

DESCONSTRUÇÃO DOS ELEMENTOS MÍTICOS EM LOLITA DE NABOKOV. TEORIA SOBRE O IMAGINÁRIO DE GILBERT DURAND

Yana Baryshnikova Marques¹

CEHUM, Universidade do Minho

Resumo

O presente artigo identifica os elementos mitológicos da personagem principal do romance *Lolita*, escrito por Vladimir Nabokov, em 1955. As três figuras míticas: Lilith dos apócrifos bíblicos, a ninfa grega e o arquétipo literário da *femme fatale* compõem o material metafórico na construção da imagem literária de Lolita.

Dentro do contexto, é delineada a posição do mito na literatura com base nas teorias de Claude Lévi-Strauss (a teoria da mitologia), Roland Barthes (o mito na sociedade contemporânea), terminando com Gilbert Durand (teoria sobre o imaginário / antropologia).

A metodologia principal utilizada na pesquisa é o estudo descritivo e o cruzamento analítico. Aplicando os critérios teóricos do estudo de Gilbert Durand, pai da *mitanálise* e *mitocrítica*, será analisada a contaminação dos mitos na formação da imagem de Lolita perante o leitor. A função mitológica facilitará as interpretações encobertas e preocupações íntimas autorais que residem nas camadas mais fundas da personagem.

Palavras-chave: Mito, Teoria sobre o Imaginário, Gilbert Durand, Vladimir Nabokov, Lolita.

¹ ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7857-2971>; Email: baryshnikova.yana@gmail.com.

Abstract

This article identifies the mythological elements of the main character of Vladimir Nabokov's 1955 novel *Lolita*. The three mythical figures – Lilith from the biblical apocrypha, the Greek nymph and the literary archetype of *femme fatale* – provide the metaphorical material for the construction of Lolita's literary image.

In this context, the position of myth in literature is outlined through the theories of Claude Lévi-Strauss (theory of mythology), Roland Barthes (myth in contemporary society), finalizing with Gilbert Durand (theory of the imaginary/anthropology).

The main methodology used in this paper is the descriptive and analytical research. Using the theoretical criteria of the study by Gilbert Durand, father of *mythanalysis* and *mythcriticism*, this paper analyses the contamination of myths in the formation of Lolita's image in the reader's mind. The mythological function facilitates covert interpretations and author's intimate concerns in the deepest layers of the character.

Keywords: Myth, The Imaginary, Gilbert Durand, Vladimir Nabokov, Lolita.

1. Introdução

O fenómeno do mito ocupa um dos lugares centrais na história cultural. Sendo um modelo primário de qualquer ideologia, o mito é um berço sincrético não só da literatura, da arte, da religião, mas, até certo ponto, da filosofia e mesmo da ciência (Meletinsky, 2001, p. 11).

Na filosofia antiga, os estoicos e os sofistas tratavam os mitos como uma alegoria. Platão, de forma simbólica, viu no mito um ser vivo e universal. Aristóteles sublinhou o aspeto narrativo, considerando o mito de um enredo ou trama (Ibid.).

No século XX, o mito foi estudado na base sociocultural (juntamente com símbolos, arquétipos, teorias religiosas) pelos teóricos de campos científicos distintos: sociologia, etnologia, antropologia e filosofia, entre outros.

O presente estudo é focado na presença dos traços mitológicos na personagem principal do romance *Lolita* (1955). Esta obra controversa foi escrita por Vladimir Nabokov, um romancista russo-americano da literatura moderna e pós-moderna do século XX.

Com o intuito de contextualizarmos os objetivos deste artigo visamos elucidar e realçar a presença do mito na complexidade da personagem novelística – Lolita. Concretamente, refletimos nas próximas páginas sobre a contaminação de mitos na formação da imagem de Lolita perante o leitor através da teoria durandiana sobre o imaginário. A metodologia principal utilizada na pesquisa foi o cruzamento analítico e o estudo descritivo; a fundamentação teórica é baseada nos estudos sobre o imaginário de Gilbert Durand.

2. Sobre a obra *Lolita*

Resumidamente o romance narra a história de um professor de literatura europeu de meia-idade chamado Humbert Humbert (o tema da duplicidade foi destacado por Nabokov nas suas diferentes obras) que está apaixonado por Dolores Haze, de 12 anos, com quem ele se envolve sexualmente depois de se tornar o seu padrasto. ‘Lolita’ é alcunha privada de Dolores.

No seu romance, Nabokov coloca acima de tudo a sua visão artística pessoal do mundo. O escritor foge do objetivo principal do realismo – a reprodução fiel da realidade, quando inventa o universo exclusivo de *Lolita*, assinalado pela individualidade criativa e brilhante do autor. Assim, podemos dizer que *Lolita* representa um texto complexo onde outros mundos intertextuais (de Edgar Poe, Gustave Flaubert, Aleksandr Pushkin, Fyodor Dostoevsky, entre outros) entram em diálogo com a realidade nabokoviana, formando um único cosmos do romance. Mais tarde, nas páginas do seu romance *Pale Fire* (1962), Nabokov escreverá a sua percepção da realidade, que é sempre colocada entre aspas pelo autor: “‘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, 2012, p. 107).

