

TRANSGRESSÕES NARRATIVAS EM *FOGO PÁLIDO*, DE VLADIMIR NABOKOV

NARRATIVE TRANSGRESSIONS IN VLADIMIR NABOKOV'S *PALE FIRE*

João Pedro Wizniewsky Amaral¹

RESUMO: *Fogo Pálido*, romance de Vladimir Nabokov, possui um complexo sistema narratológico composto por transgressões narrativas de diferentes ordens. Denominadas como metalepses por Genette (1995; 2004), essas transgressões permeiam todo o romance. Sob essa perspectiva, o objetivo desse estudo é analisar como funcionam e quais os efeitos das metalepses em *Fogo Pálido*. As metalepses formam um labirinto narrativo ao ponto de o leitor não saber se está lendo uma narrativa primária ou secundária. Elas também reforçam a autossuficiência da narrativa, ao transporem barreiras que a realidade não permite e, ainda, apontam para uma metacrítica literária, questionando os valores do texto literário e da crítica artística.

PALAVRAS-CHAVE: *Fogo Pálido*; narratologia; metalepse

ABSTRACT: Vladimir Nabokov's *Pale Fire* has a complex narratological system composed of different narrative transgression. Named as metalepsis by Genette (1995;2004), these transgressions permeate the whole novel. From this perspective, the objective of this study is to analyze how metalepsis work and what are their effects on *Pale Fire*. The metalepsis create a narrative labyrinth which prevent the reader from knowing whether he is reading a primary or a secondary narrative. They also reinforce the narrative self-sufficiency by crossing barriers that reality does not. Moreover, the metalepsis point to a literary metacriticism, questioning literary text and art criticism values.

KEYWORDS: *Pale Fire*; narratology; metalepsis

¹ Mestre em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria – Brasil. Doutorando em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6250-1298>. E-mail: shuaum@gmail.com.

1 INTRODUÇÃO

Fogo Pálido é um romance publicado em 1962 por Vladimir Nabokov. Nesta obra, o professor universitário Charles Kinbote narra em primeira pessoa como ele mudou-se para uma cidade do interior dos Estados Unidos e tornou-se vizinho de um renomado poeta, John Shade. Charles toma conhecimento de um extenso poema em que Shade está trabalhando, chamado *Fogo Pálido*. No entanto, com a morte do poeta, Charles publica, em oposição à vontade da mulher de Shade, o poema com comentários elaborados pelo próprio Charles que servem como uma leitura guiada para o texto do poeta. Além dos comentários explicativos, o romance finaliza com um índice remissivo criado também pelo narrador. Curiosamente, os comentários feitos pelo professor não são coerentes, e muitas vezes funcionam simplesmente como mote para o início de narrativas secundárias, que sequer têm relação com o poema em si. O mesmo acontece com o índice remissivo: praticamente outras metanarrativas são criadas ali. Desse modo, o texto original de Shade, que dá nome ao romance, fica em segundo plano ou, pelo menos, divide a atenção com as outras narrativas.

O romance é dividido em quatro partes: uma introdução, o poema de Shade, as notas de Charles e um índice remissivo. Na introdução Charles narra como conheceu Shade, como conseguiu o poema e como suas notas realmente são necessárias para o entendimento de *Fogo Pálido* e, talvez, mais importantes que o próprio poema. “Em certo sentido, muitas delas [as notas explicativas do poema] têm maior valor artístico e histórico do que algumas das mais belas passagens do texto final” (NABOKOV, 1989, p. 11-12).

Charles ainda se mostra intrusivo, pois ele sugere veementemente que o leitor leia seus comentários. Em certo momento, o narrador pede que nós, leitores, compremos outro exemplar do livro para acompanhar simultaneamente as leituras dos poemas e de suas explicações.

Publicado na década de 1960, *Fogo Pálido* está permeado de subversões de nível narrativo: característica típica da literatura contemporânea. Tais transgressões chamadas por Gérard Genette (1995; 2004) de metalepses aparecem em praticamente todo o romance. Sob essa perspectiva, o objetivo deste estudo é analisar como as metalepses funcionam em *Fogo Pálido* e qual o efeito dessa grande recorrência no romance. Como fundamentação teórica, usaremos estudos narratológicos de Genette sobre voz narrativa (2004), pesquisas sobre a conceituação de metalepse (GENETTE, 2004; KLIMEK, 2009; PIER, 2013; BARONI, PICADO & TEIXEIRA, 2019) e a obra de Richardson (2006) sobre problematizações do narrador na literatura moderna e contemporânea.

2 A NARRATIVA E SEU POTENCIAL SUBVERSIVO

Tecnicamente, a principal das quatro partes de *Fogo Pálido* seria o poema que dá nome ao romance, escrito pelo poeta e professor universitário John Shade. No entanto, já na introdução, temos dúvidas se o poema realmente é a narrativa primária. Charles, o narrador, de forma egocêntrica e exibicionista, afirma que as notas explicativas (e até a própria introdução) são mais importantes que o poema. No trecho a seguir, podemos notar que o narrador apresenta uma visão depreciativa do texto de seu vizinho e, em contrapartida, uma superestimada de suas próprias notas.

