglês, nas suas crueldades gratuitas e seu narcisismo. Mas este, me parece, é um lado menor. Para falar numa linguagem abominada por ele, é uma “defesa” contra experiências imensamente difíceis de tratar e tocantemente reencenadas na sua literatura.

Com 23 anos Nabokov já perdera muito

1 Em *The Afterlife and Other Stories*, New York, Knopf, 1994, p. 222.

2 *La Vie Mode d’Emploi*, Paris, Hachette, 1978, p. 60. Em 1992, resenhei a tradução brasileira do romance de Perec na *Revista USP* (vol. 14).

3 S. Karlinsky (ed.), *The Nabokov-Wilson Letters 1940-1971*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1979, p. 253.

4 M. Wood, *The Magician’s Doubts – Nabokov and the Risks of Fiction*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1995, pp. 23-8.

do que se pode perder na vida: o país, a fortuna, a família (dispersa no exílio) e o pai (assassinado, por engano, num comício). Sobrevivendo como professor de tênis, em Berlim, devotado à eterna Véra das dedicatórias, e em menor escala ao xadrez e às borboletas, Nabokov começa a escrever contos, para jornais de emigrados. Dois dos primeiros, de 1924, estão nesta antologia, acompanhados de outros dez do período Paris-Berlim e de um décimo terceiro, para completar uma dúzia nabokoviana. São todos contos de desastre, mas não de desespero, porque Nabokov, a despeito de tudo, é um artista da alegria.

Nem a “destruição” (no título original da coletânea, *Tyrants Destroyed*, em tradução de Dmitri Nabokov, revista pelo pai) (5), nem a “perfeição” irônica do título brasileiro conseguem sintetizar o afeto misto que perpassa o livro, em todas essas histórias de miseráveis, atores, poetas, professores, pequenos e grandes burgueses e nobres russos perdidos no exílio. A destruição *da perfeição* parece, às vezes, o tema de Nabokov, memorialista da infância perdida, do instante único e das destruições do acaso. Ele é um grande poeta da interrupção e do erro. Que a forma, então, seja um milagre de controle torna a equação mais complexa e paradoxal. É o mesmo artista absoluto da palavra quem pode falar desse “instrumento tosco que é a linguagem humana”.

Eis alguns exemplos do instrumento tosco, na tradução de Jorio Dauster: “que fosse exilado para alguma ilha rasa e longínqua com uma única palmeira, a qual, como um negro asterisco, apontaria para o fundo de um inferno perpétuo feito de solidão, desonra e impotência” (“A Destruição dos Tiranos”, p. 13); “certa vez, em criança, havia erguido os olhos ainda sonolentos ao acordar e vira, inclinándose para mim por sobre a cabeceira da cama, um rosto incompreensível, sem nariz, com um bigode preto de hussardo logo abaixo dos olhos de polvo, os dentes na testa. Sentei-me com um grito e imediatamente o bigode se transformou em sobranceiras, surgindo, inteiro, o rosto de minha mãe” (“Terror”, p. 106); “um poste, negro contra a luz do sol poente, passou rápido e interrompeu a gradual ascensão dos fios, que caíram como uma bandeira quando o vento cessa de soprar. Mas

furtivamente começaram a erguer-se outra vez” (“Uma Questão de Sorte”, p. 128); ou este detalhe, na hilariante descrição de uma festa, em “As Irmãs Vane”, os copos “que se multiplicavam como cogumelos à sombra das cadeiras” (p. 197).

Nem sempre, como aqui, a tradução consegue acompanhar a irônica estranheza e a estranha ironia do original; nem as concisões e alusões cifradas de um dos maiores encantadores de sentenças de todos os tempos (6). Mas é quase sempre possível imaginar o inglês por trás do português, e isto, afinal, é só mais uma torção nas prestidigitaciones lingüísticas de Nabokov. O “russo”, que ele reclamava como sua maior privação, e que ele nos força a imaginar – com trocadilhos, citações, comentários – como o original até de seus textos escritos diretamente em inglês, também não passa de uma ilusão, uma ficção da perda, que ele cultivava cuidadosamente, como tradutor de si mesmo em qualquer língua. A tradução, exercida notoriamente em sua edição comentada de Púchkin (7), é a imagem por excelência deste escritor voltado ao inalcançável, a recuperar com palavras o momento irrepitível do presente e o movimento repetido do passado. É uma arte perfeita do quase perfeito, a reencenação sempre parcial e transfigurada de uma experiência dolorosa demais para se contar.

