



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JARDAS DE SOUSA SILVA

**A TRANSMUTAÇÃO DA PERSONAGEM LOLITA DE NABOKOV DA
LITERATURA PARA O CINEMA**

FORTALEZA

2015

JARDAS DE SOUSA SILVA

A TRANSMUTAÇÃO DA PERSONAGEM LOLITA DE NABOKOV DA
LITERATURA PARA O CINEMA

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras no curso de Mestrado em Letras. Área de Concentração: Literatura Comparada

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.

FORTALEZA

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- S58t Silva, Jardas de Sousa.
A transmutação da personagem Lolita de Nabokov da literatura para o cinema / Jardas de Sousa Silva. – 2015.
92 f. : il. color., enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2015.
Área de Concentração: Literatura comparada.
Orientação: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.
- 1.Nabokov,Vladimir Vladimirovich,1899-1977.Lolita – Crítica e interpretação. 2.Lyne,Adrian,1941-.Lolita(Filme) – Adaptações para cinema. 3.Nabokov,Vladimir Vladimirovich,1899-1977 – Personagens – Mulheres. 4.Lyne,Adrian,1941- – Personagens – Mulheres. 5.Literatura – Adaptações – Traduções. 6.Cinema e literatura. I.Título.

CDD XXX

Agradecimentos

A todos os meus colegas e professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC, que contribuíram na expansão do meu conhecimento sobre arte, literatura, filosofia e várias outras boas coisas da vida.

Ao professores de algumas disciplinas que cursei na UFC, durante o mestrado, tais como Roseli Barros, Fernanda Coutinho, Antônio Vieira, Marcelo Pellogio e Orlando Araújo, que, de forma muito competente, souberam repassar um pouco dos seus saberes em suas respectivas disciplinas.

À CAPES, pela concessão da bolsa, no período de 2013 a 2015, para desenvolvimento desta pesquisa.

Ao colega de estudos Rafael Barros, que, muito gentilmente, sempre esteve à disposição com dicas e conselhos para que eu pudesse escrever um bom projeto de mestrado e, conseqüentemente, ser aprovado.

Aos meus amigos e companheiros do curso de Letras na UFC, que fizeram meu tempo como universitário muito mais leve e prazeroso e que acreditaram no meu potencial como aluno e companheiro de trabalho acadêmico.

Ao Júnior, que se tornou a pessoa que mais me inspira e incentiva a seguir em frente, a continuar meus estudos, a acreditar que existem possibilidades melhores de como viver a vida, sem a ajuda e a companhia dele, certamente, nenhuma titulação acadêmica teria tanto valor e nem eu seria tão feliz.

Aos meus pais, Maria da Saúde e Verlene Andrade, que sempre foram minha maior inspiração e orgulho, que são verdadeiros mestres na arte de manter uma família sempre muito unida e cheia de amor.

Aos meus irmãos Jackson e Yago Andrade, minha irmã, Janaína Andrade, e a minha Sobrinha, Camila Andrade, que me inspiram a ser uma pessoa melhor todos os dias.

E agradeço ao meu orientador e professor Carlos Augusto Viana da Silva, pelo seu alto grau de competência, profissionalismo e gentileza durante todo processo de orientação para elaboração desta pesquisa.

“Parece-me que na escala das medidas universais há um ponto em que a imaginação e o conhecimento se cruzam, um ponto em que se atinge a diminuição das coisas grandes e o aumento das coisas pequenas: é o ponto da arte.”

Vladimir Nabokov

RESUMO

A presente dissertação analisa a tradução da personagem Lolita, de Vladimir Nabokov, para o filme homônimo de 1997, dirigido por Adrian Lyne. No romance *Lolita* (1955), a protagonista é uma menina de 12 anos que tem sua vida transformada após ser alvo de uma paixão obsessiva por parte de Humbert Humbert, um homem adulto e bem mais experiente do que ela e que logo se torna seu padrasto. Diante de tal situação, a personagem apresenta alguns traços de comportamento que podem gerar certo grau de ambivalência quanto à composição de seu caráter na narrativa literária, as quais muitas de suas atitudes podem ser interpretadas tanto como fruto de uma ingenuidade infantil quanto como jogos de atributos sedutores de uma mente ardilosa. Nesta pesquisa, investigamos, especificamente, as estratégias do diretor na transmutação das ambiguidades da personagem Lolita do romance para o cinema. Partimos da hipótese de que a protagonista como símbolo da ninfeta, isto é, da garota sedutora, foi a faceta mais enfatizada na adaptação fílmica, devido às questões inerentes tanto à poética do diretor, quanto às produções hollywoodianas da década de noventa. Como fundamentação teórica, recorreremos aos pressupostos de Even-Zohar (1978), sobre a teoria dos polissistemas, e àqueles de Toury (1995), que se referem aos estudos da tradução com ênfase no fator cultural, considerando a influência que a cultura de chegada exerce sobre o processo tradutório. Trabalhamos também com o conceito de reescritura de Lefevere (2007), que enfatiza o contexto histórico e cultural dos textos traduzidos. Sobre a relação entre literatura e cinema, empregamos os estudos de Cattrysse (1992), Stam (2008) e Xavier (2003). Por fim, baseamo-nos também nos postulados de Cândido (2007) e Gomes (2007), no que se refere à construção de personagens literárias e fílmicas, além de estudos prévios sobre *Lolita*, tais como aqueles de Agueros (2005) e Lazarin (2010). Os resultados mostraram que as estratégias utilizadas para apresentar a personagem Lolita nas telas intensificam o mito da ninfeta, da *femme fatale*, que permeia seu nome desde suas primeiras traduções. Por isso, na adaptação, Lolita pode ser interpretada como a anti-heróina de sua própria história enquanto Humbert se torna o herói apaixonado.