Permito-me dizer que, sem minhas notas, o texto de Shade simplesmente não possui nenhuma realidade humana, porque a realidade humana de um poema como o dele (demasiado recatado e reticente para ser uma obra autobiográfica), com a omissão de tantos versos expressivos descuidadamente rejeitados por ele próprio, tem de depender inteiramente da realidade do autor e de seu ambiente, seus afetos e assim por diante, uma realidade que apenas minhas notas podem proporcionar. (NABOKOV, 1989, p. 21).

O poema de Shade torna-se, assim, uma parte secundária, enquanto a análise feita pelo narrador apresenta-se em uma narrativa dentro da narrativa. Em *Fogo Pálido* essa técnica é recorrente tanto nos comentários quanto no índice remissivo. Algumas das notas explicativas parecem ser apenas uma desculpa usada pelo narrador para contar outra história cujo conteúdo, muitas vezes, sequer tem relação com o poema. Um exemplo disso pode ser visto nesta nota explicativa sobre o verso 576:

Verso 576: a outra

Longe de mim sugerir a existência de outra mulher na vida de meu amigo. Ele desempenhava serenamente o papel de marido exemplar que lhe fora atribuído por seus admiradores provincianos, e além disso tinha um medo mortal de sua mulher. Mais de uma vez tive de calar os intrigantes que ligavam seu nome a uma de suas alunas. (NABOKOV, 1989, p. 171).

Se formos consultar o dito verso no poema, sua lírica aponta para uma imagem de um viúvo que casa novamente e se encontra na frente de suas duas esposas.

O caso de um viúvo que recasa:

Reencontra as esposas, ama a ambas,
 Por ambas é amado – e que tem ciúmes
 Tem a outra! Tempo é crescimento,
 Porém na vida elísia nada cresce.
 Enquanto afaga o imutável filho,
 A loura esposa chora junto à fonte;
 A outra, algo mais ruiva, da varanda
 Contempla, de olhos úmidos, o azul
 Do enevoado céu, impenetrável. (NABOKOV, 1989, p. 41).

A explicação que o narrador apresenta para esse fragmento é uma leitura autobiográfica, que distorce os sentidos dos versos. Essa interpretação é improvável porque o narrador ignora as imagens de forma mais ampla do poema. Charles, desse modo inusitado, começa a contar uma outra história sobre o poeta a partir de sua análise.

Em *Fogo Pálido* só conseguimos chamar essas narrativas intercaladas de primárias e secundárias se considerarmos a ordem da história. Em termos de importância, não temos condições de chamar uma narrativa de primária ou de secundária, pois ambas parecem pertencer ao mesmo nível de importância. Segundo Bernát Iváncsics (2013), “é, portanto, impossível priorizar claramente entre as duas versões, mas devido à transgressão metaléptica entre as diferentes narrativas, não se precisa fazê-lo. Todas as traduções são de minha autoria”².

Genette (1995) chama de metanarrativa a técnica literária de incluir uma narrativa dentro de outra narrativa. Outro conceito relacionado a isso é metadiegeese: a inclusão do universo narrativo de uma narrativa em outra. O autor define que a instância narrativa (narrador) de uma narrativa primeira é sempre extradiegética, mas as ações narradas por ela são de caráter diegético (GENETTE, 1995, p. 228). Logo, qualquer narrativa metadiegética possui caráter diegético.

O prefixo meta- conota aqui, evidentemente, como em metalinguagem, a passagem para o segundo grau: a metanarrativa é uma narrativa na narrativa, a metadiegeese é o universo dessa narrativa segunda como a diegeese designa o universo da narrativa primeira. (GENETTE, 1995, p. 227).

² Tradução de minha autoria

Genette (1995, p. 231) explica ainda que as narrativas metadieéticas podem ser divididas em três tipos, de acordo com a relação entre as transições metanarrativas. São eles: narrativa metadieética com relação de causalidade direta entre os acontecimentos das narrativas primária (diegese) e secundária (metadiegese); com uma relação estritamente temática entre as narrativas; e sem qualquer relação explícita entre os dois níveis da história.

O que observamos em *Fogo Pálido* é que as narrativas metadieéticas se dão aparentemente no primeiro caso, a partir de uma relação racional ou causal. Ora, durante os comentários acerca do poema, o narrador elabora formalmente um esquema para explicar na sequência dos versos algumas palavras específicas ou trechos do poema. Além do mais, o narrador, como é um professor universitário, se vale do registro formal para sua escritura. No entanto, quando lemos as explicações sobre o poema, entendemos que, de fato, as metanarrativas são do terceiro tipo: uma narrativa metadieética sem relação lógica explícita.

Assim, as recorrentes narrativas metadieéticas em *Fogo Pálido* possuem uma formalidade e intuito de parecer lógico e racional, porém, devido às explicações absurdas, notamos que elas não têm uma ligação direta com o poema. Isso fica evidente no exemplo citado anteriormente, sobre a explicação do verso 576.