Reunido neste formato pela primeira vez em 1975, o livro é desigual; mas contém ao menos duas obras-primas. “Uma Questão de Sorte” (1924) narra as últimas horas de um garçom russo no expresso Berlim-Paris, exilado, cocainômano, literalmente morrendo de saudade de si mesmo e da mulher, e viajando, sem saber, no mesmo trem que ela, num ritmo torturante de quase-encontros e perspectivas trocadas. Seis anos mais tarde, um personagem de mesmo nome reapareceria no primeiro romance de Nabokov, o extraordinário antiépico do xadrez, *The Luzhin Defense* (8). No romance, como no conto, aquilo que o menino Luzhin mais admirava nas aventuras de Phileas Fogg e Sherlock Holmes, “uma estrutura se desenvolvendo precisa e inexoravelmente”, assume um caráter que, além de formal, é fatídico. Os desacertos da história vão-se articulando como engrena-

5 *Tyrants Destroyed*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1975; Harmondsworth, Penguin, 1981 e reeds. Ver também a recente edição dos contos completos de Nabokov, *The Stories of Vladimir Nabokov* (New York, Knopf, 1995), incluindo treze nunca antes publicados em inglês.

6 Três exemplos, entre outros, de uma escrita diminuída em tradução não desacreditam o belo trabalho de Jorio Dauster: as *flute girls* que não estavam na festa de Cintia Vane ficam, a meu ver, explícitas demais como “jovens musas tocando flautas” (p. 196); uma cadência como “*future tyrants, tigroid monsters, half-witted torturers of man*” perde o pé como “*futuros tiranos, esses monstros tigróides, tolos torturadores de seres humanos*” (p. 39); e o bilhete de morte de Sibila Vane, no papel de prova do professor D., “*Death was not better than D minus, but definitely better than Life minus D*”, fica sem o duplo sentido como “a Vida já me havia reprovado”. Mas os acertos do tradutor são em número muito maior, como deve ter ficado claro nas citações acima.

7 Aleksandr Pushkin, *Eugene Onegin. A Novel in Verse*, translated and with a commentary by Vladimir Nabokov, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1990, 2 vols.

8 *The Luzhin Defense*, Harmondsworth, Penguin, 1994, posfácio de Jonh Updike. Até esta data o livro era conhecido em inglês como *The Defense*.

gens, num mecanismo que faz correrem juntos a narrativa e o destino frustrado dos protagonistas. Tudo poderia dar certo: dá quase certo: a fatalidade é uma questão de pequenos desvios, de má sorte. Cabe perguntar o papel do autor, construindo ciladas como essa para seus personagens, ou coisa pior.

Num ensaio sobre a estética de Nabokov, o filósofo Richard Rorty indaga como “nossas tentativas de chegar à autonomia, nossas obsessões pessoais com atingir alguma espécie de perfeição podem nos tornar insensíveis à dor e humilhação causadas” (9). Nabokov, para ele, é um autor estrategicamente situado na fronteira entre o prazer e a crueldade. A ambivalência sentida por seus leitores, mesmo grandes admiradores como Michael Wood, Rorty, ou o romancista irlandês John Banville (10), o fato de que essa prosa pode nos soar, simultaneamente, magnífica e repulsiva ganha, assim, uma intenção autoral. Ela nos obriga a condenar o mesmo autor dessas incandescências, porque, afinal, ele também já se condenou: “sua capacidade descomunal para a alegria, sua habilidade idiossincrática de experimentar um prazer tão enorme a ponto de ser incomensurável com a existência do sofrimento e da crueldade torna-o incapaz de tolerar a realidade do sofrimento” (11). A imaginação da crueldade (a delicada visão de uma cabeça, por exemplo, descansando no pára-choque de um trem, aguardando a chegada de outro) pode-se confundir com as delícias da narrativa, num conto como “Uma Questão de Sorte”. Mas se é o autor quem permite ou repete essas deflagrações do sofrimento, isto não parece uma forma de atenuá-las, mas precisamente de condenar o seu praticante, o autor *da história*, que ironicamente não coincide com o autor *desse autor*. Nessa luz, as duplicações de Nabokov representam quase uma expressão de coragem, e formam um contrapeso às fulgurações da prosa. Sadicamente anticruel, o narrador (com uma voz que ressoa por toda sua obra) expõe-se como poucos ao desprezo de seus leitores. Entre as respostas de Nabokov ao seu século, esta é, talvez, a mais oblíqua: uma questão não de sorte, mas de estilo, muito além da assinatura.