Palavras-chave: Lolita. Literatura. Transmutação.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the translation of Lolita character, by Vladimir Nabokov, to the eponymous film made in 1997, directed by Adrian Lyne. In the novel *Lolita* (1955), the man character is a 12 year-old girl whose life changed when she had started being stalked by Humbert Humbert, a grown-up and much more experienced man who soon becomes stepfather of hers. By facing this situation, Lolita is seen as a character who has some behavioral traits that give us an idea of ambivalence about her presentation in the novel. Many of Lolita's attitudes can be interpreted either the result of a childish naivety or as kinds of games created by a cunning mind. In this study, we investigate, specifically, the strategies used by the director to transmute Lolita's ambiguities from the novel *Lolita* to the cinema. Our hypothesis is that the protagonist as a symbol of nymphet, that is, the seductive girl, was the most emphasized aspect in the film adaptation due to the inherent issues both related to the director's poetic and the types of Hollywood productions in the nineties. As theoretical background, we take the Even-Zohar's assumptions (1978), on the theory of polysystem, and the Toury's ones (1995), which refer to translation studies with emphasis on cultural factor, considering the influence of the target culture has on the translation process. We also work with the concept of rewriting by Lefevere (2007), which emphasizes the historical and cultural context of the translated texts. On the relationship between literature and film, we deal with the studies by Cattrysse (1992), Stam (2008) and Xavier (2003). Finally, we also rely on postulates by Candido (2007) and Gomes (2007), regarding to the construction of literary and filmic characters, and *Lolita* previous studies, such as those by Agueros (2005) and Lazarin (2010). The results pointed that the strategies to present the character Lolita on screen intensify the myth of the nymph, the *femme fatale*, which permeates its name from its first translations. Therefore, in the adaptation, Lolita can be interpreted as the anti-heroine of her own story while Humbert becomes the passionate hero.

Keywords: Lolita. Literature. Transmutation.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	09
2 LITERATURA, CINEMA E TRADUÇÃO	13
2.1 As Interrelações entre a Literatura e o Cinema	13
2.2 Adaptação fílmica como Tradução	18
2.3 Personagens: do romance para as telas	26
3 <i>LOLITA</i> E SUAS REPRESENTAÇÕES	31
3.1 A poética do escritor Vladimir Nabokov	31
3.2 A construção da personagem Lolita no romance	36
3.3 O “boom” Lolita em outras artes	44
4 ADRIAN LYNE: A ADAPTAÇÃO DE <i>LOLITA</i> PARA AS TELAS	52
4.1 O cinema hollywoodiano nos anos 90	52
4.2 A poética do cineasta Adrian Lyne	59
4.3 Análise do filme: transmutando o duplo da personagem Lolita para as telas	64
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
REFERÊNCIAS	86

1 INTRODUÇÃO

Pela manhã ela era Lô, não mais que Lô, com seu metro e quarenta e sete de altura e calçando uma única meia soquete. Era Lola ao vestir os jeans desbotados. Era Dolly na escola. Era Dolores sobre a linha pontilhada. Mas em meus braços sempre foi Lolita¹.

Vladimir Nabokov

O caráter ambíguo que permeia a construção da personagem Lolita é ainda um grande desafio para aqueles leitores e estudiosos interessados em um dos mais controversos romances modernos, escrito por Vladimir Nabokov. Desde sua publicação, em 1955, *Lolita* se destaca por ser uma obra de ficção preenchida por elementos que geram polêmicas discussões em vários contextos culturais ao redor do mundo. O enredo é apenas o ponto inicial diante de toda complexidade interpretativa que o romance pode oferecer.

A narrativa trata da confissão de um professor universitário de meia idade, Humbert Humbert, sobre suas experiências vividas em solo americano a partir do momento que conhece e passa a nutrir uma obsessiva paixão por uma garota de 12 anos chamada Dolores Haze, Lola ou, só para ele, Lolita. Para concretizar seus desejos, Humbert se casa com a mãe de Lolita, Charlotte Haze, e passa a ser então seu padrasto. Tempos depois, como uma artimanha do destino, a senhora Haze morre em um acidente e Humbert se torna o único responsável pela garota. Inicia-se então uma longa viagem dos dois protagonistas ao redor dos Estados Unidos, sendo cada cidade visitada uma fonte de vestígios acerca do trágico desfecho da conturbada relação entre Humbert e Lolita.

No entanto, com o passar dos anos, o foco no enredo se desloca para questões mais direcionadas às complexidades sobre a figura de Lolita. É a ambiguidade observada na construção da protagonista título da obra que tem levantado discussões e estudos sobre o referido texto literário de Nabokov. Lolita, mesmo sendo uma garota de 12 anos que se vê vítima da obsessão sexual de um homem mais velho, é apresentada ao leitor com ideias e atitudes ambivalentes que podem ser interpretadas “tanto como fruto

¹ Neste trabalho, todos os trechos referentes à *Lolita* são extraídos da tradução do romance realizada por Sergio Flaksman. *Lolita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

da ingenuidade infantil, quanto como da mente artilosa de uma jovem manipuladora” (LAZARIN, 2009, p. 301).

É sob um rebuscado jogo de palavras e de pluralidades de ideias que Lolita é construída nas páginas do romance. Desta forma, Nabokov abre espaço para o desdobramento de uma série de questões que, através do discurso do narrador, surgem a todo o momento na narrativa sobre quem de fato é Lolita. Além do meio literário, muitas são as produções artísticas, culturais e de mídia que desafiam representar Lolita em outras linguagens, sendo as adaptações cinematográficas as que mais ganham destaque.

Os filmes *Lolita*, de Stanley Kubrick (1962) e de Adrian Lyne (1997), apresentam a personagem mais famosa de Nabokov para outro tipo de público - o espectador. Ao considerarmos todo esse jogo duplo em relação à Lolita no texto literário é que perguntamos como a adaptação de Lyne tratou tal característica da personagem literária dentro da obra cinematográfica. Para essa análise, a opção por esse filme se deve ao fato de considerarmos importantes para nossa discussão elementos como o contexto histórico-artístico da produção, as formas de divulgação da adaptação e algumas técnicas do cinema mais contemporâneas, como cores, planos de câmera, forma de narrar e outros.

O trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro, será abordada a interrelação entre literatura e cinema. Pretendemos fazer um breve aparato histórico sobre algumas das trocas de influências entre as artes literárias e cinematográficas ao longo da história. Ainda sobre a mesma temática, são apresentadas algumas teorias e análises que marcam claramente essa constante valorização do cinema pela literatura e vice - versa. Contaremos, portanto, com o suporte teórico de Vitor Manuel Aguiar e Silva (1990), Ismail Xavier (2003), Tânia Pellegrini (2003), David Bordwell (1997), Paulo Emílio Salles Gomes (2001), Abílio Cardoso (1995) e Andre Bazin (1991).

