



DOSSIÊ: ESTAS NÃO SÃO HISTÓRIAS PARA CRIANÇAS – REPRESENTAÇÕES DA INFÂNCIA NA LITERATURA, NO AUDIOVISUAL E NAS ARTES

Monstros e pequenos demônios: uma leitura dos romances *Bom Crioulo e Lolita*

Monsters and small demons: an analysis of the novels Bom Crioulo and Lolita

Monstruos y pequeños demonios: una lectura de las novelas Bom Crioulo y Lolita

Renan Ji¹

orcid.org/0000-0002-1135-300X

renanji@letras.ufrj.br

Recebido em: 22 mar. 2024.

Aprovado em: 18 ago. 2024.

Publicado em: 07 nov. 2024.

Resumo: O artigo realiza uma leitura comparativa entre os romances *Bom crioulo*, de Adolfo Caminha, publicado em 1895, e *Lolita*, de Vladimir Nabokov, publicado em 1955. Analisarei as várias camadas de sentido que constituem os personagens Aleixo e Dolores, revelando como incorporam certas projeções da tradição cultural sobre a infância, na mesma medida em que eles se revelam igualmente ambíguos e enigmáticos, subvertendo esses mesmos valores. Nesses personagens ousados e polêmicos, conceitos como "inocência" e "sexualidade" se misturam, desafiando as convenções morais e abrindo caminhos para repensar a infância não tanto como valor sagrado, mas como lugar de autonomia e singularidade.

Palavras-chave: infância; sexualidade; imaginário.

Abstract: The article proposes a comparative analysis of the novels *Bom Crioulo*, by Adolfo Caminha, published in 1895, and *Lolita*, by Vladimir Nabokov, published in 1955. The various meanings surrounding the characters Aleixo and Dolores reveal projections from cultural tradition regarding childhood. At the same time, those same characters unfold themselves as ambiguous and enigmatic creatures, subverting the traditional concept of infancy. In these bold and polemic characters, concepts such as innocence and sexuality are intertwined, defying moral conventions and making ways to rethink childhood not as a sacred value, but as a place of autonomy and singularity.

Keywords: Childhood; Sexuality; Imaginary.

Resumen: El artículo propone un análisis comparativo de las novelas *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha, publicada en 1895, y *Lolita*, de Vladimir Nabokov, publicada en 1955. Los diversos significados que rodean a los personajes Aleixo y Dolores revelan proyecciones de la tradición cultural sobre la infancia. Al mismo tiempo, esos mismos personajes se despliegan como criaturas ambiguas y enigmáticas, subvirtiendo el concepto tradicional de la infancia. En estos personajes audaces y polémicos, conceptos como la inocencia y la sexualidad se entrelazan, desafiando las convenciones morales y abriendo caminos para repensar la infancia no como un valor sagrado, sino como un lugar de autonomía y singularidad.

Palabras clave: infancia; sexualidad; imaginario.

1 Dois romances

Um bom intervalo de tempo separa *Bom crioulo*, de Adolfo Caminha, publicado em 1895, e o polêmico *Lolita*, de Vladimir Nabokov, publicado sessenta anos depois, em 1955. É possível atar o fim do século XIX ao pós-guerra norte-americano? Como a utopia cientificista poderia ser pensada junto a um memorialismo sinuoso e metaficcional? O que há de comum



¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro (RJ), Brasil.

entre Amaro, o irascível e apaixonado escravo liberto, e o professor Humbert Humbert, literato frustrado e *blasé*? Esses protagonistas podem ser considerados pedófilos, pois seduziram meninos de quinze e doze anos, respectivamente. Porém, veremos que esses dois romances tão díspares também falam de uma mesma paixão trágica e abismal pela beleza e inocência da infância, a tal ponto que muitas vezes não saberemos mais quem é o abusador e quem é a vítima.

Um corpo jovem e belo será o ponto de partida para se vivenciar um hedonismo soberano, que chega às raias do sublime estético, mas que também encerrará abismos àqueles que ousarem experimentá-lo. Aleixo, "o delicioso e incomparável grumete" (Caminha, 2009, 127), e Lolita, "a mais mitopoeica ninfeta dos brumosos pomares outonais" (Nabokov, 2003, p. 189), representam o limite sensorial e imaginário diante do qual seus captos sucumbirão extasiados, desfigurados não só pelo desejo sexual insano e socialmente proibido, mas também pelas suas próprias projeções estéticas no corpo infantil. Os pedófilos de Caminha e Nabokov acreditam que a infância é um terreno livre para suas próprias idealizações de beleza e inocência. Porém, nossas crianças "sedutoras" mostrarão que não se invade o terreno da infância impunemente².

2 Os monstros e a pedofilia

Por trás dos romances, um elemento sombrio parece constantemente rondar a narração e a escrita: a figura do predador sexual, do pedófilo. O monstro nos assombra no nível diegético (ou seja, no plano dos temas da narrativa), e nos espanta pela intencionalidade do discurso (ou seja, no estabelecimento consciente de uma escrita literária). Em outras palavras, não só a temática ficcional da pedofilia seria algo monstruoso,

mas o próprio ato de narrá-la. Os romances não deixam de ecoar o anátema moral e jurídico da pedofilia, como signo da mais baixa perversão sexual e do desvio de caráter; contudo, veremos que a monstruosidade da pedofilia é filtrada por diversas lentes de observação e por modos específicos de performance narrativa.

A história de Adolfo Caminha retrata cenários degradados e desejos mórbidos, refletindo o engajamento da escrita naturalista na descrição da patologia do corpo e da miséria humana. Amaro, o sofrido Bom Crioulo, é visto sob a ótica pseudoclínica dos desvios de comportamento, subjacente ao naturalismo do século XIX, cujos narradores evocavam em voz onisciente a biologia feroz e o exotismo corporal das camadas miseráveis da sociedade. Nesse contexto, a pedofilia não é mencionada literalmente, mas diluída em um conceito mais amplo e pretensamente científico de perversão, ilustrado por diversos traços patológicos: onanismo, pederastia, racismo, sadismo e animalidade. Entretanto, o certo é que um inegável elemento monstruoso subjaz não somente à matéria narrada, mas também a um desejo específico da escrita naturalista de ressaltá-lo, de transformá-lo em imagem feita de palavras, de "analisar o ferimento, meter o nariz na chaga" (Caminha, 2009, p. 157).