É relevante acentuar que Nabokov recorreu conceptualmente ao folclore hebreu e à mitologia grega (entre outras) na escrita do seu romance. A presença do mito é demonstrada ao nível de alusões e reminiscências no texto e na identificação das suas personagens (precisamente Lolita) que analisaremos mais adiante.

Com o intuito de descodificar o sentido da imagem literária de Lolita, propomos definir o conceito de mito, a sua posição e influência na literatura. Os elementos míticos facilitam a compreensão das interpretações subsequentes da personagem complexa que durante a narrativa sofre uma transformação: de criança para mulher.

3. O mito na sociedade e na literatura: várias teorias

O mito, como um fenómeno cultural, sempre despertou o interesse dos investigadores das diferentes áreas das ciências humanas. O termo tem múltiplas interpretações e conotações semânticas. Em geral, o ‘mito’ representa uma narrativa de carácter simbólico-imagético que parte de alguma cultura com o propósito de explicar a origem de todas as coisas. A predominância da consciência mitológica refere-se principalmente à época arcaica e é associada à sua vida cultural. Assim, o mito desempenhou um papel primordial no sistema de organização imaginária da era primitiva (Raikova, 2012, p. 129). Segundo André Dabezies, Professor de Literatura Comparada na Universidade da Provença (França), “os mitos primitivos estavam ligados a um comportamento ritual ou coletivo” (Dabezies, 1994, p. 1133).

Na época das civilizações antigas, o mito perdeu parcialmente o seu peso e foi afastado para a periferia da cultura. Entretanto, as suas funções passaram para outros domínios de cultura: filosofia, arte, religião e ciência. Alguns estudos enfocam que o mito foi ultrapassado

como forma de consciência ainda na cultura grega antiga devido ao nascimento de novas formas de cultura, especialmente a filosofia.

Atualmente existem várias teorias sobre o mito em contextos epistemológicos diferentes. Assim, a problemática de consciência mitológica é refletida nos estudos religiosos, linguísticos, antropológicos, sociológicos, etnográficos, entre outros. Os antropólogos ingleses consideravam que as imagens mitológicas são o resultado de uma reflexão puramente racional e completamente lógica, mas limitada pela experiência do homem primitivo. Assim, surgiu a teoria do animismo, como a primeira fase de desenvolvimento das religiões (Edward Tylor), e a teoria de James Frazer sobre a magia, como “a ruder and earlier phase of the human mind” (Frazer, 1890, p. 50), entre outros.

A relação entre o mito e a literatura foi estudada durante décadas. Entre os teóricos da mitologia destacam-se os estruturalistas Claude Lévi-Strauss (a teoria de mitologia) e Roland Barthes (o mito na sociedade contemporânea), o mitólogo romeno Mircea Eliade (o mito do eterno retorno), o antropólogo francês Georges Dumézil (hipótese trifuncional da classe social), o filósofo francês Gaston Bachelard (filosofia da ciência e dos sonhos/fenomenologia) e Gilbert Durand (teoria sobre o imaginário / antropologia).

Porém, a visão da posição do mito na literatura varia bastante de um teórico para outro. Assim, Roland Barthes, na sua coleção de ensaios, intitulada *Mythologies* (1957), analisa a mitologia da sociedade contemporânea e estuda o conceito de mito do ponto de vista semiológico, ou seja, como um sistema de sinais, estruturalmente semelhante à linguagem natural. Barthes designa a criação de um mito como “radically semiotic act” (Rollins, 2015). Na sua visão, o mito é “un système de communication”, “un mode de signification”, “une forme” e não é “un objet, un concept, ou une idée” (Barthes, 1970, p. 181).

Outro teórico do mito, Claude Lévi-Strauss (etnólogo e filósofo de origem belga) criou uma área científica em etnologia, chamada *antropologia estrutural*. Strauss estudou o papel do mito na cultura; contudo, a sua interpretação do mito difere muito da visão barthiana. No

seu livro *Anthropologie Structurale* (1958), Lévi-Strauss chega a desenvolver um conjunto de regras através das quais todos os mitos poderiam ser entendidos:

La substance du mythe ne se trouve ni dans le style, ni dans le mode de narration, ni dans la syntaxe, mais dans l'histoire qui y est racontée. Le mythe est un langage ; mais un langage qui travaille à un niveau très élevé, et où le sens parvient, si l'on peut dire, à décoller du fondement linguistique sur lequel il a commencé par rouler (Lévi-Strauss, 1958, p. 232).

Na sua teoria estruturalista, os mitos representam uma espécie de linguagem que se divide em unidades elementares chamadas *mitemas* (mythèmes) que adquirem significado em relação a outros *mitemas* dentro duma estrutura mítica (*Idem*, p. 233). Existem regras que permitem as combinações de certos *mitemas* e, sob a superfície da narrativa criada por essas combinações, aparece o verdadeiro significado do mito (Rollins, 2015).

Como vimos, as interpretações contemporâneas do mito, como parte do imaginário, são muito diferenciadas. No nosso estudo refletimos sobre a presença mítica na composição da personagem de Lolita e sobre os critérios teóricos do estudo de Gilbert Durand, pai da *mitocrítica* e *mitanálise* que definiremos adiante.