A técnica linguística e literária de intercalar ou transitar entre níveis narrativos é uma espécie de transgressão, pois o seu uso extrapola qualquer linearidade narrativa. De acordo com Genette:

A passagem de um nível narrativo para outro não pode, em princípio, senão ser assegurada pela narração, acto que precisamente consiste em introduzir numa situação, por meio de um discurso, o conhecimento de uma outra situação. Qualquer outra forma de trânsito é, senão sempre impossível, pelo menos sempre transgressiva. (GENETTE, 1995, p. 233).

A transgressão é um modo que a narrativa possui para expressar algo impossível, quando comparada à realidade. Movimentos de ruptura só são aceitáveis no plano do discurso e, conseqüentemente, podemos encontrá-los no nível da narrativa. É inerente dos dispositivos metadieéticos, por exemplo, incitar a transgressão. (GENETTE, 2004, p. 52).

O uso de metanarrativas e de seus deslocamentos é apenas um dispositivo de transgressão que a narrativa pode perpetrar. Esse e todos os outros tipos de violações narrativas possíveis são chamadas de metalepses. Genette (1995, p. 234) conceitua metalepses narrativas como o conjunto dessas transgressões, englobando a prolepse, analepse, silepse e paralepse, a fim de transpor um nível narrativo. Desse modo, a metalepse não fica restrita às transições do nível de narrativas, mas também contempla violações temporais (prolepse, analepse), espaciais, modais e tonais. Enfim, a metalepse pode ocorrer em qualquer elemento literária.

De acordo com Sonja Klimek, são necessárias três condições para que as metalepses ocorram na narrativa: 1) a obra precisa ser uma representação; 2) deve haver, no mínimo, dois planos hierárquicos de representação; e 3) esses níveis devem estar misturados paradoxalmente, de forma não intencional (KLIMEK, 2009, p. 170). As metalepses, portanto, mostram-se como dispositivos que evidenciam a capacidade que a narrativa tem de construir e desfigurar suas instâncias.

Para Genette (2004, p. 7-8), metalepses também podem ser consideradas figuras de linguagem que assinalam na narrativa qualquer tipo de transição, permutação ou troca de sentidos/significados de elementos do discurso. A metalepse é um conceito oriundo da área da linguística, inicialmente relacionado à análise do discurso. No entanto, o autor afirma que a metalepse é uma prática de linguagem que “deriva sucessiva e cumulativamente do estudo

das figuras e da narratologia; mas também, podemos encontra-la na teoria da ficção³.” (GENETTE, 2004, p. 7). Assim, notamos que a metalepse está presente tanto nos estudos linguísticos como nos estudos literários.

Por ser relacionada a uma oscilação de significado, é fácil confundir metalepse equivalente com uma metáfora ou com uma metonímia. Contudo, tal correspondência é simplista. As metáforas e metonímias também são figuras de linguagens que denotam um deslocamento de sentido a partir de comparações (metáfora) ou de reduções/generalizações (metonímia), e de certa forma podemos, sim, considerá-las transgressões. O conceito de metalepse engloba transgressões de elementos extraliterários muito além de dois signos em comparação, base de qualquer metáfora ou metonímia.

A metalepse pode ainda aparecer além da esfera narrativa, mostrando-se mais abrangentes do que figuras de linguagens. Um exemplo disso é a metalepse do autor, que, de acordo com Genette (2004, p. 10), é a confusão entre o autor real e o protagonista ou o narratário,

[...] uma manipulação – ao menos figural, mas às vezes ficcional – dessa relação causal que une, em alguma dessas direções, o autor com sua obra, ou, de modo geral, o produtor de uma representação com a própria representação⁴. (GENETTE, 1995, p. 15).

Genette (2004, p. 129) argumenta que qualquer narrativa em 1ª pessoa seria uma forma de transgressão, posto que, ao escrevermos usando o pronome “eu”, assumimos uma dualidade de instâncias, pois uma coisa é fazer e outra coisa é dizer que faz. É a mesma diferença em falar e representar a fala. Tal ideia é enfatizada nos estudos de Richardson (2006, p. 10) sobre o narrador moderno e contemporâneo. O autor afirma que desde a literatura moderna, um conceito

³ Tradução de minha autoria

⁴ Tradução de minha autoria

dado por entendido é a impessoalidade do narrador: um narrador em 3ª pessoa, no senso comum, é objetivo, enquanto um em 1ª pessoa é subjetivo e, portanto, menos confiável. No entanto, Richardson apresenta estudos indicando que um narrador em 1ª pessoa pode ser mais impessoal que um em terceira.

Da mesma forma, narrativas em 2ª pessoa também são consideradas metalépticas. Todavia, em contraste com narrativas em 1ª pessoa, que o narrador/protagonista/autor são instâncias transgressoras, aqui o leitor exerce um papel de destaque. O leitor é obrigado a interagir com a narrativa de forma que ele se torne como um protagonista. A narrativa em 2ª pessoa seria uma forma de comprometer o leitor (real ou potencial) na ficção: um pacto ficcional extremado.