De forma similar, porém mais complexa, o memorialismo de Nabokov mostra que a monstruosidade do narrador pedófilo também se conecta diretamente com a motivação da escrita. A perfídia e a vilania de Humbert Humbert se tornam patentes à medida que ele narra suas próprias memórias com uma profusão decadentista, em belas e metafóricas passagens nas quais a pedofilia surge filosófica, histórica e esteticamente retratada e justificada. Diz arrogantemente o pedófilo Humbert: "O mais apagado de meus sonhos impuros era mil vezes mais deslumbrante

² Segundo os parâmetros culturais atuais, Dolores e Aleixo – que possuem respectivamente 12 e 15 anos quando encontram pela primeira vez seus aliciadores – poderiam ser considerados jovens ou adolescentes, e não crianças. Tal fato poderia criar nuances no diagnóstico do senso comum acerca da pedofilia em cada um dos casos, especialmente no de Aleixo. Não há, por exemplo, análises críticas de *Bom Crioulo* que elaborem de forma significativa a relação entre Amaro e Aleixo como de pedofilia. Ainda, seria necessário levar em consideração as especificidades de gênero em cada caso, pois o sexo feminino sofre riscos distintos no que tange ao assédio e à violência da sociedade patriarcal. No entanto, dado que o Código Penal prevê os crimes de estupro de menor com idades entre 14 e 18 anos, além do crime de estupro de vulnerável (com menores de 14 anos), este texto utilizará o termo "criança" num sentido amplo para ambos os personagens. No mais, consideraremos o conceito de "infância" num sentido mais filosófico do que propriamente etário, tomando-o numa espécie de *tópos* imaginativo e cultural que frequenta ambos os romances em questão.

do que todas as cenas de adultério jamais imaginadas pelo mais vil escritor de gênio ou pelo mais talentoso impotente" (Nabokov, 2003, p. 20).

O tom confessional, mesmo quando desfia um rosário lamentoso de arrependimentos e culpas, acaba por mostrar a total monstruosidade de Humbert, à medida que seu prazer proibido e culpado se mostra indissociável do inequívoco prazer de narrá-lo. *Lolita* é uma longa confissão repleta de elementos metalinguísticos e de referências extraliterárias, artisticamente congregadas por um narrador sardônico, consciente do seu vício. Nesse sentido, a desfaçatez de narrar / confessar a pedofilia, com todo o refinamento estético de um professor de literatura, só tornaria ainda mais monstruosa a figura do narrador pedófilo³.

A monstruosidade de Amaro e Humbert, portanto, deriva de condições específicas das obras literárias em questão, ao mesmo tempo que acena com a possibilidade de verificarmos figurações diversas da pedofilia, diferentes em gênero e grau da acepção contemporânea – esta, carregada de fortes conotações morais e penais. No entanto, a tomar a forma polêmica como foram recebidas essas obras por ocasião de sua publicação⁴, pode-se dizer que a perversão e a polêmica marcaram profundamente esses romances, corroborando a fama de obras malditas entre o público, a crítica e a história da literatura. Vistos como monstros perversos, os protagonistas de *Bom crioulo* e *Lolita* provocaram tabus, despertaram a reserva dos leitores e, frequentemente, acabaram por determinar o fundo moralizante presente em boa parte da recepção crítica inicial (e até mais recente) dos romances⁵.

Existe farto material na superfície desses livros para aqueles que desejam encontrar a trilha de abuso e corrupção de menores: a culpa pungente e afetada de Humbert, o amor possessivo e

implacável de Amaro, os inocentes silenciados e ludibriados pelos sedutores, os soluços de Dolores na cama com o algoz (Nabokov, 2003, p. 178) ou os "caprichos libertinos" (Caminha, 2009, p. 78) que o marinheiro feroz exigia do pobre Aleixo. Não obstante, no lugar dessa leitura moral, que apontaria, por exemplo, para as consequências nefastas dos delitos cometidos – os desfechos trágicos de Aleixo e Dolores –, assim como para a vilania e a perfídia dos corruptores, proponho deixarmos as próprias obras mostrarem inteiramente suas garras e asas⁶. Há monstros e monstros. Dar atenção em demasia aos pedófilos pode ser um efeito ambíguo das leituras moralizantes – por demais seguras de si e do sentido da obra –, criando uma barreira de silêncio sobre outros dados da narrativa.

Que dados? Trata-se, por exemplo, de enxergar as densas camadas de sentido existentes entre desejo e sedução, dominador e dominado, perversão e inocência. Para além da corrupção de um universo idílico da infância pela violência sexual do predador, podemos constatar a ambiguidade dos papéis exercidos pelos adultos e, principalmente, pelas crianças, que subvertem idealizações da inocência infantil. Dolores e Aleixo sofreram abusos, mas souberam contornar, manipular e até seduzir, seja para conseguirem o que desejavam, seja para resistirem à sanha de seus captos. Longe de serem inocentes, pensaram e urdiram planos; possuíam um corpo a seu dispor e aprenderam a utilizá-lo; e, quando necessário, souberam ludibriar seus abusadores.

Não se trata de negar a dimensão de abuso existente na pedofilia, mas de olhar para o outro que muitas vezes é silenciado na discussão acerca do tema: a própria criança. Através de um olhar mais complexo sobre os personagens infantojuvenis de *Bom Crioulo* e *Lolita*, observando os

³ O aspecto decadentista e o elemento de prazer contidos na confissão me foram sugeridos pela leitura de Ohi (2005).

⁴ Cf. a introdução de João Silvério Trevisan à edição de *Bom crioulo* que utilizo para este artigo (Caminha, 2009) e o único texto que Nabokov escreveu sobre seu polêmico romance: "On a book entitled 'Lolita'" (Nabokov, 1959).

⁵ Alguns exemplos da animosidade da crítica são mencionados nos textos de Nabokov e Trevisan citados na nota anterior, e no estudo de Ohi (2005).

⁶ Uso a expressão "garras e asas" inspirado em texto de Nabokov sobre *Lolita*. O autor relata que, após escrever um malogrado conto que seria o primeiro esboço do romance, desenvolveria mais plenamente a ideia somente ao emigrar da França para os Estados Unidos: "A ninfeta, agora com um traço de sangue irlandês, era consideravelmente a mesma moça; e a ideia básica do casamento [do pedófilo] com a mãe também subsistiu; mas a despeito disso a trama era nova, e havia ganhado secretamente *as garras e as asas de um verdadeiro romance*" (Nabokov, 1959, p. 74, tradução e grifo meus).

meandros da construção ficcional desses seres enigmáticos, podemos, quem sabe, ensaiar um olhar mais atento e cuidadoso sobre a infância.

3 Infância, beleza, fetiche

As crianças ocupam por excelência um lugar idealizado no imaginário dos adultos. Entram como seres encantados nos seus enredos, vestem carapuças imaginadas por outros. Queremos proteger sua ingenuidade dos perigos do mundo e, na esteira desse processo, elas protagonizam um idílio que os adultos somente podem olhar retrospectivamente, nostálgicos de uma inocência para sempre perdida. Sem dúvida, falamos aqui da construção de um mito da infância: inocência, beleza e liberdade congregadas num ideal que esvanece o aspecto artificial do seu discurso, impondo-se como um dado cósmico e naturalmente dado. Afinal, "o mito é vivido como uma fala inocente: não porque as suas intenções estejam escondidas (se o estivessem, não poderiam ser eficazes), mas porque elas são naturalizadas" (Barthes, 2003, p. 223).

Trata-se de uma imagem projetada sobre a infância, cujo caráter prescritivo ou arbitrário é ignorado em favor de uma contemplação naturalizada. Em *Um outro mundo: a infância*, Marie-José Chombart de Lauwe (1991) descreve bem como a infância se torna um grande sistema mítico de imagens e mensagens que se propagam na literatura e no cinema, retroalimentando um símbolo que parece eterno, mas que na história pode ser considerado relativamente recente⁷:

A criança idealizada apresenta características psicológicas que denotam, antes de mais nada, uma autenticidade e uma verdade totais. Livre, pura e inocente, sem laços nem limites, está totalmente presente no tempo, na natureza. Ela se comunica diretamente com os seres e as coisas, compreendendo-os a partir do seu interior. Sincera, exigente e absoluta em relação à verdade ou a seus próprios comportamentos e aos de outrem, tem uma lógica implacável. Diferente do adulto, permanece secreta e não se liberta, seja porque não quer ou porque não pode. Por vezes se mostra ausente, indiferente

ou afastada da realidade, por vezes é receptiva e sensível, estes dois traços coexistindo em algumas personagens (Chombart de Lauwe, 1991, p. 30).