4. A teoria de Gilbert Durand: mitocrítica e mitanálise

Gilbert Durand foi o antropólogo e sociólogo francês, conhecido pelo seu trabalho sobre o imaginário, a mitologia e a antropologia simbólica. Ele resumiu todas as ideias socioculturais, baseadas na síntese teórica de Gaston Bachelard, Carl Gustav Jung, Henry Corbin e Lévi-Staruss, entre outros, e formou uma teoria sistemática completa sobre o imaginário.

Ao longo da sua teoria, Durand explica vastamente o conceito de imaginário:

L'ensemble des images et des relations d'images qui constituent le capital de l'homo sapiens (Durand, 2016, p. XXXIV); grand dénominateur fondamental où viennent se ranger toutes les procédures de la pensée humaine (*Ibidem*); pour parler avec compétence de l'imaginaire, il ne faut pas se fier aux exiguïtés ou aux caprices de sa propre imagination, mais posséder un

répertoire presque exhaustif de l'imaginaire normal et pathologique dans toutes les couches culturelles que nous proposent l'histoire, les mythologies, l'ethnologie, la linguistique et les littératures (*Idem.*, pp. XXXIV-XXXV).

Assim, deduzimos que o imaginário tem por base o estruturalismo figurativo, ou seja, é “um lugar ‘entre saberes’” que representa um conjunto de imagens, produzido pelo *Homo sapiens* em todas as camadas das ciências humanas (Durand *apud* Araújo, 2009, p. 7).

No sistema durandiano, o estruturalismo e o estudo da mitologia formam a *mitodologia* que, por sua vez, “associa a *mitocrítica* e *mitanálise*” (Monneyron & Thomas, 2002, p. 85). Esta ciência baseia-se na *mitologia* de Lévi-Strauss, ou seja, na aplicação da lógica generalizada e racionalmente interpretada do mito aos fenômenos tanto míticos quanto racionais (lógicos, sociais e científicos). A mitodologia representa um modelo hermenêutico onde a mitocrítica e mitanálise funcionam como “autênticos vasos comunicantes” (Durand *apud* Araújo & Teixeira, 2009, p. 11). A função da mitocrítica está relacionada com as narrativas literárias e procura estabelecer uma ligação entre o texto literário (seja oral ou escrito) e o mito para futuros estudos e análise. A mitanálise permite ampliar os resultados obtidos pela mitocrítica e consiste na aplicação dos métodos, desenvolvidos para o estudo de um texto, ao campo de práticas sociais, das instituições, dos monumentos e dos documentos (Durand, 1996, p. 205). Por um lado, a mitanálise investiga os mitos na literatura, mas por outro representa um estudo da sociedade contemporânea, como se pode verificar nas obras do escritor suíço Denis de Rougemont. Nesta perspectiva, concluímos que os dois elos da metodologia estão interligados, pois a mitocrítica completa a mitanálise.

Durand introduziu o termo *trajeto antropológico*, designado como um caminho que liga os lados opostos: o sujeito e o objeto. Os pares contrapostos que acabam por ser conciliáveis são os seguintes: humano e cultural, espírito e vida, interior e exterior, etc. A interligação entre os pares referidos baseia-se na relação mítica. O mito é o eixo do *trajeto antropológico* que representa o começo e o fim, bem como o objetivo social mais elevado. Segundo Durand, o

mito é “un système dynamique de symboles, d’archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l’impul-sion d’un schème, tend à se composer en récit” (Durand, 2016, pp. 42-43) que reflete as propriedades mais profundas do imaginário, inerentes a ele desde o início. Portanto, o mito não pode ser considerado como algo histórico, pois a própria história é uma produção do mito. Da mesma forma, é incorreto estudar o mito com a ajuda do *logos*. É mais correto compreender o *logos* e as suas estruturas, a partir do mito.

Baseando-se na ideia de que o mito é o primeiro substrato da imaginação, Durand divide o imaginário em dois regimes (polaridades): Diurno e Noturno que abrangem três grandes estruturas de mitos, arquétipos, símbolos e narrativas. As três estruturas têm origem heroica, mística e cíclica (ou dramática / sintética). O Regime Diurno inclui apenas os mitos heroicos, enquanto o Noturno consiste em duas estruturas (cíclica e mística) que compartilham certas características comuns, mas diferem nas propriedades internas.

Durand distingue precisamente três estruturas de mitos, uma vez que esta diferenciação se baseia na sua irredutibilidade estrutural. Os *schèmes* não são variações ideológicas uns dos outros, pois são fundamental e essencialmente heterogêneos. A profundidade de todas as estruturas é baseada na teoria reflexológica de Vladimir Bekhterev que enfatiza três dominantes. As duas primeiras estão relacionadas com os reflexos dos recém-nascidos: o reflexo postural (responsável pela verticalidade – Regime Diurno) e o reflexo de nutrição ou digestivo (cria as imagens / simbolizações de assimilação, bem como rejeição – Regime Noturno / a estrutura mística). O terceiro reflexo é o copulativo ou rítmico que se baseia na sexualidade e cria as imagens simbólicas de passagem do tempo (Regime Noturno / a estrutura sintética).