Os estudos da Tradução também serão relevantes na composição do capítulo de início e, especificamente, para a compreensão da adaptação fílmica como um tipo de tradução. Abordaremos as principais teorias e as ideias que serviram de base para o entendimento de tradução nos dias de hoje. Tomamos como ponto de partida os estudos mais referentes ao campo da Linguística para depois desenvolvermos os pressupostos da tradução mais voltados a uma perspectiva literária e cultural. Portanto, passaremos pelo conceito de tradução intersemiótica, de Roman Jakobson (1991) e Júlio Plaza (2001),

pela teoria dos polissistemas, de Itamar Even-Zohar (1978), pelos Estudos Descritivos, de Gideon Toury (1995) e tradução como reescrita de Andre Lefevere (2007). Para os estudos de adaptação fílmica temos Robert Stam (2009), Ismail Xavier (2003), Else Vieira (1996), Cristina Carneiro Rodrigues (2000) Patrick Cattrysse (1992) e Brian McFarlane (1996).

Ao tratarmos da adaptação de uma personagem do meio literário para o meio cinematográfico, é que traçamos semelhanças e diferenças sobre a construção desse importante elemento entre as narrativas em estudo – literatura e cinema. Os estudos de Antônio Candido (2009), E.M. Forster (1974), Paulo Emilio Sales Gomes (2009), Marcel Martin (2005) e René Gardies (2011) contribuem para o entendimento do comportamento das personagens, seja quando criados por palavras, ou quando reinventados para as telas.

No segundo capítulo, serão discutidas as questões que envolvem as representações culturais da personagem Lolita. Trataremos dos modos que alguns produtos artísticos vêm interpretando a protagonista mais célebre de Nabokov desde a publicação do romance, tais como músicas, editoriais de moda, novelas e outras obras literárias.

No início, serão analisadas as formas de compor, escrever e pensar literatura e arte por Nabokov. Dessa forma, será possível ter acesso ao processo de construção de Lolita na narrativa e do processo de desenvolvimento das principais ambiguidades de caráter e comportamento encontradas nela. O texto de Nabokov será o ponto de partida para identificar alguns traços, tanto de semelhança quanto de diferenças, na apresentação de Lolita por outros meios e culturas.

O impacto que tanto a obra quanto a personagem Lolita têm nos contextos presentes nos mais diversos segmentos é um dos pontos-chave que compõe análise que dá título ao tópico denominado “boom” Lolita, expressão que traduz a importância e a popularidade que a personagem adquiriu ao longo dos anos e reflete a relevância do estudo desse romance como pertencente a um fenômeno literário moderno.

E, finalmente, no terceiro capítulo, a adaptação fílmica de Adrian Lyne com base no romance *Lolita* será analisada em busca de como as ambiguidades encontradas na personagem durante a narrativa de Nabokov foram transmutadas para as telas. Partiremos do contexto histórico de produção do filme adaptado, isto é, apresentaremos um breve percurso da indústria cinematográfica de Hollywood dos anos de 1990, no

objetivo de contribuir para o desenvolvimento das discussões sobre as formas de produzir e divulgar os filmes traduzidos de romances naquele período, com destaque no objeto desse estudo.

Como no capítulo anterior, nas discussões sobre a escrita de Nabokov, também serão tratados aspectos da poética e do estilo de composição artista do diretor Adrian Lyne. Com isso, será possível apreender como as suas convicções, ideologias e outros trabalhos do cineasta interferiram diretamente na adaptação de *Lolita*.

A análise do *corpus* será composta por aspectos relevantes do romance, do filme e de outras fontes artísticas que envolvem o tema, tais como cartazes, propagandas e fotos de divulgação tanto da obra literária quanto fílmica. Partiremos de trechos do texto escrito que revelam uma Lolita dupla, de caráter e personalidade ambivalentes. No texto cinematográfico, serão escolhidas algumas cenas, falas e outros recursos do cinema considerados representativos para a construção de uma Lolita fílmica.

Ao final, o objetivo é identificar, analisar, discutir como as pluralidades de Lolita presentes na obra literária têm sido ressignificadas para outro público: o espectador. Assim, a maioria das observações poderão nos levar a atualizar os estudos de como a personagem Lolita de Nabokov vem sendo traduzida e apresentada por diferentes meios em nosso contexto presente.

2 LITERATURA, CINEMA E TRADUÇÃO

2.1. As Interrelações entre a Literatura e o Cinema

Ao longo da história, a literatura tem sido concebida como fonte para várias outras formas de arte. Como expressão artística consagrada pelo tempo, a literatura inspirou a produção de grandes clássicos pertencentes à pintura, ao teatro e à música. Como não estabelecer um diálogo entre os quadros de Leonardo da Vinci, Rafael Sânzio e Miguel Ângelo com os escritos da Bíblia ou da própria mitologia greco-romana? E os romances de Flaubert, Jane Austen e José de Alencar com o teatro? Na música, a relação com a literatura se dá visivelmente pelo viés da poesia, em que a métrica, o estilo e os versos de grandes composições poéticas deram origem a várias canções, dentre muitas citamos aquelas de Schubert, Schumann e Beethoven sobre poemas de autores como Heine, Schiller e Goethe.

No que concerne à relação entre literatura e cinema, de um modo geral, podemos afirmar que similaridades e aproximações são bastante extensas entre as duas linguagens. Para muitos estudiosos que se debruçam sobre o assunto, mais do que simplesmente trocar influências, literatura e cinema possuem afinidades em suas formas de expressão e linguagem. Para Vitor Manuel Aguiar e Silva (1990), essas afinidades são de caráter interestético, na medida em que tanto a literatura quanto o cinema são artes narrativas. De acordo com Aguiar e Silva, textos fílmicos e literários compartilham da mesma matéria comunicativa, isto é, a função do contar, pois:

O texto fílmico narra frequentemente uma história, uma sequência de eventos ocorridos a determinadas personagens num determinado espaço e num determinado tempo, e por isso mesmo é tão frequente e congenial a sua relação intersemiótica com textos literários nos quais também se narra ou se representa uma história (AGUIAR E SILVA, 1990, p. 178).

Percorrendo ainda mais essa interrelação, podemos afirmar que a literatura e o cinema se aproximam também por ambas possuírem códigos particulares de interação com seu público. A arte cinematográfica se vale, preferencialmente, da imagem para interagir com o espectador enquanto a arte literária, mesmo também proporcionando um tipo de imagem, de outra dimensão, isto é, a mental, se utiliza com mais precisão do recurso da palavra escrita para estabelecer relações com os leitores. O fato é que tanto a

literatura quanto o cinema dependem da figura humana, de um indivíduo, que as tornem completas em seu processo, isto é, que as interpretem.