A pesquisa de Marie de Lauwe contempla um *corpus* de obras literárias e cinematográficas do período de 1850 a 1968, no contexto da cultura francesa, enxergando nele um pensamento mítico, uma "simbolização da criança, que é desrealizada, essencializada e inserida num sistema de valores do qual ela forma o centro" (Chombart de Lauwe, 1991, p. 4). No entanto, se a preocupação de Marie de Lauwe é o processo de formação de sentidos acerca da infância – entendida como conceito consagrado pela cultura –, é interessante entender, para além do fenômeno em si, como ele próprio possui suas contradições e ilusões, a começar pelo próprio reverso do processo de mitificação:

O estado da infância, transitório para cada ser, acaba, no processo de mitificação, por se tornar, um outro modo de existir, em função do qual todo o meio recebe qualificações particulares. A personagem que vive nesse estado não tem mais o significado de um homem em desenvolvimento, mas possui uma natureza específica. Esta maneira de se representar a criança, separando-a e cristalizando-a, não se faz sem risco para a criança real, que parece decepcionante em relação à imagem idealizada (Chombart de Lauwe, 1991, p. 3).

Uma estrutura mítica, portanto, certamente não isenta de conflitos, sendo frequentemente problemática. Isso porque, ao contrário do que gostaríamos de acreditar, as crianças não são seres divinos. Estão inequivocamente sob os efeitos do "terror da história" (Eliade, 1992), das contingências mundanas e de atravessamentos como raça, gênero e classe. Mesmo após a teoria freudiana, assuntos como a sexualidade ainda soam polêmicos quando estamos falando de crianças, o que pode muitas vezes dificultar uma discussão sensível e desprovida de clichês acerca da infância⁸.

A meu ver, é precisamente nesse imbricamen-

⁷ Segundo o famoso estudo de Phillippe Ariès [1960?] *L'Enfant et la vie familiale sous l'ancien regime*, a imagem iconográfica da criança como indivíduo destacado das esferas mundanas remonta ao século XVII, com a filosofia (em Rousseau, principalmente), a medicina e a própria cultura burguesa desenvolvendo esse *tópos* a partir dos séculos XVIII e XIX.

⁸ Discuto um pouco acerca da relação contemporânea da infância com a sexualidade em Ji (2020).

to que as obras de Adolfo Caminha e Vladimir Nabokov podem provocar rachaduras e deslocamentos na imagem cristalizada da infância. Com propostas nada ortodoxas, vejo na literatura desses autores a possibilidade de desconstruir consensos e estabelecer a contemplação de novas vozes, corpos e possibilidades para a infância e a juventude. Não se trata de replicar a ousadia da literatura no real, afinal Aleixo e Dolores não são seres de carne e osso; porém, eles são constructos ficcionais que mexem em vespeiros culturais, desconstroem expectativas e tensionam os limites morais para podermos olhar a realidade infantojuvenil com mais generosidade e complexidade.

Convivendo de maneira peculiar e inquietante com o ideal de infância, as crianças de Adolfo Caminha e Vladimir Nabokov representam as projeções eróticas de seus adoradores-algozes, sendo não só objetos sexuais, mas também, de maneira surpreendente, entidades figurativas de um ideal de beleza. É curioso como, de modo subjacente à violência sexual, Aleixo e Dolores parecem incorporar o mesmo lugar idílico da infância, assumindo nos seus corpos o impacto sensorial e cultural de uma imagem da essencialidade, da natureza quase divina que se atribui à inocência infantil.

Veremos que se trata de uma estética do belo proliferante, que agrega fragmentos diversos da cultura, da literatura e da arte, sendo notável como essa imagem da beleza convive de perto com a violência monstruosa do pedófilo, configurando até mesmo um elemento constitutivo do desejo monstruoso. Afinal, uma visão da infância e da juventude como idílio da inocência, da pureza e da inconsciência constrói ao mesmo tempo um horizonte sedutor, de hedonismo exuberante e deleites promissores. Nesse sentido, adornar as crianças com características quase divinas instiga não só a reverência e o cuidado, mas às vezes o desejo de proximidade ou de superação da distância, que, na ótica perversa do pedófilo, traduz-se em dominação / violação sexual.

Para exemplificar essa dinâmica peculiar entre reverência e profanação do corpo infantil-juvenil,

proponho o recorte de duas cenas singulares, cuja intensa visualidade (tanto no plano da narrativa quanto no dos temas) possibilita experimentarmos literariamente o surgimento da beleza suprema da infância, que amalgama ideal e desejo a partir de um olhar embevecido e excitado pelo corpo jovem.

Cena 1. Amuado e envergonhado – como se isso não aumentasse seu poder de sedução e atração –, o grumete Aleixo deve satisfazer os caprichos libidinosos de Bom Crioulo, que “exigiu que ele ficasse nu, mas nuzinho em pelo: queria ver o corpo [...]” (Caminha, 2009, p. 78). Eis o efebo:

Estava satisfeita a vontade de Bom Crioulo. Aleixo surgia-lhe agora em pleno e exuberante nudez, muito alvo, as formas roliças de calipígio ressaltando na meia sombra voluptuosa do aposento, na penumbra acariciadora daquele ignorado e impudico santuário de paixões inconfessáveis... Belo modelo de efebo que a Grécia de Vênus talvez imortalizasse em estrofes de ouro límpido e estátuas duma escultura sensual e pujante. Sodoma ressurgia agora numa triste e desolada baiúca da Rua da Misericórdia, onde àquela hora tudo permanecia numa doce quietação de ermo longínquo.

— Veja logo... — murmurou o pequeno, firmando-se nos pés.

Bom Crioulo ficou extático! A brancura láctea e maciça daquela carne tenra punha-lhe frêmitos no corpo, abalando-o nervosamente de um modo estranho, excitando-o como uma bebida forte, atraindo-o, alvorçando-lhe o coração. Nunca vira formas de homem tão bem torneadas, braços assim, quadris rijos e carnudos como aqueles... Faltavam-lhe os seios para que Aleixo fosse uma verdadeira mulher!... Que beleza de peçoço, que delícia de ombros, que desespero!...

Dentro do negro rugiam desejos de touro ao pressentir a fêmea... Todo ele vibrava, demorando-se na idolatria pagã daquela nudez sensual como um fetiche diante de um símbolo de ouro ou como um artista diante duma obra prima. Ignorante e grosseiro, sentia-se, contudo, abalado até os nervos mais recônditos, até às profundezas do seu duplo ser moral e físico, dominado por um quase respeito cego pelo grumete que atingia proporções de ente sobrenatural a seus olhos de marinheiro rude.

— Basta!... — suplicou Aleixo.

— Não, não! Um bocadinho mais...