Por outro lado, há ainda metalepses que fogem do plano da narrativa. Elas podem ser aplicadas em diferentes modalidades artísticas, como no cinema, no teatro, na pintura ou na fotografia. Klimek (2009, p. 169), por exemplo, afirma que a metalepse tem um caráter de transmidialidade, uma vez que a transgressão pode acontecer em (ou entre) esses diferentes meios.

Corroborando esse argumento, John Pier (2016) diz a metalepse não é exclusividade da narrativa ou mesmo da área da linguagem:

Ela [a metalepse] ocorre de várias formas, que apelam para a criação de tipologias, que pode ser encontrada em qualquer outro meio além da linguagem e é, de fato, um fenômeno que não é inerentemente ligado ou restrito à narrativa, e seus efeitos não são exclusivamente anti-ilusionistas⁵. (PIER, 2016).

O gênero história em quadrinhos, por exemplo, é propício para o uso de metalepse, pois, além da narrativa textual, ele opera com um forte apelo visual. Uma pesquisa recente de Raphaël Baroni, Benjamim Picado e João Teixeira

⁵ Tradução de minha autoria.

(2019) mostra como a metalepse se configura um elemento organizador em *Watchmen*, de Alan Moore e Dave Gibbons. Segundo os autores, nessa obra, a metalepse é um elemento orientador da intriga. A narrativa e os recursos visuais tornam as metalepses complexas em *Watchmen*, sendo elas “elementos estruturantes da intriga (e não apenas [...] recursos episódicos ao passado, na forma de “sumários” esclarecedores de diferentes planos temporais da fábula)” (BARONI, PICADO & TEIXEIRA, 2019, p. 149).

Resumindo, o que podemos entender da metalepse é que, por ser considerada qualquer transgressão, confusão ou deslocamento de sentidos, ela é uma categoria própria da ficção.

Essa perpétua e recíproca transfusão que acontece entre a diegese real e ficcional, e entre uma ficção e outra, é por si só a alma da ficção. Qualquer ficção está impregnada por diferentes metalepses ⁶. (GENETTE, 2004, p. 152).

A ficção é por si só um espaço que compreende transgressões em vários níveis; desde o específico, como, por exemplo, o caráter atômico da linguagem até o mais geral, como em qualquer representação capaz de romper algum critério da realidade. A ficção é uma forma de metalepse.

3 INCÊNDIO METALÉPTICO EM FOGO PÁLIDO

Fogo Pálido é um romance composto por várias formas de metalepses. Como já mencionado na seção anterior, uma forma metaléptica recorrente na obra é a sobreposições de diferentes narrativas. Nesse movimento das narrativas metadieéticas narradas em primeira pessoa por Charles Kinbote, não sabemos mais em que nível da narrativa estamos operando.

⁶ Tradução de minha autoria.

A pronta implicação dessa forma de metalepse é uma ironia formal. Ora, as metanarrativas acontecem em formas de notas explicativas ou de índice remissivo, registros que raramente permitem essa abertura para metanarrativas. Além disso, notamos a ironia nas funções dos diferentes registros usados na mesma obra. *Fogo Pálido* mostra-se um romance inusitado por contar com uma introdução estranha, um extenso poema com notas explicativas e um índice remissivo que descobrimos serem incoerentes. Com exceção do poema, os registros não exercem de fato sua função: a introdução é extremamente confusa e as notas e o índice, que deveriam explicar os versos do poema, não o fazem. No índice remissivo, há casos que a consulta não se chega a lugar nenhum, como no exemplo abaixo em que o leitor caiu em uma armadilha, entrando em um eterno *looping* narrativo:

Bardo: Veja Bordo. (...)

Bordo: Borda, Corda, veja Coroa. (NABOKOV, 1989, p. 227) (...)

Coroa: Veja Golfe de Palavras. (...)

Golfe de Palavras: predileção de S. por, 819; veja Bardo. (NABOKOV, p. 227-228).

Genette, em *Métalepsis* (2004, p. 132), destina um de seus ensaios para analisar um tipo específico de metalepse que acontece em *Fogo Pálido*, que está conexo com as metanarrativas. Para o autor, o principal dispositivo metalético da narrativa de Nabokov é a (in)confiabilidade do narrador, resultando em jogos com sua identidade a partir das metanarrativas sobre Zembla, terra natal de Charles Kinbote.

A principal narrativa metadieética da obra é a fuga do rei Charles Xavier de Zambla que acontece devido a Gradus, personagem que pretende matar o rei Charles. Kinbote narra a história de Charles de modo tão detalhado, usando até expressões como “sem dúvidas” ou “certamente”, que se abre um espaço para o

questionamento se Charles, o rei, e Charles Kinbote são a mesma pessoa. Ironicamente a narrativa da fuga do rei Charles é narrada em terceira pessoa – essa técnica o afasta da narração; porém, observamos uma aproximação entre os Charles no que se refere às ações narradas. O fato de Kinbote conhecer tão bem a história é instigante ao ponto de John Shade interpellá-lo sobre como pode saber de tantos detalhes íntimos da vida desse terrível rei. Há inclusive uma cena em que um professor visitante da universidade, ao ver a foto do rei Charles, nota uma semelhança fenomenal entre Kinbote e o rei. Isso irrita o narrador, que sugere que o rei está morto ou disfarçado em outro país. Então, Shade, que participa da conversa, responde: “- Reis não morrem, simplesmente desaparecem, não é Charles? – disse Shade sorrindo e massageando meu joelho” (NABOKOV, p. 199). Podemos inferir aqui que Shade sabe de algo, como uma hipotética dupla-identidade de Charles