Os mitos heroicos, que formam o Regime Diurno, dividem o universo em opostos e tem características de separação e distinção; por isso esse grupo chama-se diairético. Assim, como a noite é oposta ao dia, o Regime Noturno representa uma inversão dos valores

simbólicos do Diurno. Neste regime, os opostos unem-se, tendo como principais características a conciliação e o eufemismo.

Se o Regime Diurno acentua a luta e agrava a oposição contra o tempo e a morte, o Noturno suaviza-a e aborda o tempo e a morte com eufemismos, como antíteses fundamentais do imaginário. Entretanto, as duas estruturas (mística e sintética) confrontam o Diurno de maneira diferente. A estrutura mística tem como função criar harmonia onde se escapa à polémica, ou seja, uma eufemização do contexto. Esta estrutura une e reavalia tudo que foi refutado e descartado pelo Regime Diurno através dos símbolos de inversão e de intimidade.

A estrutura sintética tem por função harmonizar os contrários e também submete ao eufemismo a oposição fundamental do imaginário e da morte com o recurso a símbolos cíclicos. A eufemização sintética difere da mística de forma quantitativa e qualitativa. O eufemismo sintético não é tão absoluto (como o místico), pois não altera os sinais diretamente opostos. Depois, o processo desenrola-se através da integração negativa (morte e tempo) num sistema sintético geral que preserva algum dualismo e uma avaliação positiva dos símbolos da luz. A estrutura sintética também reconhece alguma negatividade de símbolos noturnos, mas tudo está contido num esquema de coesão dialética relativa.

Ao analisar a imagem literária de Lolita importa utilizar o instrumental mitocrítico como auxílio para compreender e descodificar as características míticas da personagem. Assim, identificando os mitos que formam a figura literária, designamos o seu Regime, a estrutura (*schème*), o reflexo dominante, os arquétipos e símbolos através da classificação isotópica das imagens durandiana.

5. A análise mitológica da personagem Lolita

A figura de Lolita, sob o ponto de vista de construção da personagem, possui uma organização muito complexa que pode ser comparada com a estrutura de uma matriosca

(boneca russa de madeira) – ao abrir a boneca, encontra-se uma outra diferente dentro, e assim consecutivamente. Logo, o leitor observa as camadas múltiplas do caráter de Lolita que se revelam durante a narrativa literária.

Na formação da imagem de Lolita, Nabokov revitaliza os mitos da mulher fatal, da ninfa e do demônio. O escritor apresenta-nos uma menina vulgar de 12 anos que é teimosa, nem muito bonita, nem particularmente encantadora: de braços magros, sardas, linguagem vulgar e comportamento imprevisível. Contudo, ela atrai o protagonista Humbert por ser a seus olhos uma combinação perfeita do infantil e de algo demoníaco: “how his heart beat when, among the innocent throng, he espied a demon child, ‘*enfant charmante et fourbe*’, dim eyes, bright lips, ten years in jail if you only show her you are looking at her” (Nabokov, 2015, p. 20).

Seguindo a lógica da teoria durandiana, o tema da sexualidade, desenvolvido em Lolita, leva-nos ao Regime Noturno e à Estrutura Sintética que serão traçados mais abaixo. Nos mitos desta estrutura as personagens sobem para o céu e descem para a terra. Assim, a subida e a descida, como figuras verbais, aparecem desde o início do romance quando Humbert fala de Lolita: “Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul. Lo-lee-ta: the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta.” (*Idem*, p. 9). Ao pronunciar o nome da sua “paixão”, o protagonista imagina que a ponta da sua língua “faz uma viagem de três passos pelo céu-da-boca abaixo”. Observam-se os arquétipos (imagens primordiais) da estrutura diairética (a luz, o céu e a virilidade que incorpora o complexo de associações do começo heroico) e da sintética (o fogo) que acabam por entrar em coesão dialética relativa.

Outro traço da estrutura sintética revela-se na viagem constante de Lolita e Humbert pelos Estados Unidos: “It was then that began our extensive travels all over the States” (*Idem*, p. 145). Os protagonistas viajam ao longo de rotas cíclicas, ficando no mesmo tipo de alojamento e repetindo as mesmas ações durante as suas rotinas turísticas: “Every morning

during our yearlong travels I had to devise some expectation, some special point in space and time for her to look forward to, for her to survive till bedtime” (*Idem*, p. 151). Tal como a dominante copulativa com as derivas rítmicas, as suas relações interpessoais são cíclicas, pois sofrem constantemente altos e baixos: “We had rows, minor and major. The biggest ones we had took place: at Lacework Cabins, Virginia; on Park Avenue, Little Rock, near a school; on Milner Pass, 10,759 feet high, in Colorado” (*Idem*, p. 158). Além da repetição das tramas arquetípicas, o texto literário está repleto de símbolos cíclicos misturados com os místicos:

She was *musical* and apple-sweet (Nabokov, 2015, p. 59); Pubescent Lo swooned to Humbert’s charm as she did to hiccuppy *music*; adult Lotte loved me with a mature, possessive passion (*Idem*, p. 104); We [...] were endlessly *rolling round* and *round* to mechanical *music*, and the wind silvered the *trees* (*Idem*, p.160); all around there abides a sustained rustle of potential snakes — *que dis-je*, of semi-extinct *dragons!* (*Idem*, p. 168); The *moon* was yellow above the neckerchiefed crooner, [...] when [...] we were traversing at *night*, during our *return journey* (*Idem*, p. 171); [she] had used up those *music* hours — O Reader, My Reader! — in a nearby public park rehearsing the magic *forest* scene with Mona (*Idem*, p. 203).