Bom Crioulo tomou a vela, meio trêmulo, e, aproximando-se, continuou o exame atencioso do grumete, palpando-lhe as carnes, gabando-lhe o cheiro da pele, no auge da volúpia, no extremo da concupiscência, os olhos deitando chispas de gozo...

— Acabou-se! — tornou Aleixo depressa, impaciente já, soprando a luz.

Seguiu-se, então, no escuro, um ligeiro duelo de palavras gemidas à surdina, e, quando Bom Crioulo riscou o fósforo, ainda uma vez triunfante, mal podia ter-se em pé (Caminha, 2009, p. 79-80).

Nessa cena, a linguagem naturalista é flagrada em pleno voo imaginativo, no qual a ciência cede lugar à tradição literária, mais especificamente a de origem classicista, com a sobrevivência de motivos pagãos e gregos na descrição do corpo de Aleixo. Por outro lado, o talento quase parnasiano do vocabulário busca a materialização do desejo ora concupiscente, ora devoto de Amaro, que sucumbe diante das formas exuberantes e ambíguas do jovem. Em artigo anteriormente publicado (Ji, 2023), analiso com mais detalhe as formas e os trejeitos ambíguos do personagem Aleixo, mas que se registre aqui, ao menos, como a construção ficcional do romance de Adolfo Caminha tece um manto de referências culturais que inesperadamente se conectam a imagens consagradas da infância:

Havia no rosto imberbe e liso do grumete uns tons fugitivos de ternura virginal, o quer que era breve e delicado, a branca melancolia de certas flores, o recolhimento ingênuo e discreto de uma educanda; [...] esse quê indefinível, essa poesia inocente derramada no semblante de Aleixo [...] (Caminha, 2009, p. 117-118).

As mais disparatadas referências, que revelam traços femininos junto a masculinos, formas de calipígio em corpo de menino, o ideal de masculinidade grego mesclado às formas roliças de querubim, agregam-se na imagem graciosa e bem fornida da criança. Vista como criatura em estado de latência, marcada por traços indecisos e tendências vagas, a indefinição da criança parece ser o que atrai de forma tão intensa os adultos de *Bom Crioulo*⁹, encarnando um ponto de inflexão entre o mito da infância, a abstração artística e a carnalidade instintiva.

O fato de o narrador afirmar que a Aleixo, praticamente, só faltavam os seios para se tornar uma mulher é menos uma descrição de andro-

ginia do que uma espécie de charme ou atrativo figurado no corpo e nos trejeitos da criança. Em *Bom Crioulo*, o corpo infantil-juvenil é retratado a partir de uma ousada concepção estética que alterna tons lascivos e poéticos, provocando efeitos inusitados de concupiscência e reverência. Arrematada pela imagem indecisa e perigosa de Aleixo, uma certa alegoria da infância surge a partir de uma figura fragilizada e cândida que, entretanto, desperta os instintos mais brutais de seus admiradores.

Aliás, o professor Humbert Humbert também parece ser afetado por essa paixão pelo indefinido. Ele encontra, no andar largado e displicente de Lolita, no corpo diminuto e delgado, nos quadris estreitos e nas roupas largas de garoto, a redenção de seus sentidos. Não tanto um caráter de androginia, mas uma feminilidade pubescente, entre menina e mulher, criança e prostituta, os traços de Lolita tornam a indefinição a grande marca da ninfeta: "certas características misteriosas, a graça preternatural, o charme imponderável, volúvel, insidioso e perturbador que distingue a ninfeta das meninas de sua idade" (Nabokov, 2003, p. 18). Dessa forma, Humbert, a seu modo, também acredita na graça infinita desse estágio indiscernível do corpo e da sexualidade, admirando precisamente aquela característica que será a sua maldição: a ambiguidade e a incerteza de uma criança algumas vezes meiga, em outras perversa, mas sempre insondável.

No entanto, ao contrário da fantasia estática de *Bom Crioulo*, a narrativa de Humbert é filtrada pelo olhar cinematográfico, uma vez que ele revive na memória um jogo de tênis que desejava profundamente ter filmado, immortalizando as evoluções em quadra da pequena Dolores.

Cena 2. Eis a ninfeta:

Apesar de sua idade avançada, ela era mais ninfeta do que nunca, com seus membros cor de damasco, ao vestir aquelas roupas de tênis de corte infantil! Senhores alados! Nenhum além é aceitável se não a incluir tal como a vi naquele dia, numa estação de veraneio entre Snow e Elphinstone, quanto tudo era perfeito: os calções brancos e largos de menino, a cintura delgada, a barriguinha também cor de

⁹ Aleixo será seduzido tanto por Amaro quanto por D. Carolina, a dona do sobrado no qual os dois marinheiros alugavam um quarto.

damasco, a frente-única branca cujas alças lhe cingiam o pescoço e terminavam num nó bamboleante, deixando nuas as jovens e adoráveis omoplatas adamascadas que me tiravam o fôlego, com aquela pubescência e aqueles ossos delicadamente cinzelados, e as costas acetinadas que se afinavam a caminho da cintura. Seu boné tinha uma pala branca. A raquete me custara uma pequena fortuna. Idiota, três vezes idiota! Eu poderia tê-la filmado! E agora a teria comigo, diante de meus olhos, na sala escura de minha dor e de meu desespero!

Antes de iniciar o movimento do saque, ela costumava imobilizar-se, descontraindo-se por um ou dois compassos de tempo forrado de branco, e frequentemente quicava a bola algumas vezes ou raspava de leve o pé no chão, sempre sem pressa, sempre desatenta com relação à contagem, sempre alegre — como tão raramente o era na vida sombria que levava fora das quadras. Tanto quanto eu imagine, seu tênis era o ponto mais alto a que pode chegar a arte do faz de conta de uma jovem criatura, embora para ela, estou certo, tudo aquilo correspondesse à geometria da mais comezinha realidade.

A imaculada clareza de todos os seus movimentos tinha uma contrapartida acústica no som puro e vibrante de cada batida. Ao penetrar na aura de seu controle, a bola de alguma forma se tornava mais branca, sua resiliência mais rica, e o instrumento de precisão que Ló aplicava sobre ela parecia infinitamente preênsil e incisivo no momento do contato envolvente. Na verdade, seu estilo era uma imitação absolutamente perfeita do melhor tênis — sem quaisquer fins utilitários. [...] Lembro que, ao vê-la jogar pela primeira vez, senti-me engolfado por uma convulsão quase dolorosa de plenitude estética. Minha Lolita tinha um jeito especial de dobrar e erguer o joelho esquerdo no início do amplo e elástico ciclo de seu saque, quando então se formava e pairava sob o sol por um segundo uma teia vital de equilíbrio entre a ponta do pé de apoio, a pristina axila, o braço luzidio e a raquete puxada bem para trás — e ela sorria com dentes cintilantes para o pequeno globo suspenso lá em cima, no zênite do tênue e poderoso cosmo por ela criado com o único propósito de abatê-lo de um golpe límpido e ressonante de seu dourado chicote (Nabokov, 2003, p. 234-235).