A despeito de o narrador mostrar-se enfático e falar que não há dúvidas acerca da história do reino de Zambla, isso não significa que a narrativa não pode dar lugar às dúvidas. Um exemplo dessa precisão de detalhes pode ser visto no trecho a seguir, em que o narrador compara o casamento de Shade e do rei Charles usando a palavra “exatamente”, além de especificar os personagens dessa narrativa com precisos dados temporais:

Verso 276: Quarenta anos de casados.

John Shade e Sybil Swallow casaram-se em 1919, exatamente três décadas antes que o rei Charles desposasse Dida, duquesa de Payn. Desde o início de seu reino (1936-1958), os representantes da nação, pescadores de salmão, vidreiros não-sindicalizados, grupos militares, parentes preocupados e especialmente o bispo de Yeslove, um santo e sanguíneo velhinho, vinham fazendo ingentes esforços para persuadi-lo a renunciar a seus prazeres copiosos, porém estéreis, e contrair matrimônio. (NABOKOV, 1989, p. 130).

Tais suspeitas e desconfianças acerca da narrativa sobre Zembla são artifícios narrativos que mobilizam esse jogo identitário entre o narrador e o rei. No que tange à resolução, então, do conflito da identidade do narrador, Genette (2004, p. 132) identifica três maneiras de lidar com esse empasse: seja porque ele é o rei; seja porque ele crê o ser e, por isso, crê entender disso; ou porque ele inventou todas as histórias. Escolhendo qualquer uma das opções, *Fogo Pálido* apresenta metalepses constantes nesse jogo de identidade de Charles, visto que, seja ele o rei ou não, a narrativa apresenta características absurdas e oníricas.

Embora Genette não mencione em seu ensaio, podemos ligar a identidade do narrador a outro personagem: o professor universitário Botkin, colega de Charles e Shade. O narrador caracteriza Botkin, que aparece duas vezes apenas no romance, como grotesco e perfeccionista (NABOKOV, 1989, p. 112). Além do mais, o sobrenome Kinbote (cujo significado do nome é regicida) é formado pela inversão das sílabas de Botkin. E quando procuramos por Botkin no índice remisso, temos uma nota que aponta vários indícios dessa dupla-persona:

Botkin, V.: intelectual americano de origem russa, 894; *kingbot*, “berne real”, larva de uma mosca extinta que se reproduzia nos mamutes e que se acreditava haver contribuído para acelerar-lhes o fim filogenético, 248; fabricante de botas, 71; *bot*, “plaft”, e *botelty*, “barrigudo” (no idioma russo); *botkin ou bodkin*, punhal em dinamarquês. (NABOKOV, 1989, p. 228).

O jogo de identidade que acontece com o narrador pode também acontecer com outros dois personagens. John Shade, o poeta, pode ser uma faceta de Gradus. Shade em inglês significa sombra ou gradação, justamente a origem do nome desse antagonista. Ele aparece pela primeira vez no romance na nota explicativa do verso 17: “Jakob Gradus usava vários nomes: Jack Degree,

Jacques de Grey, James de Gray, aparecendo também nos registros policiais como Ravus Ravenstone e d’Argus” (NABOKOV, 1989, p. 58). Considerando que Gradus possui vários nomes, a hipótese de que ele também pode ser John Shade faz sentido se compararmos os outros pseudônimos. A maioria deles começa com a letra J., do mesmo modo que John; além do mais, todas as variantes de seu sobrenome (Gradus, Degree, Grey, Shade) conotam o mesmo significado.

Então, em qualquer tese sobre quem o narrador seja, é possível que Gradus tenha sido inventado na narrativa como um alter ego de Shade. O narrador por muitas vezes mostra que Shade não confia nele. Kinbote é quase um psicótico, pois fica espiando rotineiramente o vizinho pela janela. Kinbote não foi sequer convidado para a festa de aniversário de Shade, o que é estranho, por serem colegas e vizinhos. Além do mais, na introdução, o narrador conta que o poema não deveria ser publicado. Contudo, a contragosto da esposa de Shade, ele o publica. Então, essas disputas e desavenças podem indicar que Shade seja, de fato, Gradus, o antagonista do rei Charles, um possível Charles Kinbote.

De qualquer modo, as metalepses que criam esses jogos identitários entre personagens e narrador parecem apontar para dois pontos. O primeiro é a evidência de uma narrativa criada a partir de delírios do narrador. O segundo seria uma confusão em relação a autoria dos textos. Cabem aqui as seguintes perguntas: quem realmente os escreveu? O poema foi, realmente, escrito por Shade? Todas as hipóteses narrativas implicam o problema da impossibilidade de reconhecer a autoria da obra. Não é errôneo, pois, afirmar que Charles inventou toda a história e escreveu o poema.