A reprodução e repetição dos mesmos símbolos e arquétipos apresentados na obra faz parte inseparável da estrutura sintética. Como vimos na citação acima, os arquétipos místicos e cíclicos (lua e noite) estão ligados à figura de Lolita de modo unívoco. Entretanto, os arquétipos do Regime Noturno são construídos por símbolos (a música, os dragões, etc.) que são polivalentes e estão sob persistente processo de reequilíbrio.

As alusões mitológicas no tecido semântico da personagem acentuam as reminiscências artísticas em Lolita. Assim, o mito sobre o demónio Lilith ajuda Nabokov a enriquecer e aprofundar o caráter da protagonista que se abre gradualmente no romance.

6. Lilith

Possivelmente o nome Lolita em versão nabokoviana traça a sua genologia a partir do nome mítico Lilith – o demónio e a *femme fatale* dos apócrifos bíblicos. A nossa suposição baseia-se em dois factos. Em primeiro lugar, Nabokov escreveu o poema *Lilith* (1928), a obra antecessora de *Lolita*, ainda quando estava na Europa. O poema (cujo nome tem óbvia proximidade fonética com Lolita) narra a história de uma menina-encantadora que aparece como miragem, seduz o homem e manda-o para o inferno. Em segundo lugar, Nabokov sempre manifestou o seu interesse pelas tramas mitológicas e narrativas folclóricas. Assim, no início da sua carreira na Europa, o autor usou o pseudónimo de *Sirin*, um pássaro divino com a cabeça e o peito de uma bela mulher. A imagem de *Sirin* representa uma criatura mitológica das lendas russas, baseada nas sereias da mitologia grega.

A origem do mito sobre Lilith não é clara. O seu nome em hebreu tem várias conotações, entre as quais a de espírito noturno. Lilith é associada à morte e deriva de uma classe antiga dos demónios femininos da Mesopotâmia. Portanto, nos palimpsestos religiosos judaicos (e.g., Talmude da Babilónia), Lilith representa um demónio noturno, sexualmente desejável que rouba bebés na escuridão e massacra os homens.

Entretanto, nas lendas judaicas e nos textos não canónicos, Lilith aparece como a primeira mulher de Adão, que foi criada ao mesmo tempo que ele: “Assim Deus criou os seres humanos; ele os criou parecidos com Deus. Ele os criou homem e mulher” (*Génese* 1: 27)². Segundo a lenda, Lilith viveu em paz com o seu marido, mas, propensa ao orgulho e independência, recusou obedecer a Adão e deixou-o de coração partido. Lilith abandonou o Éden voluntariamente e tornou-se um espírito de vingança. Ela é mesmo acusada de ser a serpente que convenceu Eva a comer o fruto proibido (estrutura diarética). Na mitologia do Médio Oriente, a imagem de Lilith é acompanhada de cobras, asas e animais que coincidem com os arquétipos e símbolos heroicos. Ao tornar-se em serpente, Lilith é aceite com

² Vd. <https://www.bible.com/pt/bible/211/GEN.1.NTLH>.

hostilidade neste regime, pois tudo o que pertence ao mundo animalesco é negativo. Os movimentos dos animais são perigosos, pois são externos e representam o tempo que traz a morte. A exceção são os pássaros que escondem os traços animalescos atrás das suas asas (a ideia de voo). Como Lilith pertence às trevas, as suas asas são os ecos da ligação anterior ao Éden.

No romance, Nabokov utiliza uma reminiscência mitológica direta quando Humbert amargamente fala do seu desejo proibido pela menina da idade precoce: “Humbert was perfectly capable of intercourse with Eve, but it was Lilith he longed for” (Nabokov, 2015, p. 20). Lilith é uma antítese da mulher arcaica – Eva. Ao escolher o amor proibido – Lolita (Lilith), Humbert deixa o céu e desce para as trevas (regime diurno). Contudo, na versão nabokoviana, a imagem de Lilith não é demonizada (como no regime diurno), mas sim eufemizada, quando em seguida o autor escreve: “The bud-stage of breast development appears early (10.7 years) in the sequence of somatic changes accompanying pubescence. And the next maturational item available is the first appearance of pigmented pubic hair (11.2 years). My little *cup* brims with tiddles” (*Ibidem*).

A imagem da taça é central nos mitos místicos e exhibe um tipo de eufemismo do abismo. Enquanto na estrutura heroica predomina o horror catamórfico da queda, a mística suaviza-a em descida lenta, num deslizamento ou até numa imersão (como se fosse numa banheira). Porém, a feminidade de Lilith não pertence ao mundo das mães (ela mata as crianças), mas sim ao lado sexual e perigoso feminino (estrutura cíclica).