Ao contrário do universo da estatuária em *Bom Crioulo*, a fantasia de uma das cenas mais comentadas de *Lolita* é eminentemente dinâmica, de gozo quase estético no flagrante preciso de um movimento perfeito. Seria menos uma fantasia de pujança muscular e ergonômica do que a graça despreziosa e demorada de uma coreografia inconsciente e cotidiana, "Simplesmente dinâmica. Não levando a coisa muito a sério" (Nabokov,

2003, p. 121). Humbert se admira da languidez de Lolita com relação à vitória, jactando-se a menina na alegria da brincadeira, do esporte reduzido a joguete. No olhar embevecido e cauteloso de Humbert, a beleza da ninfeta surge no seu maior esplendor, capturada em pequenos, precisos e múltiplos recortes.

Aparentemente sem fins utilitários — a não ser o atendimento à sensualidade de Humbert —, o jogo de Lolita se presta à exibição, cheia de *closes* e panorâmicas especulativas, de movimentos e coreografias completamente alheios ao olhar perscrutador do pedófilo. Se o encanto de Aleixo se configura na unidade estática do seu corpo, a imagem da ninfeta se amplia em movimentos concêntricos rumo a horizontes especulativos: dos *closes* em cada detalhe do corpo e em cada dobra da roupa, parte-se para vastas panorâmicas imaginativas que dão contornos cósmicos à beleza mítica da infância. As cores ao redor da criança se tornam mais vivazes, a bola durante o saque se torna o zênite de um cosmo pessoal e singular, o movimento do corpo é acompanhado de sonoridades ritmadas que reverberam a harmonia do conjunto — tudo contribuindo para "uma convulsão quase dolorosa de plenitude estética". Apesar da predominância de um tom sublimado, de um erotismo artisticamente difuso, o uso da palavra "convulsão" não é inocente: o alto grau de idealização estética recobre a intensa comoção física de Humbert, que, como Amaro, acaba por também aliar prazer sensorial com deleite estético, principalmente se levarmos em conta outras passagens da obra. Aqui, a beleza também surge como um complexo jogo entre prazeres baixos e altos, por uma estetização constante da excitação sexual. Porém, é interessante como certos elementos da imagem consagrada da infância permanecem: a inconsciência, o prazer de brincar e a espontaneidade quase divinas, além da convivência desses valores com o olhar perverso do pedófilo.

Um dado que parece central nesses romances é o de que o pedófilo se caracteriza por uma profunda reverência à beleza. No entanto, uma beleza que, longe de ser unívoca, circunscreve

um terreno bem característico da fantasia – aqui, a visualidade detida, esmiuçada, ganha o refinamento estético do fetiche, transfigurando o corpo em forma plástica, a escultura viva em desejo. Ver, nesse sentido, consiste num ato simultâneo de desnudar e vestir: o corpo inocente é devassado e coberto de imaginação, a fantasia se funda na idealização da beleza física. Mito e corpo se unem para produzir cenas literárias memoráveis, que imortalizaram as crianças – Aleixo e Dolores – como entidades dignificadas pelo poder incomensurável de Eros.

Esse aspecto resvala para um desdobramento ainda mais problemático do ato de esculpir uma imagem infantil de beleza. Afinal, "Há, parece, uma diferença considerável entre o fato de tratar o corpo do Outro como uma escultura ou de considerá-lo como uma boneca que se pode vestir e despir" (Jeudy, 2002, p. 14). Nessa perspectiva, repensando o que foi dito até aqui, cabe perguntar: Aleixo e Dolores são imagens gloriosas de um paraíso nostálgico esquecido por todos nós (exceto pelos pedófilos), ou são apenas fantoches nas mãos de adultos? São antigos mitos reavivados pela imaginação literária (e perigosamente pedófila) ou bonecos manipulados pelo fetiche do outro? Independentemente da resposta, o certo é que em nenhuma das alternativas encontramos uma saída de acesso para o que é, de fato, a infância. Presenciamos apenas modulações de uma mesma história ou fantasia, que ronda esse delicado e inusitado enigma da "fofura" infantil, da inocência paradisiaca.

Adiante, veremos que não será o caso de procurar uma verdade por baixo da beleza, ou, ainda, uma versão mais verdadeira do infantil. De fato, as crianças de Adolfo Caminha e Vladimir Nabokov talvez contribuam para essa idealização da beleza, pois é inegável que sabem do encanto que provocam nos adultos. Porém, as crianças estão sempre fazendo de conta. Elas estão sempre representando, o que lhes dá uma liberdade inesperada de experimentar outros modos de vida, às vezes extremos e espantosos, à revelia e para o espanto de seus educadores. Da mesma forma que podem abrir os portões do paraíso,

elas também podem desencadear tormentosas pirraças e dramáticas traições.

4 Pequenos demônios

A veneração da criança frequentemente pode revelar um ser voluntarioso, narcísico, caracterizado psicanaliticamente pelo caráter perverso polimorfo – traços que a idealização da beleza busca apagar, mas que teimam em aparecer mesmo nas mais meigas e delicadas crianças. Afinal, "Não há nada mais atrocemente cruel do que uma criança adorada" (Nabokov, 2003, p. 169). Nem precisaríamos das obras de Nabokov e de Caminha para perceber o que o senso comum poderia facilmente admitir: a mistura entre mimado e mimoso pode ser fatal.

Procuro, no entanto, trazer à tona esse lado odioso e assustador da criança como uma forma de resistência à hegemonia do adulto, seja ela a do pedófilo ou não. O infante que esperneia e se contorce está tentando fugir à dominação dos adultos; a criança que mente está arranjando maneiras de contornar os empecilhos ao seu soberano princípio de prazer. Em ambos os casos, a infância tenta fugir e resistir ao controle de seus afetos desmesurados, de seus desejos peculiares, de seu voluntarismo insondável. Assim, mesmo mediante a pedofilia caracterizada em *Bom Crioulo* e *Lolita*, com sua moral ambígua, a sexualização implacável e a estetização idealizadora – estratégias que paralisam o corpo e a subjetividade infantis –, as crianças procuram maneiras de seguir seus próprios designios, seja por meio da dissimulação, seja por meio da indisciplina.

A adoração de Humbert pela sua enteada não significava desconhecer o fato de que ela podia ser, quando quisesse, uma garota intratável: "Um misto de ingenuidade e hipocrisia, de encanto e vulgaridade, de amuos sombrios e róseas gargalhadas, Lolita, quando lhe dava na telha, podia ser uma pirralha extraordinariamente exasperante" (Nabokov, 2003, p. 150).

De fato, Dolores não deixa barato o despotismo do seu padrasto, mostrando os dissabores e as frustrações de se tentar capturar uma

ninfeta. O humor sombrio e os afetos tempestuosos eram somente a ponta do *iceberg* da sua inacessibilidade, tornando às vezes inútil qualquer tipo de recompensa: "Lô me agraciou com uma daquelas suas arengas furiosas em que súplicas e insultos, afirmações agressivas e retratações ambíguas, a vulgaridade malévola e o desespero infantil se entrelaçavam num exasperante arremedo de lógica [...]" (Nabokov, 2003, p. 174).