Ainda, por serem artes narrativas, aquelas de caráter mais realista, literatura e cinema se debruçam sobre um mesmo objetivo: na representação da ação. Em ambas, essa ação se desenvolve em um enredo que, por sua vez, se encontra limitado por um determinado espaço e tempo. Ao entrar nessa questão, Benedito Nunes (1999, p. 46) afirma ser o elemento tempo, mais do que o espaço, que definiria a condição de uma narrativa. Desta forma, se ação e sequência temporal são os materiais necessários a uma narrativa, literatura e cinema se tornam ainda mais próximas, sendo que a primeira apresenta tais elementos narrativos em palavras e a segunda em imagens.

Sobre esse eixo comum existente entre a literatura e o cinema, isto é, a ação de narrar, Ismail Xavier (2003) apresenta várias outras formas de identificar a interrelação entre essas duas artes. Xavier (2003, p. 65) afirma que diante de qualquer discurso narrativo dois elementos são essenciais para sua construção: fábula e trama. Assim, textos narrativos – como o literário e o cinematográfico, por exemplo – se referem a “uma certa história contada, a certas personagens, a uma sequência de acontecimentos que se sucederam num determinado lugar (lugares) num intervalo de tempo que pode ser maior ou menor” (2003, p. 65).

Outras afinidades entre literatura e cinema são ainda mais visíveis se fizermos um percurso pela história da relação dessas artes e nas suas formas de representar o mundo. A ascensão da narrativa moderna, por exemplo, trouxe outras ideias sobre a composição literária, diferentes daquelas das narrativas realista e naturalista.

De acordo com Tânia Pellegrini (2003, p. 21), a partir do início do século XX, a narrativa chamada de moderna se desenvolve por características sobre “o abandono do enredo e a relativização do papel do herói” que, segundo a autora, convergiram para a ideia de tempo criado por Henri Bergson².

Na teoria bergsoniana, o tempo é algo que flui ininterruptamente, não se distinguindo claramente o presente, o passado e o futuro. “O tempo da mente” tem sua

² O filósofo francês Henri Bergson desenvolveu novas formas de se entender tempo, duração e intuição em obras como “Essais sur les données immédiates de la conscience” (1889), “Matière et mémoire” (1896) e “Durée et simultanéité, à propos de la théorie dEinstein” (1922).

própria duração, não coincidindo com aquele mensurável pelos meios científicos, isto é, pelo relógio³ (PELLEGRINI, 2003, p. 21).

Dessa forma, a narrativa literária moderna mostra grandes afinidades com a técnica cinematográfica à medida que ambas entendem o tempo como algo móvel, sem uma ordem cronológica definida. Para Pellegrini, essa concepção filosófica de Bergson no âmbito literário se aproxima das ideias de base do próprio cinema em relação ao tempo, pois, a partir de então:

As relações temporais adquirem um caráter espacial, na medida em que perdem sua perene continuidade e sua direção irreversível: o tempo pode parar, inverter-se, repetir-se, fazer avançar ou retroceder a ação, dando forma à simultaneidade (PELLEGRINI, 2003, p. 22).

Filósofos da linguagem cinematográfica, como David Bordwell (1997), por exemplo, também reiteram essas afinidades entre as artes – literatura e cinema – que, segundo ele, vêm sendo discutidas e analisadas desde o início dos anos 1920, principalmente com a ascensão do cinema norte-americano. O autor aponta que os teóricos da década de 1950, que muito se debruçaram sobre a história das relações entre os principais meios artísticos da primeira metade do século XX, argumentavam que “o cinema não era como a música ou a pintura abstrata, era uma arte de contar histórias, e sua maior afinidade era com o romance e o teatro” (BORDWELL, 1997, p. 50)⁴.

É exatamente com base nessa relação do cinema com o gênero literário romance e o teatro, mencionado por Bordwell, que muitos estudos sobre literatura e cinema começaram a se desenvolver. Para Paulo Emílio Salles Gomes (2001, p. 106), essa simbiose cinema-romance-teatro é tão presente que ele chega a definir cinema como “um teatro romanceado” ou “romance teatralizado”. Gomes se apoia em questões inerentes à composição de personagens para formar os seguintes argumentos:

Teatro romanceado, porque, como no teatro, ou melhor no espetáculo teatral, temos as personagens da ação encarnadas em atores. Graças porém aos recursos narrativos do cinema, tais personagens adquirem uma

³ Em seu livro “A memória e o tempo” (1994), Herminio C. Miranda resume, de forma objetiva, como Henri Bergson compreendia essa nova concepção sobre tempo e sua duração: “A divisão presente, passado e futuro é meramente didática, destinada a reduzir a termos compreensíveis uma realidade que, sob muitos aspectos, ainda nos escapa, mas que parece contínua e simultânea. O presente é apenas uma linha móvel que arbitrariamente imaginamos para separar em duas – passado e futuro – uma realidade indivisível e global” (1994, p. 23).

⁴ Todas as traduções sem referência, ao longo do trabalho, são do autor.
[...] cinema was not like music or abstract painting; it was a storytelling art, and its closest kinship was with the novel and the theater.

mobilidade, uma desenvoltura no tempo e no espaço equivalente às das personagens do romance. Romance teatralizado, porque a reflexão pode ser repetida, desta feita, a partir do romance. É a mesma definição diversamente formulada (GOMES, 2001, p. 106).

Porém, vale aqui ressaltar que houve também um período da história do cinema em que seus realizadores, e alguns teóricos, não se sentiram confortáveis com tamanhas amostras sobre a influência de outras artes no meio cinematográfico. Robert Stam (2009) aponta que muitos se posicionaram a favor de um cinema sem grandes conexões com as demais artes, que pregavam a ideia de um cinema “puro”⁵. Destaca-se, nesse período, e nessa linha de pensamento, o produtor francês Jean Epstein, que representou aqueles que buscavam um cinema como um instrumento de “arte com autonomia única”, se desprendendo do teatro principalmente. (STAM, 2009, p. 49).

No entanto, a discussão sobre a pureza do cinema não se consolidou, sendo os estudos sobre as aproximações entre cinematografia e literatura que mais se desenvolveram ao longo do século passado. Um dos grandes nomes defensores dessa interrelação é o do francês André Bazin. Em um dos seus mais reconhecidos ensaios, *Por um cinema impuro: defesa da adaptação* (1952), Bazin (1991) já propunha a ideia de não se considerar o cinema apenas como um meio influenciado pela literatura e outras artes, mas, também, como instrumento que cria, reinventa e lança tendências para todas as outras artes.