O corpo de Lolita e o *algo* mágico acerca dela despertam as fantasias do protagonista que *a priori* não são realizáveis e, em consequência, condenam Humbert ao sofrimento intolerável. No entanto, a intimidade física com Lolita que aconteceu graças às suas intrigas, paciência e circunstâncias concretas, torna-se inevitavelmente evasiva e fatal para Humbert. A intimidade com a menor torna-se fatal para o protagonista, pois ele de qualquer maneira não sobreviveu a esta história.

Lolita entregou o seu corpo, mas não o deixou entrar no seu mundo interior, o que transtorna os sentimentos do protagonista:

[I]t struck me [...] I simply did not know a thing about my darling's mind and that quite possibly, behind the awful juvenile clichés, there was in her a garden and a twilight, and a palace gate — dim and adorable regions which happened to be lucidly and absolutely forbidden to me (Nabokov, 2015, p. 284).

Como vemos, o prazer do protagonista é acompanhado pela sensação trágica da perda de controlo sobre Lolita.

Segundo Durand, as relações sexuais representam uma reprodução do ritmo que é um trajeto de ligação dos lados opostos: dos homens com as mulheres, do imaginário e da morte (tempo), da noite e do dia. O papel dominante na relação de Humbert e Lolita passa de um para outro ao longo da narrativa. A sua união traz a separação que é perseguida pela aproximação e assim por adiante: por vezes Humbert manipula a sua *ninfeta*, mas outras vezes é ela que o controla e o torna no seu servo.

Assim, o demónio de Lolita mostra o seu lado de mulher fatal *par excellence* que no momento da sedução sempre escapa do homem ou reverte o seu prazer em agonia.

7. Femme Fatale

As mulheres fatais fazem parte de um arquétipo literário que tem máscaras diferentes: os espíritos malignos (e.g., Lilith e vampiras), criaturas animais com traços femininos (e.g., sereias e harpias gregas), ou até pequenas meninas inocentes. Todas essas criaturas têm algo em comum – elas facilmente conseguem encantar os homens crédulos. A sua principal arma de sedução é uma aparência magnífica ou uma música encantadora que obscurece a voz da mente humana. O fim é sempre o mesmo – as vítimas de *femmes fatales* ficam loucas ou simplesmente morrem nas garras do monstro.

Ao ler o romance, reparamos no comportamento ambivalente de Lolita que pode ser percebido tanto como fruto de uma inocência infantil, como intriga de uma mente ardilosa e sedutora. A *femme fatale* acorda em Lolita quando a menina-adolescente experiencia a sua sexualidade recém-despertada. Se não tivermos em conta a idade da protagonista, reparamos que ela quase involuntariamente destrói a vida do homem apaixonado por ela.

Durante a narrativa Humbert deixa de ser um perseguidor, torna-se numa vítima e finalmente fica derrotado. Lolita desde o início aparece como um demónio da morte na concha angélica. O fascínio ou paixão por ela torna-se fatal para qualquer homem, seja Humbert, seja Claire Quilty (um duplo rival de Humbert que tem intenções somente malévolas).

Podemos observar um exemplo de associação literária, quando Humbert chama Lolita 'Little Carmen':

I used to brace myself to casually enter a room in the Ramsdale house where Little Carmen was on. [...] 'Lucas Picador, Merry may, Pa.' insinuated that my Carmen had betrayed my pathetic endearments to the impostor (Nabokov, 2015, p. 199 e 251).

Aqui o autor utiliza a alusão como figura estilística para mencionar a peça do dramaturgo e escritor francês, Prosper Mérimée – *Carmen* (1845). Esta situação cria uma atmosfera de tensão para os leitores/conhecedores da obra clássica francesa. O enredo da peça tem traços comuns com as manifestações no comportamento de Lolita: a protagonista *Carmen* é uma cigana rebelde que recusa obedecer ao seu marido e apaixonou-se por outro homem a custo da própria vida. Antes de tudo, *Carmen* é uma figura mítica e a *femme fatale* que se tornou lendária, graças aos palimpsestos artísticos e críticos. A sua personagem é mestre de sedução que fica sempre no comando total dos homens. A incapacidade de resistir a *Carmen* faz com que ela os despreze. Essa relação resulta em morte para os admiradores que caem aos pés de *Carmen*. No romance *Lolita*, a morte não é uma finalidade, pois em seguida vem uma nova vida (eufemismo) e a fatalidade do tempo e da morte é relativizada:

“‘Good by-aye!’ she chanted, my American sweet immortal dead love; for she is dead and immortal if you are reading this” (Nabokov, 2015, p. 280).

Na estrutura sintética, a presença feminina tem uma origem não tão materna (como na estrutura mística), mas sexual, erótica e provocadora. As culturas femininas dessa estrutura distinguem-se pela salacidade dinâmica, rítmica, leveza e dinamismo. Assim, Lolita possui uma habilidade devastadora para catalisar o apetite masculino de Humbert por violência, punição e luxúria. A figura de uma mulher que atrai a pior natureza dos homens é tão antiga como o próprio mito: Helena de Troia provocou uma guerra de 10 anos, etc. Lolita (igual a Carmen) torna-se metáfora de desejo.