No calor do momento, a petulância e as mentiras de Lolita conseguem até mesmo despertar a fúria de Humbert:

"Antes de mais nada, trate de ir lá para cima", gritei também, ao mesmo tempo que a puxava para fora da poltrona. A partir daí, deixei de conter minha voz e nos pusemos a gritar um para o outro. Ela me disse coisa impubescíveis. Disse que me odiava. Fez caretas medonhas para mim, enchendo as bochechas de ar e depois soprando de um golpe, com um som diabólico. Disse que eu tentara violá-la várias vezes enquanto era inquilino de sua mãe. Que tinha a certeza de que eu a havia matado. Que dormiria com o primeiro sujeito que lhe pedisse e que não havia nada que eu pudesse fazer para impedir. Eu disse que ela precisava subir e me mostrar todos os seus esconderijos. Foi uma cena estridente e execrável (Nabokov, 2003, p. 208).

Contudo, não são apenas a pirraça e os gritos que podem caracterizar a resistência à dominação do pedófilo; na verdade, a revolta polida ou até mesmo silenciosa pode ser um ato de defesa. Para além dos humores estridentes, o temperamento de Lolita, ao longo da narrativa, passa a desenvolver modulações mais insidiosas e calculadas, a partir do momento em que o teatro entra na sua vida e que o crescimento natural lhe confere formas não mais tão infantis. O primeiro representou uma mudança estratégica no comportamento da menina; já o último, uma metamorfose muitas vezes monstruosa aos olhos do padrasto.

O teatro é uma referência constante na narrativa, uma vez que é a partir da teatralidade que Lolita vai aos poucos conquistando a própria autonomia, desvencilhando-se gradativamente do seu algoz. Não apenas a paixão pela ribalta e pelo dramaturgo Clare Quilty – o único homem que de fato amou, afirma ela, no final do romance –

assinalam a pertinência do teatro nesse processo de emancipação: somente depois da temporada em Beardsley, fazendo parte das aulas de arte dramática, é que Lolita propõe ao padrasto que façam uma nova viagem (a primeira foi conduzida por Humbert logo após a morte da mãe de Dolores, com quem ele fora casado). Afetando uma reconciliação depois de uma violenta briga, a segunda viagem do casal é completamente diferente da primeira: agora é Dolores quem conduz o caminho, com a dissimulação teatral de suas reais intenções. Os ataques e as birras são substituídos pelo caráter mais brando que "sorria inocentemente para mim ou para nada" (Nabokov, 2003, p. 246). Será por meio dessa consciência maior da teatralidade de seus atos, como forma de escapar à presença impregnante de Humbert, que Lolita dará o golpe final: a fuga com Clare Quilty sem deixar rastros ao desgraçado padrasto.

A teatralidade é somente uma forma de pensar a característica fundadora de uma das maiores personagens da literatura. Dolores Haze sem dúvida é o epitome da ambiguidade e da sedução enigmática, imortalizadas pelo charme indecifrável da ninfeta. No entanto, procuro ressaltar o elemento teatral como uma forma deliberada de resistência ao pedófilo, tendo em vista a importância da encenação para a fuga e para a independência de Lolita. Mesmo que ela tenha partido para um destino também atroz com Clare Quilty, certamente ela o fez por vontade própria, movida pela sua própria paixão pelo teatro e pelo amor ao dramaturgo. Nesse sentido, o teatro foi uma forma de se esgueirar por entre as duras condições da educação perversa de Humbert, fato que não passa despercebido por ele:

Ao consentir que Lolita estudasse teatro, eu havia também permitido, na minha cândida tolice, que ela cultivasse a arte da perfídia. Compreendia agora que não tinha sido apenas uma questão de saber qual o conflito básico em *Hedda Gabler*, quais os momentos culminantes em *Amor sob as lílias* ou como analisar o clima emocional prevaemente em *O jardim das cerejeiras*; tratava-se simplesmente de aprender a trair-me. Deplorava os exercícios de simulação sensual que tão frequentemente a vira praticar em nossa sala de visitas de Beardsley, observando-a de algum ponto estratégico enquanto ela, como se fosse uma paciente hipnotizada ou

a sacerdotisa num ritual místico, apresentava versões sofisticadas do faz de conta infantil [...] (Nabokov, 2003, p. 233).

Além da dissimulação, o professor Humbert enfrenta outro problema: as crianças vão escapando aos poucos da tutela do monstro por um processo de crescimento natural. É com certo asco que Humbert descreve os momentos de lucidez em que percebia que sua Lolita poderia não ser mais a pequenina ninfeta que tanto amara:

[...] percebi de repente, com uma doentia sensação de náusea, quanto ela havia mudado desde que a tinha visto pela primeira vez dois anos antes. Ou isso tinha ocorrido durante aquelas duas últimas semanas? *Tendresse?* Ora, esse mito já fora pelos ares havia muito tempo. Lá estava ela, sentada, no ponto focal de minha ira incandescente. Varrida a neblina de toda minha concupiscência, só restava aquela terrível lucidez. Ah, como ela estava mudada! Sua tez parecia-se agora com a de qualquer ginásiana vulgar e negligente que, com dedos sujos, aplica num rosto que nem ao menos foi lavado os cosméticos compartilhados por várias colegas, sem se importar com as texturas poluídas, as epidermes pustulentas que entram em contato com sua próprias cútis. E quão tenra havia sido outrora aquela pele de pêssego, regada a lágrimas, quando, brincalhão, eu rolava sobre o joelho sua cabeça desgrenhada! Um rubor grosseiro substituíra aquela cândida fluorescência (Nabokov, 2003, p. 207).

O crescimento é acompanhado de características quase monstruosas, como se o feitiço tivesse se revertido: a criança, antes corrompida pelo culpado monstro, agora lhe devolve perfidamente o troco, adquirindo caracteres estranhamente monstruosos, tanto mais intoleráveis por serem resultado de um processo irreversível. A propósito, num plano geral da narrativa, pode-se dizer que até o capítulo três da segunda parte do romance, que logo antecede a estada dos personagens em Beardsley (e das aulas de teatro), Lolita permanece cativa e adoravelmente arisca em relação ao domínio de Humbert. Contudo, a partir daí, essa tendência sofre um ponto de viragem: Dolores passa frequentemente a ser referida metaforicamente com elementos subitamente monstruosos, como em "Pobre criança de olhar feroz" (Nabokov, 2003, p. 187), ou "Com tuas pequenas garras, Lolita" (Nabokov, 2003,

p. 168) ou, ainda, nas citações anteriores que a mostram tendo acessos desfiguradores. Nesse sentido, a Humbert começa a se tornar possível, com um pouco mais de clareza,

[...] separar a dose de inferno e a dose de céu que existem naquele mundo estranho, terrível, enlouquecedor, que é o amor por uma ninfeta. A bestialidade e a beleza se encontraram num determinado ponto — e é essa fronteira que eu desejo fixar, mas sinto que meu esforço é totalmente vão. Por quê? (Nabokov, 2003, p. 137).

Seria totalmente em vão por uma série de razões, mas gostaria de chamar a atenção principalmente para a resistência que os escândalos pueris, a teatralidade ou o inevitável crescimento representam para a dominação do pedófilo. Eles seriam recursos de blindagem subjetiva e corporal do menor, que primam por devolver ao monstro uma própria dose de sua monstruosidade. As crianças ferozes, bestiais ou simplesmente malcriadas representam nesse contexto a face obscura do ideal de beleza, como uma outra e imprevisível face da moeda, que subitamente ataca quando menos se espera: do nada, assalta-nos o ataque de nervos, a crueldade afetada ou a mentira deslavada; ou, ainda, a mera constatação de que eles sempre crescem rápido, muito rápido.