Além dessas narrativas paralelas, o narrador apresenta em algumas notas explicativas metanarrativas aparentemente sem sentido. A seguir está um exemplo, em que uma leitura do poema é justificada por uma experiência subjetiva do leitor (no caso, Charles), como se ele fosse escrito por Charles:

Verso 63: muitas vezes.

Muitas vezes, quase todas as noites, durante toda a primavera de 1959, temi por minha vida. A solidão é o parque de diversões do Satã. Não posso descrever as profundezas de minha solidão e angústia. (NABOKOV, 1989, p. 72).

O trecho acima beira o absurdo pelo fato do narrador explicar o poema escrito por outrem a partir de suas experiências pessoais. De acordo com esta explicação, a expressão “muitas vezes” se refere sumariamente às vezes que Charles sofre em solidão. Como o autor do poema poderia se referir especificamente a isso? No poema, aliás, não há qualquer referência literal a Charles.

Voltando ao personagem Gradus, o suposto regicida, podemos considera-lo um exemplo concreto de uma metalepse narrativa. Conforme Iváncsics, Gradus é a principal representação metaléptica de *Fogo Pálido*:

A metalepse é representada por Gradus, cujo papel pode ser identificado tanto como um personagem autônomo quanto um personagem dentro do mundo diegético compartilhado por Kinbote ou o “autômato” de seus comentários (nesse caso ele é considerado um caráter intradiegético em relação ao mundo diegético compartilhado por Kinbote). Se o considerarmos um personagem intradiegético, seu papel torna-se meramente uma figura retórica – uma metalepse – necessária para legitimar a posse de Kinbote de “Fogo Pálido” (a primeira versão de John Shade) e sua relação especial com ele, ou seja, que a obra é a uma narrativa sobre Charles como o rei de Zembla⁷. (IVÁNCICS, 2013).

Existindo ou não, sendo Gradus o próprio Shade ou não, é interessante notar que todas essas possibilidades abertas a interpretações são criadas a partir do uso de metalepses em *Fogo Pálido*. O próprio narrador brinca com isso,

⁷ Tradução de minha autoria

criando uma espécie de meta-metalepse, na explicação do verso 209. Ao falar de Gradus, Kinbote demonstra um conhecimento assombroso sobre ele, em relação ao momento atual e, de certo modo, prevendo o futuro do personagem.

Verso 209: gradual declínio

O próprio espaço-tempo é declínio. Gradus está voando rumo ao Ocidente. Chegou à Copenhague cinza-azulada (veja nota ao verso 181). Depois de amanhã (7 de julho) partirá para Paris. Passou correndo por esse verso e desapareceu – mas logo voltará a enegrecer nossas páginas. (NABOKOV, 1989, p. 123).

Mais uma vez, no trecho anterior, o narrador não foca sua explicação no poema. Ele narra apenas os acontecimentos de Gradus. Percebemos aí também um jogo de desconstrução temporal. Não sabemos especificamente a qual tempo o narrador se refere: se é quando ele escreveu a tal explicação, se é quando Shade escreveu o poema ou se é no momento de nossa leitura. De qualquer forma, novamente a metalepse aparece no romance violando diversos elementos literários simultaneamente, como o narrador, os personagens, o leitor, os registros linguísticos, o tempo e o espaço.

Com essa sequência sufocante de transgressões, ousamos dizer que *Fogo Pálido* é um romance formado todo por metalepses. Elas ocorrem em todo o momento, em diversos graus, incidindo em diversas instâncias literárias. Nesta explicação sobre o verso 209, notamos inclusive a metalepse em relação ao tempo e ao espaço. Por muitas vezes, o narrador mostra-se perdido em sua própria narrativa, chegando a usar três diferentes tempos verbais na mesma frase, como observamos a seguir:

Treze anos mais tarde ele sofreria uma provação bem mais dramática com Disa, duquesa de Payn, com quem se casou em 1949, tal como se descreve nas notas aos versos 276 e 432-433 que o estudioso do poema de Shade alcançará oportunamente; não há pressa. (NABOKOV, 1989, p. 100).

A alternância constante no tempo da narrativa também desconcerta o narratário. Exige-se muito do leitor para acompanhar a narrativa. A maleabilidade temporal e a possível predileção do futuro criadas pelo narrador produzem um efeito cômico no romance. Observamos isso no trecho a seguir, em que a explicação para que Shade tenha escrito tal verso é pelo encontro com um homem que até então ele não havia conhecido enquanto estava escrevendo o poema, mas que viria a conhecer em um futuro próximo.

Verso 17, Depois, o gradual:

Por extraordinária coincidência (inerente talvez à natureza da arte de Shade, baseada no contraponto), nosso poeta parece aqui sugerir o nome de um homem que veria durante um instante fatal três semanas mais tarde, mas de cuja existência não poderia haver sabido na ocasião em que escreveu este verso. (NABOKOV, 1989, p. 58).