A mulher fatal representa uma queda que constituiu uma constelação feminina erótica. Conforme Durand: “La libido serait donc toujours ambivalente, et ambivalente de bien des manières, non seulement parce qu’elle est un vecteur psychologique à pôles répulsif ou attractif, mais encore par une duplicité foncière de ces deux pôles mêmes” (Durand, 2016, pp. 199-200).

A feminidade dramática também abrange Humbert que sofre de erotismo enfático e é um grande admirador do feminino.

8. Ninfa

A outra face de Lolita é virada para a mitologia grega, quando Humbert lhe chama *ninfeta*. Com esse termo o protagonista descreve o tipo de menina menor que ele encontra sexualmente atraente. Aqui, Nabokov ilustra de forma extraordinária a figura mítica literária de ninfa. A ninfa é suposto ser uma mistura encantadora, maliciosa e elusiva de ternura com vulgaridade misteriosa. Ao imaginar as *ninfetas*, Humbert geralmente recorre às imagens mitológicas e folclóricas de florestas encantadas, mares brumosos, ilhas intangíveis que se tornam em símbolos (noturnos místicos) de ninfetas: “the mirrory beaches and rosy rocks –

of an enchanted island haunted by those nymphets of mine and surrounded by a vast, misty sea” (Nabokov, 2015, p. 16).

Na mitologia grega e latina, a ninfa representa uma pequena divindade sob a forma feminina que personifica várias forças da natureza. As ninfas seriam as fadas sem asas que tinham uma vida muito longa e quase nunca morriam de velhice nem de doença. Diferentes de outras deusas, elas sempre aparecem como jovens donzelas núbéis e são geralmente consideradas como espíritos divinos que animam a natureza e adoram dançar e cantar. Na estrutura sintética, a música tem uma imagem repleta de afeição e de gesto sexual que concilia os contrários e controla a fuga da existência perante o tempo.

Lolita é uma ninfa na vida e na imaginação de Humbert. Na descrição das ninfetas, Nabokov utiliza o mesmo vocabulário para designar as meninas divinas:

[There are] certain mysterious characteristics, the fey grace, the elusive, shifty, soul-shattering, insidious charm that separates the nymphet from such coevals of hers as are incomparably more dependent on the spatial world of synchronous phenomena than on that intangible island of entranced time where Lolita plays with her likes. (Nabokov, 2015, p. 17) [...] nymphets do not have acne [...] God, what agony, that silky shimmer above her temple grading into bright brown hair. And the little bone twitching at the side of her dust-powdered ankle (*Idem*, p. 41).

Mesmo que a *ninfa* nabokoviana esteja repleta de símbolos e arquétipos místicos (e.g., o mar, a ilha, etc.), a sua imagem não produz uma harmonização completa, pois o escritor dá-lhe as características-contrapontos (e.g., dramatização) que pertencem à estrutura sintética. Lolita incorpora outra face nínfica – a sua sensualidade, cultivada na mitologia devido à representação das ninfas como fêmeas frívolas que se envolvem com humanos livremente. Sendo uma parte do Regime Noturno, a estrutura sintética também encontra-se sob o signo feminino. Porém, este não compõe tanto o mundo das mães como o mundo das noivas, esposas, amantes, ‘lindas damas’. Um dos significados do termo *ninfa* é *noiva*. Nabokov vê uma relação intrínseca entre o lado divino e demoníaco de Lolita:

I wish to introduce the following idea. Between the age limits of 'nine' and 'fourteen' [years] there occur maidens who, to certain bewitched travelers, twice or many times older than they, reveal their true nature which is not human, but nymphic (that is, demoniac); and these chosen creatures I propose to designate as 'nymphets' (*Idem*, p. 16).

Na estrutura sintética, a identidade mítica não se baseia tanto na sua singularidade e não é tão dispersa (como na estrutura mística), quanto é dualizada, erotizada e sexualizada. A ninfa, sendo uma criatura divina, revela a sua parte demoníaca: ela cativa o sexo oposto com a sua aparência encantadora e os seus movimentos maravilhosos (rítmicos). Conforme à estrutura sintética, a feminidade de Lolita é ambivalente: é desejável, mas perigosa; é atraente, mas desastrosa. A narrativa de Lolita parece uma história de conto de fadas sobre essa dualidade: primeiro Lolita atrai Humbert e em seguida ela desaparece. Estando à distância (com o rival antagonista de Humbert), ela chama o seu parceiro masculino, que em consequência cria um cenário de desenrolamento das suas façanhas para se reunir com Lolita.

De acordo com Durand, o caminho básico da copulação não é apenas prazer, pois as pessoas recebem certas formas de prazer nos dois regimes. Por isso, as teorias libidinais de Freud que explicam a subconsciência como um produtor permanente de sexualidade referem-se não só à estrutura sintética, mas a todas as estruturas. Durand acredita que na copulação o mais importante é o ritmo, a repetição do mesmo, enquanto o resto das sensações e impressões são secundárias e são apenas adicionadas como acidentes. Tal como a dança de uma ninfa representa um ritmo, a relação de Humbert e Lolita também é rítmica (cíclica).