No caso de Lolita, esse lado obscuro da beleza fulgurante da ninfeta é decorrente da ambiguidade constitutiva que, desde o início da narrativa, Humbert detectou na sua enteada. De certa maneira, as memórias de Humbert sempre estão a preparar seu leitor para o pior:

Mas, por trás da beatitude efervescente, sombras perplexas debatiam intensamente — e o que lamento hoje não é lhes ter prestado a menor atenção! Senhores membros do gênero humano, ouçam bem! Eu deveria ter compreendido que Lolita *já* havia demonstrado ser bem diferente da inocente Annabel [namorada de infância de Humbert], e que o veneno ninfico que ressumava de cada poro da infeliz criança que eu preparara para meu secreto deleite tornaria o segredo impossível, e letal o deleite. Deveria ter entendido (pelos sinais que me fazia quem sabe a verdadeira criança Lolita, quem sabe algum esquálido anjo a suas costas) que do tão aguardado êxtase resultariam apenas sofrimento e horror. Ah, alados senhores membros do júri! (Nabokov, 2003, p. 126-127).

Assim, a despeito da tentativa constante de dominação do pedófilo, fica claro que Lolita sempre resguardou seu mistério, uma vez que já possuía todas as armas da duplicidade que constituem o feitiço da ninfeta. Isso, de certa forma, torna previsível o potencial monstruoso da sua sensualidade enigmática, vide os vaticínios trágicos que permeiam todo o romance e o reconhecimento constante de Humbert da dor e da delícia de se amar uma ninfeta.

Porém, poderíamos dizer o mesmo de Amaro e do angelical Aleixo? A traição a Bom Crioulo já seria o suficiente para considerarmos a monstruosidade do jovem? O certo é que, se há algum vaticínio do destino trágico da história, este sempre se refere ao furor vingativo do implacável Bom Crioulo, sempre temido por Aleixo. Por outro lado, a traição se deu pelo fato de o aparentemente inocente Aleixo cair nas garras de outro "educador", D. Carolina, que partilhava com Amaro os mesmos planos de manter o corpo do menino para si. O grumete, nesse sentido, talvez tenha simplesmente desejado uma vida melhor que a proporcionada por Amaro, buscando na portuguesa uma relação de concubinato mais vantajosa, para longe da fúria e da dominação de Bom Crioulo.

Nestes termos, o caso de Aleixo parece ser muito mais simples que o de Lolita, e poderíamos até mesmo absolvê-lo da traição e, em consequência, da monstruosidade antes atribuída à ninfeta. Contudo, análise e reflexão mais profundas podem indicar que Aleixo pode ser tão perigoso como a menina, uma vez que o seu caráter enigmático pode ser tão traiçoeiro quanto os trejeitos zombeteiros de Dolores. Ao passo que a narrativa caudalosa de Humbert é pródiga em passagens que retratam a duplicidade diabólica de Lolita, a curta história de Adolfo Caminha dedica a Aleixo momentos pontuais e densos de sentido, a partir dos quais podemos, contudo, tirar algumas conclusões¹⁰.

A primeira delas é a dificuldade de acessarmos a sexualidade do grumete. Ele cede aos capri-

chos de Bom Crioulo e aos de D. Carolina, sem manifestar plenamente o seu desejo. Na verdade, seus instintos "de novilho" são espicaçados pelo outro, como se dependessem do tipo do sedutor. Nesse sentido, é interessante notar que Amaro e D. Carolina são retratados no mais tradicional estilo naturalista: o erotismo exacerbado de características animalizadas (ele como um touro indomável, ela como vaca no cio: animais que defloram o pobre grumete). Em contrapartida, as descrições dos afetos e das atitudes de Aleixo são muito mais matizadas, sem as cores fortes com que o naturalismo pinta seus protagonistas, revelando a aparente inocência ou ingenuidade desse personagem. Este se entrega a Amaro com uma "uma vaga distensão dos nervos, um prurido de passividade" (Caminha, 2009, p. 63), e se deixa seduzir por D. Carolina em "um calorzinho especial, um brando enleio da alma, uma vaga e deliciosa canseira no fundo do ser, um esquisito bem-estar" (Caminha, 2009, p. 93).

Essa indefinição de caráter sugere a extrema maleabilidade de Aleixo, que se adequa ao modo amoroso do seu parceiro. O tratamento da sexualidade, tão despididamente naturalista para com os adultos, se recolhe para a interioridade enigmática desse jovem personagem, cujo erotismo difuso se manifesta mais objetivamente apenas quando instado pelo sedutor:

[D. Carolina] Bateu a porta e começou a se despir a toda pressa, diante de Aleixo, enquanto ele deixava-se estar imóvel, muito admirado para essa mulher-homem que o queria deflorar ali assim, torpemente como um animal. [...] Mas Aleixo sabia, por Bom-Crioulo, até onde chega a animalidade humana, e, passando o primeiro momento de surpresa, sentiu que também era feito de carne e osso, como o negro e D. Carolina: — Valia a pena decerto uma noite como aquela! (Caminha, 2009, p. 94).

Por outro lado, Aleixo parece estar atento a aspectos de raça e classe. Quando estava com Bom Crioulo, o grumete sonhava com uma vida diferente, na qual acreditava poder suplantar as parcas condições de vida que o ex-escravo podia lhe oferecer, arranjando amante de melhor

¹⁰ Muitas delas foram aprofundadas em Ji (2023).

patente e posição:

Podia encontrar algum homem de posição, de dinheiro; já agora estava acostumado "àquilo"... O próprio Bom-Crioulo dissera que não se reparavam essas coisas no Rio de Janeiro. Sim, que podia ele esperar de Bom-Crioulo? Nada, e, no entanto, estava sacrificando a saúde, o corpo, a mocidade... Ora, não valia a pena! (Caminha, 2009, p. 87).

No entanto, com D. Carolina, ele se desloca do regime de efebria, que antes lhe parecia uma tendência inescapável, e passa a incorporar um papel sexual diferente. Com a portuguesa, ele reina absoluto como o homem da casa, exigindo que ela terminasse o caso antigo com o açougueiro, havendo até mesmo ocasião em que, qual um marido traído, "corria o olhar móveis, na cama, pelo quarto e pela sala, como quem procurava descobrir vestígios de infidelidade" (Caminha, 2009, p. 134).

É importante ressaltar que em nenhum momento Aleixo planeja estabelecer algum tipo de relação que não seja o concubinato, pois era sustentado tanto por Amaro quanto por D. Carolina. Nesse sentido, as relações amorosas do grumete são determinadas não apenas pelos aspectos de raça e classe, mas também por elementos socioeconômicos. Há uma clara mudança na *performance* de gênero do jovem grumete, revelando um processo de escalada social que se desenrola quando ele passa de amante submisso de Bom Crioulo, ex-escravo, a amante-marido da portuguesa Carolina.