Eis outra metalepse narrativa que evidencia uma transgressão temporal. Engraçado notar que o registro de uma nota explicativa é estritamente cartesiano, e que, no entanto, mostra-se uma narrativa absurda. O que aconteceria, por exemplo, se usássemos a lógica de Kinbote para escrever o presente artigo? Primeiramente este nem seria aceito como tal, posto que esse gênero textual está calcado na lógica racional e analítica. O mesmo acontece com as notas explicativas, mas, nesse caso, temos a consciência que estamos lendo uma ficção (pacto ficcional).

Partindo agora para um nível interpretativo, *Fogo Pálido* pode ser lido como uma contundente crítica à análise literária, a partir das figuras opostas de Charles Kinbote e John Shade. O primeiro é um professor universitário especializado em origem das palavras enquanto o segundo, mesmo sendo professor, é conhecido pelos seus trabalhos líricos. Na figura do narrador, temos a materialização de alguém que prioriza o texto crítico em relação ao lírico, se

considerarmos a quantidade de notas explicativas e o índice remissivo. Contudo, embora essas explicações tenham como intuito primeiro ajudar o leitor, elas desvinculam-se do que pretendem explicar - o poema, no caso.

A narrativa parece evidenciar as inúmeras falhas que a crítica artística possui. Ora, o método analítico utilizado por Kinbote ao ponderar sobre o poema é extremamente minucioso. Nas notas explicativas, ele segue a ordem dos versos, acompanha-o linha por linha, destacando palavras ou expressões específicas. Já no índice remissivo, os verbetes estão organizados em ordem alfabética e fazem referência formal aos versos do poema. Mas mesmo assim com toda a técnica e metodologia científica de Charles, a extensa crítica do poema não faz jus ao próprio. Cabe ressaltar que a única análise coerente do narrador sobre o poema encontra-se na introdução e diz meramente a respeito da forma do texto de Shade:

“Fogo pálido”, poema em dísticos decassílabos com um total de novecentos e noventa e nove versos divididos em quatro cantos, foi composto por John Francis Shade(...). O manuscrito, em sua maior parte passado a limpo, a partir do qual o presente texto foi impresso com fidelidade, consiste em oitenta fichas de cartolina de tamanho médio, em cada uma das quais Shade reserva a linha cor-de-rosa superior para os títulos indicativos (números do canto), utilizando as catorze linhas azul-claras para escrever com pena de ponta fina, em caligrafia miúda, cuidadosa e notavelmente clara, o texto de seu poema, pulando uma linha para indicar o espaço duplo e usando sempre uma nova ficha para iniciar cada canto. (NABOKOV, 1989, p. 9).

Até essa descrição sobre o poema, no entanto, contém uma falha. Um poema com um número ímpar de versos não pode ser dístico. Mais adiante soubemos que para resolver isso Kinbote argumenta que Shade esqueceu o último verso, que seria idêntico ao primeiro, encerrando o ciclo do poema. Temos aí uma metacrítica à estética de uma obra. *Fogo Pálido* indica que não podemos “mecanizar” a estética, o efeito do sublime de uma representação

artística. A única descrição possível, e ainda assim, incompleta, parece ser feita pela forma.

Fogo Pálido problematiza a ideia oriunda dos estudos de recepção, de que o leitor tem grande liberdade interpretativa em uma obra artística. No entanto, isso é apresentado de forma extrema: as incessantes releituras de Charles produzem sentido que pouco ou nada tem a ver com o original. O romance de Nabokov instiga-nos a pensar que precisamos do texto original para avaliá-lo e explicá-lo. O narrador é enfático ao afirmar que as notas explicativas são até mais importantes que o poema e precisamos lê-las mais de uma vez para ter uma ideia razoável da obra, como uma tentativa de realizar uma leitura que esgote o sentido do texto. No entanto, essas releituras fictícias são irônicas porque, ao fazê-las, não entraremos afundo na análise do poema propriamente dito, mas sim, nas confusas armadilhas das várias narrativas metadieéticas.

Mesmo com as várias formas de metalepses no romance, não podemos afirmar que elas só existem na narrativa de Charles Kinbote. O próprio poema possui suas metalepses. No entanto, na lírica, como Genette afirma, as metalepses são mais difíceis de serem percebidas e geralmente restringem-se às imagens.

Outro ponto que destacamos sobre o efeito das metalepses na narrativa é a relevância do potencial transgressor da linguagem e de suas figuras, bem como o da narrativa. A atomicidade da linguagem produz imagens e ficções capazes de criar multissignificações, fragmentações, dubiedades, confusões e outros dispositivos que desmontam padrões. Em todos esses casos, estamos falando de metalepses. *Fogo Pálido* as evidencia e até as satiriza. Observamos esse fato no fim do livro, na nota explicativa do milésimo verso (que não existe, mas que seria idêntico ao primeiro), quando Charles, o narrador, se mostra consciente de um jogo entre identidades de personagens e do poder que a ficção pode produzir.

Continuarei a existir. Talvez assumo outros disfarces, outras formas, mas tentarei continuar a existir. (...) Talvez me una a Odon para fazer um filme: Fuga de Zembla. Quem sabe satisfarei os gostos simplórios dos críticos teatrais e fabricarei uma peça, um melodrama à antiga, com três personagens principais: um lunático que tenciona matar um rei imaginário, outro lunático que imagina ser aquele rei, e um velho e ilustre poeta que acidentalmente entra na linha de fogo e morre no entrechoque de duas ficções. (NABOKOV, 1989, p. 225).