9. Conclusão

Ao analisar a imagem literária de Lolita, confirmamos a presença de determinadas figuras míticas na formação da sua personagem. Contudo, a sua revitalização em Lolita, seja

de maneira explícita ou implícita, sofreu alterações autorais a nível de conteúdo e foi sujeita à nossa interpretação imagética.

O cerne mitológico das três figuras míticas estudadas coincide (por vezes apenas parcialmente) com o significado do mito original. O texto nabokoviano reproduz o conceito geral de mito como orientação e indicação para algumas interpretações subsequentes do seu significado.

Lilith revela o lado da mulher incompleta em Lolita que rejeita a sexualidade tradicional e a procriação (a heroína morre ao dar à luz, pois a criatura demoníaca e mágica não pode ter filhos). A figura *femme fatale* no corpo de uma menina é compatível com a realidade da sociedade moderna consumidora. A imagem de ninfa dá ao leitor os meios necessários para medir o calibre da personagem. Portanto, a descodificação dos códigos simbólicos e literários, deixados pelo autor, revela gradualmente o significado oculto entre as diferentes camadas de intertextualidade. As três figuras míticas são enigmáticas e têm algo em comum: elas recusam ser dominadas, acabam por trair o homem e, escapando, condenam-no ao inferno. Deduzimos que os mitos religiosos e literários, incarnados em Lolita, servem para apoiar a ideia nabokoviana sobre a destruição e influência diabólica da mulher sobre o homem.

Os mitos, como linguagem, ao serem desenvolvidos são inevitavelmente contaminados pela literatura. Como se vê no estudo apresentado, Nabokov utiliza apenas algumas partes dos mitos para completar a imagem de Lolita. A função mitológica ajuda a elucidar as interpretações encobertas e preocupações íntimas autorais (e.g., consumo como modo da vida; o culto da juventude e do corpo) que residem nas camadas mais fundas da personagem. Segundo Gilbert Durand, é importante enfatizar no mito tanto “o encadeamento da narrativa”, como “o sentido simbólico dos termos”, já que, como o autor afirma “o mito, sendo discurso, reintegra uma certa ‘linearidade do significante’, esse significante subsiste enquanto símbolo, não enquanto signo linguístico ‘arbitrário’” (Durand,

2012, p. 356). Prosseguindo na lógica durandiana, o mito tem uma linguagem simbólica que ajuda a classificar e interpretar o mundo. A sua função na construção de uma personagem é fundamental para a compreensão inter-humana, por isso mesmo, perceber a sua dinâmica interna possibilita a decodificação do texto literário e as intenções do autor.

A heroína de Nabokov escapou do seu autor e tornou-se um ícone moderno próprio fora do contexto romanesco. Os mitos, imagens e símbolos que configuram a personagem muito complexa e ambígua revelam as ruturas modernas incorporadas numa menina da idade precoce.

Referências

- Araújo, A., & Teixeira, M. (2009). Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário. *Letras de Hoje*, 44(4), pp. 7-13. <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/6539/4746>.
- Araújo, A., & Silva, A. (1995). Mitânálise e Interdisciplinaridade: Subsídios para uma Hermenêutica em Educação e Ciências Sociais. *Revista Portuguesa de Educação*, 8(1), pp. 117-42. <https://corta.link/rbsJL>.
- Barthes, R. (1970). *Mythologies*. Éditions du Seuil [1957].
- Dabiez, A. (1994). Des mythes primitifs aux mythes littéraires. In Brunel, P. et al. - eds., *Le Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Editions du Rocher.
- Durand, G. (1996). *Introduction à la Mythologie*. Albin Michel.
- Durand, G. (2012). *As estruturas antropológicas do imaginário*. Martins Fontes.
- Durand, G. (2016), *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire* (12^e éd.). Dunod.
- Lévi-Strauss, C. (1958). *Anthropologie Structurale*. Plon.
- Meletinsky, E. (2001). *Ot mifa k literature*. RGGU.
- Monneyron, F. & Thomas, J. (2002). *Mythes et Littérature*. Presses Universitaires de France. <https://bityli.com/vLQYusZ>.
- Nabokov, V. (2012). *Pale Fire*. Modern Classics [1962]. <https://bit.ly/3cyGNVU>.
- Nabokov, V. (2015). *Lolita*. Penguin [1955].

Frazer, J. (1890). Magic and Religion. In Kunin, S. & Miles-Watson, J. - eds. (2006), *Theories of Religion: a Reader*. Rutgers University Press, pp. 44-52. <https://corta.link/pURDP>.

Raikova, O. (2012). *Drevnegrecheskiy mif klassicheskoi epokhi: sotsiokulturnoe obosnovanie, sfery proyavleniya i aspekty transformatsii*. [Tese de Doutorado]. Universidade Pedagógica do Estado de Tomsk. <https://bit.ly/3pVgXhl>.

Rollins, T. (2015, December 20). Understanding Structuralism Part 2: Roland Barthes and a Touch of Claude Levi-Strauss. *The Media Studies Repository*. <https://bitly.com/hKFgTVA>.