Percebemos que Bazin, mesmo na década de 1950, em que o diálogo entre literatura e cinema era apenas estudado sobre o viés de como a primeira influenciava o segundo, já desenvolvia argumentos na defesa de uma visão de reciprocidade entre as artes, em que literatura, cinema, pintura, teatro e outras artes poderiam trocar elementos entre si, e, portanto, adaptá-los, sem necessariamente uma arte ser vista como superior a outra. Não se tratava, entretanto, de uma recusa às influências, mas do reconhecimento de que literatura e cinema são mutuamente influenciadores e influenciados. Bazin, nesse sentido, indaga e conclui que:

⁵ Na década de 1920, principalmente na França e na Alemanha, presencia-se o desenvolvimento de uma série de teorias vanguardistas que procuram legitimar o cinema enquanto meio artístico, independente do teatro e da literatura. Período conhecido como “avant-guerre” (ver Sadoul, Georges. *História do Cinema Mundial*, Vol. I. Livros Horizonte, 1983, p. 197-213).

Será que o cinema, ou o que resta dele, é hoje incapaz de sobreviver sem as muletas da literatura e do teatro? (...) O problema apresentado à nossa reflexão não é, no fundo, tão novo assim: é, a princípio, o da influência recíproca das artes e da adaptação em geral (BAZIN, 1991, p. 84).

Dessa forma, com toda essa aproximação já reconhecida, seria impossível não somente perceber o quanto a literatura tem influenciado o cinema, mas também esse processo de influências no caminho inverso. A literatura como arte consagrada e definida por Roland Barthes como sendo “aquilo que se ensina e ponto final”⁶ também em muito aprendeu e se utilizou das técnicas do meio cinematográfico. Com a ascensão do cinema no início do século XX, a literatura passou a incorporar as técnicas visuais fílmicas na pretensão de sofisticar e, mesmo, de inovar suas próprias técnicas de representação.

Segundo Pellegrini (2003, p. 28), a narrativa literária moderna veio acompanhada dessas novas formas de representação, como uso de monólogo interior, fluxo de consciência, desarticulação do enredo, fragmentação, descontinuidade, desaparecimento do narrador e outras. Com isso, a literatura passou por um processo de reformulação e aquisição de novas técnicas que muito se assemelham àquelas da linguagem cinematográfica, como afirma Pellegrini:

[...] uma crescente simplificação da linguagem, no sentido de que ela vai aos poucos se despidendo cada vez mais de seus acessórios qualificadores (figuras, advérbios, adjetivos, etc.) para dar lugar à substancialidade absoluta de nomes e ações, numa tentativa de imitar/representar a imagem visual na sua objetividade construída (PELLEGRINI, 2003, p. 28).

Principalmente em torno do romance, as técnicas e certos elementos da linguagem cinematográfica têm sido buscados como inspiração na criação de várias obras literárias. É possível reforçarmos tal argumento quando percebemos nos textos literários contemporâneos um grande domínio de descrições detalhadas, como se fossem *close-up*, particularização por enquadramento em parte de algo ou alguém, ou histórias em sequência não cronológicas, não lineares, com começo, meio e fim indefinidos, lembrando estratégias narrativas usadas no meio cinematográfico, tais como a montagem e ao uso do *flashback*.

⁶ “Ce qui s’enseigne, un point c’est tout”. BARTHES Roland. Réflexions sur un manuel. In: DOUBROVSKY, Serge; TODOROV, Tzvetan (Ed.). L’enseignement de la littérature. Paris: Plon, 1971.

Para alguns estudiosos, essa influência que o cinema exerce na literatura é tão presente e indubitável quanto a história nos mostra a influência inversa. Para Abílio Cardoso (1995, p. 27), é possível afirmar a existência de certas experiências literárias que somente podem ser analisadas ao recorrermos a teorias e a metodologias do meio cinematográfico. Segundo Cardoso, devemos atentar para:

Desde que se evite o erro de tentar visualizar uma obra literária como se tratasse simplesmente de a imaginar em filme, sem cuidar do seu funcionamento específico enquanto escrita literária, o estudo da literatura em associação com o cinema proporciona, sobretudo no que respeita ao romance, a descoberta de novas experiências no domínio da expressão, dificilmente analisáveis sem recurso a tal contexto teórico e metodológico (CARDOSO, 1995, p. 27).

Portanto, não se pode mais negar a interação artística, teórica e metodológica entre cinema e literatura. Mesmo a primeira sendo ainda denominada de “sétima arte”, é perceptível como a literatura, considerada arte absoluta há tempos, se apropria e se renova através dos elementos inerentes ao meio cinematográfico. Essa visível pluralidade interestética, com todo seu desenvolvimento, interpretação e estudos acadêmicos, é que nos permite compreender o desenvolvimento de novos fenômenos e novas relações entre cinema e literatura, entre texto e imagem, e nos permite discutir as questões das adaptações fílmicas como um processo de tradução.

1.2. Adaptação fílmica como Tradução

Desde o advento do cinema, outras formas de arte como o teatro, a pintura e a fotografia influenciam as composições das mais variadas obras cinematográficas. No entanto, alguns estudiosos (AGUIAR, 2003; JOHNSON, 2003; BRITO, 2008) afirmam que é com a literatura que o cinema mais dialoga e mais trabalha em suas produções. O grande número de romances adaptados para as grandes telas nas últimas décadas apenas reitera a longa trajetória de interação entre as duas artes.

Considerado como um dos maiores precursores da linguagem fílmica, o cineasta norte-americano D. W. Griffith foi pioneiro em entender como o cinema poderia transpor e se beneficiar de certos elementos do meio literário. Griffith utilizou em muitas de suas produções elementos narrativos das obras do escritor inglês da era vitoriana Charles Dickens. Segundo Robert Stam (2003, p. 20) alguns recursos próprios do meio cinematográfico tiveram como fontes alguns recursos advindos do romance,

que ao serem desenvolvidos por Griffith, como a montagem paralela e o *close-up*, se tornaram permanentes na maioria dos filmes e continuam sendo bastante utilizados até hoje.

No entanto, foi somente com o avanço dos estudos da Tradução⁷, por volta dos anos de 1980 e 1990, que se tornou possível, mais veementemente, argumentar e compreender esse fenômeno de adaptar elementos de texto literário para texto fílmico como um tipo de tradução. Esse avanço nos estudos das adaptações fílmicas foi possível a partir do momento que a tradução começou a deixar de ser investigada apenas por seus aspectos linguísticos, com normas e conceitos que levavam em consideração os aspectos da tradução de texto apenas por sua equivalência e fidelidade ao texto fonte.