Dentre todos estes efeitos, notamos mais uma vez o potencial contemporâneo do romance de Nabokov. As obras pertencentes a esse movimento geralmente são fragmentadas, questionadoras e usam transgressões aos extremos, delegando ao leitor a incumbência de completar as disparidades e lacunas narrativas. Dois exemplos desses casos podem ser *O Jogo da Amarelinha*, de Julio Cortázar, ou *Diário de um Ano Ruim*, de John Coetzee. Seguindo essa linha de raciocínio, como Iváncsics (2013) explica, um último nível de metalepse que vemos em *Fogo Pálido* deve ser performatizado pelo leitor, quando tomamos consciência das contradições diegéticas da obra.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mesmo publicado há mais de cinco décadas, *Fogo Pálido* mostra-se um romance muito contemporâneo tanto em sua forma quanto nos tipos de discussões que fomenta. A obra é caracterizada por sistemáticas transgressões narrativas de várias ordens, seja intra- ou extranarrativas, que operam violando desde elementos comuns da literatura, como narrador, personagens, tempo, espaço, até instâncias como leitor, autor e a própria narrativa. Essas transgressões são chamadas de metalepses, e podemos dizer que *Fogo Pálido* é um romance que só funciona a partir delas.

De acordo com Genette (1995), as metalepses geram um efeito de autossuficiência para a narrativa, pois, com o uso da metalepse, a narrativa

adquire o poder de transpor barreiras que a realidade não permite. “Todos esses jogos manifestam, pela intensidade dos seus efeitos, a importância do limite que se esforçam por transpor a expensas da verossimilhança, e que é precisamente a narração (ou a representação) em si própria, fronteira oscilante mas sagrada entre dois mundos” (GENETTE, 1995, p. 235).

Além do mais, outro efeito das metalepses no romance é a problematização dos valores do texto literário e da crítica artística. No romance notamos essa polaridade entre arte e crítica: o texto artístico *per se* está representado pelo poema escrito em quatro cantos e pelo personagem John Shade; e, por outro lado, a crítica está apresentada na introdução, nas notas explicativas e no índice remissivo. Um questionamento que surge nessa discussão é que a crítica literária, mesmo usando os métodos lógicos e racionais, não consegue expressar a beleza e o valor que uma obra de arte possui. A crítica empalidece a arte.

Fogo Pálido traz esses questionamentos de forma irônica ao apresentar explicações em registros muito formais com conclusões ou referências aleatórias, absurdas ou por demais subjetivas. Consequentemente, o romance nos faz notar que uma crítica pode engessar uma obra. Em *Fogo Pálido*, o poema (inclusive depreciado narrativamente por Charles) é deixado de lado enquanto as metanarrativas criadas pelo narrador, que por muitas vezes são sobrepostas, sobressaem-se.

As metalepses de *Fogo Pálido* formam um labirinto narrativo personificado pela voz do narrador, Charles Kinbote. Charles é um típico narrador excêntrico e incomum, um caso de entidade narrativa dúbia e inconfiável. *Fogo Pálido* é um quebra-cabeças narrativo em que aparentemente nenhuma peça se encaixa. No entanto a incoerência, a incongruência e as inúmeras aberturas são justamente os elementos que se destacam no romance de Nabokov.

REFERÊNCIAS

IVÁNCICS, Bernát. Plotting the kill and killing the plot. Levels of reading in Nabokov's *Pale Fire*. *Americana E-Journal of American Studies in Hungary*. Budapest. v. 9, n. 1, 2013. Disponível em: <http://americanajournal.hu/vol9no1/ivancsics>. Acessado em 15/12/2018

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.

GENETTE, Gérard. *Metalepsis: De la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.

KLIMEK, Sonja. Metalepsis and Its (Anti-)Illusionist Effects in the Arts, Media and Role-Playing Games. In: BANTLETON, Katharina; THOSS, Jeff; WOLF, Werner. *Metareference across Media: Theory and Case Studies*. Amsterdam: Rodopi, 2009, p. 169-187.

NABOKOV, Vladimir. *Fogo Pálido*. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

BARONI, Raphaël; PICADO, Benjamin; TEIXEIRA, João. O Fazedor de Relógios: sistemas da temporalidade narrativa em *Watchmen*. *Todas as Letras*. São Paulo. v. 21, n. 1, p. 140-166, jan./abr. 2019.

PIER, John.: "Metalepsis (revised version; uploaded 13 July 2016)" In: HÜHN, Peter et al. (orgs.). *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg University. Disponível em: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metalepsis-revised-version-uploaded-13-july-2016>. Acessado em 22/10/2018.

RICHARDSON, Brian. *Unnatural Voices: extreme narration in modern and contemporary fiction*. Columbus: Ohio State University Press, 2006.

Recebido em 12/09/2019.

Aceito em 29/05/2020.