Outros exemplos semelhantes se espalham pela coletânea. Há o caso do menino David, no conto que dá título ao livro, e que tem por base o silogismo proposto por seu tutor: “a criança é o representante mais perfeito da humanidade; David é criança; logo David é perfeito”. David não é perfeito – mas representa, perfeitamente, certos traços desnecessários da espécie. Há um caso de violência infantil duramente vingado anos mais tarde por um ator russo no exílio (“Lik”). “A Destruição dos Tiranos” é um exemplo raro de conto político, ou ideológico; a crueldade, aqui, tem escala maior, mas a resposta do autor, inversamente, é tímida. Outros tormentos, mais delicados, do coração formam o enredo de duas histórias dedicadas à arte da música. A primeira (“Música”) homenageia, à sua maneira, a *petite phrase* de Proust. Na outra, Bachmann, um pianista, vem se integrar à companhia dos dois Luzhin, de Lik, do tutor e de outros tantos desajeitados sofredores e causadores de dor.

A segunda obra-prima é “As Irmãs Vane”, a história do acróstico, rejeitada pela revista *New Yorker* em 1959. Juntamente com outros contos da maturidade, escritos em inglês, como “Scenes from the Life of a Double Monster” e “Lance” (esta última talvez a melhor história de ficção científica jamais escrita – sem naves, sem máquinas, sem monstros, sem extraterrestres), ela faz pensar no que Nabokov não poderia, a esta altura, ter feito do conto como um gênero novo. Quem escreve, a rigor, são dois fantasmas, mulheres mortas que acompanham o narrador sem que este jamais se dê conta, mas que surgem aos nossos olhos (não nos dele) no arrepiante último parágrafo, uma prosa que não é mais deste mundo, como as sombras de pontas de gelo e do parquímetro, na insuspeitada assombração inicial.

Alusões e nomes costumam uma trama de interferências literárias. O que dizer de Sybil Vane, a finada aluna de francês do professor D., reencarnando a Sybil Vane que se mata por amor de Dorian Gray, e anunciando outra sombra, Sybil Shade, mulher do poeta John Shade em *Pale Fire*? Como a Sibila de Virgílio, também esta parece amaldiçoada pela imortalidade; e também ela, a seu modo,

9 “The Barber of Kasbeam: Nabokov on Cruelty”, in *Contingency, Irony, Solidarity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 141.

10 Ver a resenha de Banville do livro de Wood: “Nabokov’s Dark Treasures”, in *The New York Review of Books*, vol. 42, n. 15, 5/out./95, pp. 4-6.

11 Rorty, op. cit., p. 155.

conduz um herói aos infernos. Oscar Wilde, que chega a fazer uma breve aparição na *séance* espírita de Cynthia Vane, junta forças com Coleridge, outro espírito renascido em forma de mulher. Cynthia, no caso, é um nome da lua, que se reflete nas pontas de gelo, como em “Frost at Midnight”, e que tem no bibliotecário Porlock mais um representante do autor do poema psicografado “Kubla Khan” (12). O poeta Keats também comparece, quem sabe, na nota sibilina da primeira irmã, escrevendo em francês equivocado que “*cette examain est finie ainsi que ma vie*”, confundindo a mão (*main*) que escreve o exame (*examen*) com “esta mão quente, [quando] estiver na tumba” de “The Fall of Hyperion” (13). Mas o que fazer das alusões? E da teoria das “auras intervenientes” de Cynthia, visitada rotineiramente pelos mortos?