Mesmo não tratando exatamente sobre cinema, foi Roman Jakobson (2007) um dos pioneiros a introduzir o conceito de “tradução intersemiótica” para designar a transmutação de mensagens de um meio de linguagem para outro. Jakobson classificou em seus estudos três tipos diferentes de tradução:

1. A tradução intralingual ou reformulação (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua;
2. A tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de uma outra língua;
3. A tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de signos não verbais. (JAKOBSON, 2007, p. 64-65).

É especificamente na terceira categoria desse conceito de tradução de Jakobson, um signo verbal traduzido para outro signo não-verbal, que muitos estudiosos da adaptação fílmica obtiveram as bases para elaboração de seus pressupostos que continuam a ser desenvolver até o contexto contemporâneo.

Dentre alguns linguistas que se dedicaram ao estudo das relações de intersemiose estão Charles Sanders Peirce, John Catford, Júlio Plaza e Décio Pignatari, sendo seus pressupostos, juntamente com os trabalhos de Jakobson, referências para as

⁷ O termo Estudos da Tradução, em inglês Translation Studies, foi popularizado e tomado pela primeira vez como uma disciplina de estudos científicos por James S. Holmes em um trabalho apresentado no terceiro congresso internacional de Linguística Aplicada em Copenhague em 1972. Em seu trabalho intitulado “The name and nature of translation studies”, Holmes defende a consolidação da Tradução como uma disciplina própria e por uma classificação de caráter científico nos campos de estudos. (Ver TOURY, Gideon (1995). *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins).

análises da importância de se compreender o processo de transmutação de um signo para outro. Segundo Plaza (2001) o próprio pensamento já é considerado uma ação tradutória, pois, como vemos em suas palavras:

Por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução. Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções (que, aliás, já são signos ou quase-signos) em outras representações que também servem como signos. Todo pensamento é tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante. Como se pode ver, o próprio pensamento já é intersemiótico (PLAZA, 2001, p. 18).

Portanto, com os avanços dos estudos sobre a tradução dos signos, seja por aspectos intralingual, interlingual ou intersemiótico, é que muitos outros estudiosos passaram a se dedicar a fatores inerentes ao processo tradutório, tais como aspectos culturais, históricos, econômicos e outros, contribuindo assim para os Estudos da Tradução que conhecemos hoje.

Pertencente a Escola de Telavive, Itamar Even-Zohar desenvolveu, por exemplo, estudos com foco na interação do texto traduzido com o sistema receptor. Even-Zohar (1979) compreendia que os fenômenos semióticos, e aqui podemos inserir a Tradução, não são dados apenas por conglomerados de elementos singulares e sim por sistemas heterogêneos, em que um tenta se sobrepor ao outro constantemente. Essa formulação por Even-Zohar foi denominada de teoria dos polissistemas, a qual ele resume como:

Um polissistema – um sistema múltiplo, um sistema de vários elementos que se interceptam e se sobrepõem, utilizando simultaneamente diferentes opções, ainda assim funcionando como um todo estrutural cujos membros são interdependentes (EVEN-ZOHAR, 1979, p. 290)⁸

Por meio da teoria dos polissistemas, Even-Zohar abriu espaço para o desenvolvimento de análises que compreendessem a ideia da existência de uma multiplicidade de relações na heterogeneidade da cultura. Sobre a literatura traduzida especificamente, Even-Zohar (1978, p. 118) argumentava que a tradução de um texto literário se relaciona de duas formas distintas com a literatura receptora: a primeira diz

⁸ Traduzido do original em inglês por Else Ribeiro Pires Vieira em “Teorizando e Contextualizando a Tradução”. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Curso de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, 1996.

respeito a seleção de obras pela literatura receptora, isto é, que textos são escolhidos para ser traduzidos e por qual motivo eles “merecem” ser inseridos nesse novo sistema, a segunda se relaciona na adoção de normas, comportamentos e estratégias específicas como resultado de sua relação com outros co-sistemas.

Por essas ideias acima mencionadas, é que podemos reafirmar nos dias de hoje o poder dos produtos traduzidos em um dado pólo receptor. Se cada tradução passa por um processo de seleção, de escolha de estratégias, de visões e argumentações sobre sua inserção em um sistema diferente daquele do produto de partida, é, pois, devido ao alto poder ideológico que cada componente traduzido nele carrega. É por tudo que Else Vieira (1996), em seus estudos sobre tradução e seguindo as ideias de Even-Zohar, esclarece de forma precisa o poder da literatura traduzida:

A literatura traduzida pode ser inovadora, conservadora, simplificada, estereotipada, etc., e pode-se dizer que ela participa ou não de mudanças. Se ela tiver papel primário, será parte integrante das forças inovadoras, introduzindo novos modelos de realidade, uma nova linguagem poética, novas matrizes, técnicas e etc., e o princípio de seleção subjacente é o seu papel inovador potencial (VIEIRA, 1996, p. 127).

A partir dos avanços decorrentes da teoria dos polissistemas, os estudos sobre tradução passaram cada vez mais focar nas relações envolvidas entre texto traduzido e seu sistema receptor. A cultura e todas suas questões a ela inerentes tornaram-se também relevantes para a compreensão do processo tradutório de um texto. Assim, a cultura foi tomada como unidade operacional nos subseqüentes estudos da tradução.

Com todo esse aparato de teorias de tradução em desenvolvimento, em que cultura, sistema receptor, ideologias, modos de produção e outros fatores externos ao texto tornavam-se fundamentais nesse estudo, não era mais concebível analisar um texto traduzido, seja para qual linguagem fosse, tendo como ponto inicial a busca de equivalências ou julgamento de valor em relação ao texto de partida. É por essa razão que Gideon Toury, ao partir da teoria de polissistemas de Even-Zohar, buscou, em grande parte de seus artigos teóricos, apresentar os passos dados na busca de uma explicação sistemática da tradução. Toury (1995, p. 53) afirma que as atividades de tradução devem ser antes consideradas como elementos interculturais, isto é, elas são instrumentos de exposição e de recepção de uma determinada cultura para outra.