A imagem de beleza incorporada por Aleixo remete a uma ilusão de inocência, com o grumete correspondendo às projeções do amante da vez, realizando todas as suas fantasias, sempre se adequando perfeitamente aos ideais do outro. Porém, a indefinição sexual e o jogo com os papéis sociais se mostram um verdadeiro fator de resistência à hegemonia dos adultos: o aspecto quase metamórfico de Aleixo se torna uma ameaça, pois, em constante mutação, o jovem se mostra permanentemente traidor de si e dos outros, extremamente sedutor e infiel por excelência.

De certa maneira, essa característica o liga

profundamente à igualmente metamórfica e teatral Lolita, que também vai mostrando ao longo do romance de Nabokov diferentes facetas da sua irreverência sombria, sempre um passo à frente do controle monstruoso de Humbert. Porém, enquanto Humbert nos apresenta uma Lolita que dispõe de todas as armas cênicas da dissimulação, mostrando ao leitor, de antemão, todas as cartas do jogo infantil, o narrador de *Bom Crioulo* apenas expõe o desdobramento aparentemente natural da inocência de Aleixo. A tal ponto que, através do olhar de Amaro, somente vemos "crescer a seu lado o Aleixo, assistindo-lhe o desenvolvimento prematuro de certos órgãos, o desabrochar da segunda idade, como quem estuda a evolução de uma flor curiosa" (Caminha, 2009, p. 83); e também com D. Carolina, constatando que Aleixo

Estava gordo, forte, sadio, muito mais homem, apesar da pouca idade que tinha, os músculos desenvolvidos como os de uma acrobata, o olhar azul penetrante, o rosto largo e queimado. Em pouco tempo adquirira uma expressão admirável de robustez física, tornando-se ainda mais belo e querido (Caminha, 2009, p. 128).

De flor curiosa a acrobata de olhar penetrante, as transformações de Aleixo são tratadas de maneira muito mais sutil do que as de Lolita, mas essa diferença não afeta o elemento de resistência dessas crianças metamórficamente belas. A metamorfose realimenta inclusive o elemento "demoníaco" de Aleixo e Dolores, pintados como seres quase divinos que não raro descortinam abismos em sua formosa aparência. Nessa perspectiva, a perigosa ninfeta já foi mostrada no seu lado mais monstruoso, provocando a desgraça do patético e apaixonado professor Humbert. Mas a Aleixo também não faltará a sua própria dose de monstruosidade:

O olhar azul de Aleixo tinha sobre ela [D. Carolina] um poder maravilhoso, uma fascinação irresistível: penetrava o fundo de sua alma, dominando-a, transformando-a num pobre animal sem vontade, queimando-a como uma brasa ardente, impelindo-a para todos os sacrifícios... Perto dele, fugiam-lhe todos os receios, todas as dívidas: era capaz de atirar-se a um homem, de morrer na ponta

de uma faca, de assassinar, de fazer loucuras! (Caminha, 2009, p. 134).

Nesse sentido, extremamente narcisista e docemente contraditório, o loiro grumete se junta à etérea ninfeta de Nabokov numa aliança que não só estabelece uma ponte entre duas obras literárias distantes, mas também concretiza os mistérios inenarráveis da infância, com a criança descortinando os caminhos do paraíso e os abismos da loucura. O atraente efebo e a sinuosa ninfeta, à medida que se deixam revestir com um sofisticado manto de idealizações clássicas, literárias e culturais, mostrarão o perigo de tentar domar a infância e a beleza. À revelia dos "educadores", as crianças se rebelam: o universo infantil é cheio de mistérios e meandros próprios, alheios aos adultos. As estátuas se estilhaçaram, as crianças cresceram e, com os dedos em riste, mostram as caretas mais pavorosas aos seus pretensos tutores. Assustados, os monstros serão, então, confinados nas celas de prisão (e da imaginação).

5 Matar a criança

Um belo e loiro grumete, pertencente às camadas mais baixas da sociedade brasileira do século XIX, e uma menina do subúrbio e da pequena burguesia norte-americanos da década de 1940 estiveram à mercê de sedutores, que procuraram submetê-los a seus cuidados, suas carícias e projeções. Mas as crianças de Adolfo Caminha e Vladimir Nabokov conseguem muitas vezes virar o jogo do educando e do educador, do dominador *versus* o dominado, mostrando a inequívoca faceta de horror presente no mundo macio e belo da inocência infantil.

A inocência está fadada a se consumir no tempo, na vida histórica e na sexualidade, tornando-se uma condição dilacerada e efêmera que, intrigando e fascinando os adultos, inflige às vezes duras condições às crianças. Espera-se que elas sejam obedientes e cumpram um papel social culturalmente herdado. Devem ser ingênuas, limpas e inconscientes de si e do mundo. Para sobreviver e resistir a esse destino, a infância

resiste com os seus momentos de deseducação, de destruição sistemática. Por isso as crianças se tornam às vezes seres duros, dúbios e, principalmente, trágicos. É preciso muito fôlego para brincar com uma criança.

No fim, nem mesmo os pedófilos conseguiram acompanhar seu ritmo de brincadeiras, o que de alguma forma conseguiu ludibriar o abuso sexual e subjetivo dos abusadores. Estes se imobilizam estupefatos diante de um mundo deseducador que excede suas idealizações. Os pedófilos cansaram da brincadeira. Nesse sentido, matar Aleixo a facadas, como fez Amaro, e ser indiferente a uma Lolita crescida e maquiada, como o fez Humbert, se tornam atos equivalentes. Muitas vezes é preciso matar a criança, dentro e fora de si, para manter a ordem.

Referências

- AGUERO, Dolores Aronovich. Invenções de adultos: mitos sobre a infância em Para ler o Pato Donald e Lolita. In: MATZENAUER, Carmen L. B. et al. (org.). *Anais do VII Encontro do CELSUL – Círculo de Estudos Lingüísticos do Sul* [CD -ROM]. Pelotas: Educat, 2008.
- ARIÈS, Philippe. *Centuries of childhood. A social history of family life*. Trad. Robert Baldick. Nova Iorque: Vintage Books, [1960?].
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Difel, 2003.
- CAMINHA, Adolfo. *Bom Crioulo*. Introdução de João Silvério Trevisan. São Paulo: Hedra, 2009.
- CHOMBART DE LAUWE, Marie-José. *Um outro mundo: a infância*. Trad. Noemi Kon. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. Cosmo e história. Trad. José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercury, 1992.
- JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. Trad. Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- Ji, Renan. *Imagens de crianças: modos de olhar*. Copenhague/Rio de Janeiro: Zazie, 2020.
- Ji, Renan. Pedagogia, tutela e a insondável beleza do corpo. *Via Atlântica*, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 299-327, jan./jun. 2023. DOI: <https://doi.org/10.11606/va.i43.197167>.
- NABOKOV, Vladimir. On a book entitled 'Lolita'. In: LASKY, Melvin J.; SPENDER, Stephen (ed.). *Encounter*, London, v. XII, n. 4. Abr. 1959.
- NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Trad. Jorio Dauster. Rio de Janeiro: O Globo, 2003.

OHI, Kevin. *Innocence and rapture*. The erotic child in Pater, Wilde, James, and Nabokov. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

Renan Ji

Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e professor adjunto de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Endereço para correspondência

RENAN JI

Av. Horácio Macedo, 2151

Cidade Universitária, 21941-917

Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados por Araceli Pimentel Godinho e submetidos para validação dos autores antes da publicação.