Michael Wood lê o conto em conjunto com “Signs and Symbols” (1948) e vê nos dois um estudo, não propriamente da assombração, mas da paranóia. A construção de significado não pára nunca e uma simetria ocasional torna-se uma cifra para o intérprete encantado. A paranóia, a meu ver, neste caso é mais especificamente uma doença da autoria: a noção de que a escrita nos vem de algum lugar, vem dos outros, das musas, de um sonho (“de alguma forma imbuído da presença de Cynthia”), de um poema, da linguagem, de outro autor; assim como, em projeções opostas, pode gerar significados futuros, fortuitos, quem sabe até anagramáticos, “palavras sob as palavras”, como se atormentava Saussure. Quem pode dizer o que está por trás de uma simples palavra, para você, para mim, para Nabokov? Quem pode medir o que o instrumento tosco da linguagem não diz ou deixa de dizer?

Nabokov, o grande “redistribuidor de detalhes” (14) faz da comédia lírica das pontas de gelo apostando corrida com a sombra, na primeira página, uma repetição antecipada dos “gordos pingos da chuva esparsa”, no último encontro entre D. e Cynthia, e a questão é saber se nós também, como o bibliotecário Porlock – estupefato com a troca profética da letra “h” por um “l” na palavra *hither* – estamos imaginando coisas ou, pelo contrário, não vemos nada, onde devería-

mos ver. A questão maior, aqui como em inumeráveis exemplos nos romances, é resistir à repetição. Nas palavras do grão-mestre enxadrista Luzhin: “arquitetar uma defesa contra essa combinação traiçoeira, e livrar-se dela”. O gênio do controle, sem simpatia por Kierkegaard, nem pelo grande teórico vienense da repetição, aceita aqui a presença de outros gênios, fontes animadas de inspiração, figuras presentes do passado, com forma feminina.

“Nós não pensamos com palavras, mas sombras de palavras”, dizia Nabokov, referindo-se a si mesmo como um fantasma por trás da pessoa inventada escrevendo em inglês. Mas um autor como ele não tem, acredito, nenhuma ilusão sobre a capacidade da literatura de recuperar nossas perdas. A justiça da forma, nessas histórias, está sempre negada pela desordem humana subjacente. E ele se torna um autor quando percebe que a perda é precisamente sua fonte de significado: “eu o estou vendo pela última vez. Na verdade, é o que penso sempre sobre tudo...”. Este é um Nabokov muito diferente do mandarim autoconfiante, do autor das introduções, do narrador gelado, que talvez não seja mais, afinal, do que um personagem construído para rebater as raias da História e a piedade, ou pieguice dos outros. O verdadeiro narrador quase não se deixa ver: é como uma sombra, contando outra história, que só pode ser contada assim.

Nosso autor ganha, com isso, outra dimensão. O “incomparável destilador do inefável”, como escreveu Updike (15), também é um dos cronistas mais delicados, se bem que oblíquos, de calamidades e crueldades concretas demais para serem ditas. “A história dos homens é a história da dor”, pensa consigo o professor exilado Pnin, no meu predileto dos romances de Nabokov (16). Entre a omissão e a lembrança das perdas, o ficcionista encontra seus momentos, colecionados com toda a paixão de um caçador de borboletas. Seu duplo habita outras memórias e outra língua, multiplicadas pelo fantasma de cada leitor, quando vem assombrar a felicidade da prosa de Nabokov.

12 Segundo uma história relatada por Coleridge, foi a visita de um alfaiate de Porlock que interrompeu a redação do poema “Kubla Khan”, supostamente ocorrido ao poeta num sonho.

13 Vale notar que Keats é o autor, também, de um poema “Acrostic” dedicado à “irmã”, sua cunhada, *sister-in-law*.

14 A expressão é de Anthony Lane, em sua resenha da nova edição dos contos completos de Nabokov: “From Russia With Love”, in *The New Yorker*, 4/12/95, p. 108.

15 “Proud Happiness”, em *Hugging the Shore. Essays and Criticism*, New York, Knopf, 1983; Hopewell, NJ, The Ecco Press, 1994, p. 244.

16 *Pnin* (1957), New York, Vintage, 1989.