Assim, Toury defende que a tradução deve ser estudada de modo descritivo e não mais prescritivo como anteriormente. Com isso, surgem os Estudos Descritivos da Tradução, que têm como objetivo identificar, analisar e discutir como ocorre o processo tradutório de um texto para outro, ou para outra linguagem, e como essa tradução se insere no sistema de chegada e, ainda, verificar os tipos de coerções que influenciaram o trabalho do tradutor.

Em suas análises sobre os Estudos Descritivos da Tradução, Cristina Carneiro Rodrigues (2000, p. 133) esclarece e resume os principais pontos propostos por Toury sobre tradução. Para a autora, Toury buscou chegar a uma teoria da tradução através da elaboração de algumas normas que fazem parte de todo o processo tradutório de um texto, sendo elas – as normas – impostas não exatamente pelo contexto da fonte, do original, mas sim do contexto do pólo receptor dessa tradução. As normas seriam, portanto, regularidades, isto é, estratégias e mecanismos presentes nas traduções e que direcionam todo o processo de tradução de um texto, desde sua escolha até sua publicação.

Nesse processo de desenvolvimento dos Estudos Descritivos, da teoria dos polissistemas, da tradução vista como processo de diferença e não de equivalência, e outras tendências que se afastam da prescrição, o processo de adaptação de uma obra literária para uma obra cinematográfica torna-se cada vez mais entendido também como um fenômeno tradutório. Desta forma, uma vez compreendida e imposta a ideia de que se trata de duas linguagens distintas – literária e fílmica – e que adaptar não significa apenas transpor palavras em imagens, é que teóricos como Patrick Cattrysse, Brian McFarlane e Robert Stam direcionam seus estudos para uma teoria que consolide a adaptação fílmica como um tipo de tradução.

Seguindo, em parte, as mesmas ideias que permeiam a tradução de um texto para outro, Cattrysse (1992, p. 62) esclarece que a adaptação de um texto para o cinema deve ser entendida e analisada através de uma série de fatores que determinam sua produção alvo, neste caso, o filme. Esses fatores se relacionam a uma série de práticas discursivas envolvidas no percurso da adaptação, influenciado tanto por aqueles que produzem o discurso quanto pelo contexto histórico e social de produção desse discurso.

Contudo, ao analisar os pressupostos de Cattrysse, Flores Diniz (1999) conclui que uma adaptação fílmica pode ser inserida nos estudos da tradução da mesma maneira

em que nos outros casos abordados por essa disciplina, já que suas análises também se concentram em:

1. Encontrar e explicar as relações entre práticas discursivas com seus respectivos contextos (sociocultural, político e econômico e outros);
2. Apontar quais práticas de transferência funcionaram ou não como adaptação, tradução, paródia etc.;
3. Explicar por que o processo de tradução se deu de tal maneira.
(DINIZ, 1999, p. 42).

Ao tratar especificamente da adaptação de romances para filme, Brian McFarlane (1996, p. 05) reafirma uma teoria da adaptação direcionada na análise dos possíveis diálogos entre os textos – do literário para o fílmico. Com isso, o objetivo é investigar as estratégias empregadas, pelo meio cinematográfico, na transmutação de certos elementos, inerentes à narrativa literária para as telas. Desta forma, compreende-se que a tradução, no nosso caso a fílmica, como já defendia Toury, Even-Zohar, Bazin e outros, é o resultado de um processo que envolve desde recursos linguísticos até aqueles pertencentes ao contexto histórico, social, econômico e cultural. A adaptação fílmica seria, portanto, um fenômeno influenciado pelos diversos campos do conhecimento, mas que também os influencia diretamente.

Então, uma vez compreendida a tradução como transmutação de uma linguagem para outra, é que a adaptação fílmica de uma obra literária não pode mais ser analisada pela perspectiva de uma busca por fidelidade, ou reconhecida como um tipo de “romance filmado”. Robert Stam (2008), ao observar esse transmutar do literário para fílmico, afirma que o resultado desse processo é a produção de algo diferente, não fiel ao texto de partida, pois:

Uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal (STAM, 2008, p. 20).

Segundo Andre Lefevere (2007), as adaptações fílmicas, como também outras formas de tradução, podem ser encaradas como tipos de reescrituras. Lefevere em seus estudos não foca somente nos aspectos linguísticos que compõem a tradução, mas também naqueles relacionados ao meio histórico e ao meio social envolvidos no

processo tradutório. Além de dialogar com as ideias de Stam sobre a impossibilidade de equivalência entre as linguagens literária e cinematográfica, Lefevere aponta outras razões para se entender tradução não como cópia ou imitação, mas como uma vertente de recriação e, portanto, de reescrita. Em seu conceito de reescritura, o autor assume que:

A tradução é uma reescrita de um texto original. Todas as reescritas, seja quais forem suas intenções, refletem sua ideologia e poética e manipulam a literatura para se adaptar a uma determinada sociedade. A reescrita é uma manipulação a serviço do poder, e no seu aspecto positivo, pode ajudar na evolução de uma literatura e de uma sociedade (LEFEVERE, 2007, p. 41).

Essas ideologias que permeiam a tradução é que, segundo Lefevere (1992, p. 45), têm o poder de criar novas “imagens” do texto de partida e, portanto, contribuir para o sucesso ou o fracasso da inserção de uma obra de um sistema cultural para outro. A tradução de um texto literário, por exemplo, que trate de questões morais, religiosas ou sexuais pertencentes a um povo pode não ser aceita em outra cultura, por essa última ser dominada por valores muito diferentes da primeira.

Partindo do argumento de tradução como manipulação, seleção e amplificação é que Patrick Cattrysse (1992), ao se apropriar do conceito de polissistemas de Even-Zohar, destaca a relevância de se analisar as adaptações fílmicas e outros produtos traduzidos não somente pela busca de atribuir valores, mas, sobretudo, pela busca de uma análise que deva partir do processo envolvido na produção das traduções e de suas ressignificações subsequentes.

Ao discutir a questão da adaptação cinematográfica de um texto literário como um novo projeto, Ismail Xavier (2003, p. 61) analisa que, graças a crescente interação entre mídias, o cineasta adquiriu um maior direito à interpretação livre de um romance ou peça teatral, pois o valor está na apreciação do filme como nova forma de experiência, nos sentidos nele implicados e não mais em critérios de fidelidade ao texto de partida.

Para Xavier, essa “liberdade” do cineasta é posta em evidência quando “admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens” (2003, p. 62).

Assim como o texto literário, um filme, seja uma adaptação ou não, é produzido em um determinado tempo e espaço, com diferentes valores sociais e culturais nele inseridos. Portanto, Xavier se utiliza desses fatores – contextos temporal e cultural – para reafirmar a impossibilidade de busca por fidelidade em uma tradução fílmica, ao observar que:

Livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos (XAVIER, 2003, p. 62).

Uma adaptação fílmica de um romance ou mesmo de uma peça teatral pode, de fato, estar atenta a extrair e ressignificar algumas das principais matérias primas das narrativas mencionadas, isto é, a trama e a fábula⁹. Para Xavier (2003, p. 66), um filme pode se relacionar diretamente somente quanto a fábula de uma obra literária, tratando de “tramá-la de uma outra forma”. O inverso também é possível, sendo que o filme pode “querer produzir a trama do livro, a maneira como estão lá ordenadas as informações e dispostas as cenas sem mudar a ordem dos elementos”.

Assim, é que o leitor de uma obra literária que foi adaptada para as telas, pode, possivelmente, como espectador, reconhecer a história lida por ele quando transmutada para o cinema. O filme traz elementos, seja da fábula ou da trama, recorrentes do texto de partida. Já como críticos e analistas, esses mesmos elementos da narrativa mencionados – fábula e trama – nos permitem poder verificar o que foi ressignificado, adicionado, redimensionado ou omitido, ao traçarmos um paralelo entre a obra escrita e a obra fílmica.

Podemos discorrer sobre esse processo de identificação de elementos de um filme com base em um romance, ao analisarmos o caso de duas obras de Machado de Assis. A primeira, *Dom Casmurro* (1899) adaptada para o cinema por Paulo Cesar Saraceni em 1968 e a segunda, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), que teve duas adaptações, a de Júlio Bressane em 1985 e a mais recente do diretor Andre Klotzvel em 2001. Nas três produções, os cineastas buscaram transmutar a técnica do ponto de vista dos romances para as telas, em que os protagonistas narram todas suas

⁹ Para Xavier, diante de qualquer discurso narrativo, fábula se refere “a uma certa história contada, a certas personagens, a uma sequência de acontecimentos que se sucederam num determinado lugar (lugares) num intervalo de tempo que pode ser maior ou menor” (2003, p. 65)

experiências em primeira pessoa. Para tal, nos filmes foi utilizado o recurso do *voice-over*¹⁰ em alguns casos e, em outros, o uso de solilóquios, em que os atores se dirigem diretamente para a câmera, como se estivessem conversando intimamente com o público espectador.

Em *Lolita*, de Vladimir Nabokov, temos outro exemplo de um romance todo narrado em primeira pessoa, em que só um narrador-personagem tem o controle absoluto sobre os fatos apresentados. Porém, ao passar para as telas, tanto a versão de Stanley Kubrick (1962) quanto a de Adrian Lyne (1997) não privilegiaram o *voice-over* da mesma forma vista nas adaptações fílmicas das obras supracitadas de Machado de Assis.

Seja por motivos estéticos, cinematográficos ou de indústria, como analisaremos mais adiante, o fato é que nas duas adaptações fílmicas de *Lolita*, a premissa de que a adaptação fílmica de um romance narrado em primeira pessoa tem *voice-over* como técnica principal não se confirma.

Apesar do filme *Lolita* de Adrian Lyne começar com uma cena permeada por narração em *voice-over*, o fato é que os esquemas narrativos desses tipos de adaptações mencionadas tendem a ser mais lineares, com sequências de cenas dispostas sem interferências, tornando-as mais próximas do caráter fílmico clássico de Hollywood.

1.3. Personagens: do romance para as telas.

A literatura e o cinema, como formas de expressões artísticas, seguem o pensamento do escritor e filósofo alemão Johann Goethe pela qual é através das artes que “distanciamos-nos e ao mesmo tempo aproximamos-nos da realidade” (CANDIDO, 2009, p. 38). De fato, em uma obra de ficção, é possível identificar relações de nossa vida cotidiana através do espaço, do contexto histórico e cultural que compõem esses tipos de narrativas. Entretanto, são as personagens e suas ações que mais se destacam na interação da obra com seu público receptor.

Especificamente na literatura, e no tocante ao romance, as personagens exercem a carga de apresentar, viver e, muitas vezes, narrar os ditames do enredo. A

¹⁰ Existem inúmeras definições de *voice-over* proporcionadas pelos mais diversos teóricos do assunto. No entanto, para esse trabalho, utilizaremos o conceito proposto por John Harrington (1978), que diz: *voice-over* é qualquer língua falada não parecendo vir de imagens na tela (traduzido do original: “any spoken language not seeming to come from images on the screen”).

personagem é aquele elemento que possibilita uma maior adesão de afeto por parte dos leitores à obra. Segundo Antônio Candido (2009, p. 45), a personagem tem a função de humanizar o texto, dando a presença do real, o que contribui para o interesse do leitor na narrativa por meios de mecanismos de identificação, projeção, transferência etc.

Ainda desenvolvendo as ideias de Candido (2009, p. 46), as personagens, dentro das obras literárias, assim como os seres humanos, encontram-se “integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político e social, tomando determinadas atitudes em face desses valores”. Os personagens, muitas vezes, podem tomar decisões e agir contra esses mesmos valores, vivendo conflitos, tragédias e diversos outros aspectos essenciais da vida humana: o trágico, o sublime, o grotesco, o demoníaco e o luminoso.

Com a ascensão do romance moderno, os leitores foram apresentados a personagens com detalhadas descrições físicas e psicológicas, tendo todas elas valores e experiências que podem ser reconhecidas como universais. No romance, o autor pode construir com maior liberdade a história e a caracterização das personagens, sendo ele – o romancista – capaz de “representar o mundo objetivo e a ação do homem e sua relação com a realidade externa” (AGUIAR E SILVA, 2013, p. 26).

Para Candido, a marcha do romance moderno trouxe personagens como tipos de “seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas que têm poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério” (2009, p. 60). Com isso, os romancistas desse novo período foram os responsáveis por apresentar personagens que marcariam a história da literatura universal, graças a enorme verossimilhança entre esses e o próprio indivíduo real do mundo moderno.

Em seus estudos sobre o texto romanesco, E.M. Forster (1974) analisa e classifica a personagem por meio de seu comportamento no contexto da trama. Forster aponta os tipos “planos” e os considerados “redondos”. Sem problemas para seu entendimento, as personagens planas são definidas por sua linearidade dentro da narrativa. Forster ainda esclarece que “em sua forma mais pura [personagens planas] são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade: quando há mais de um fator, atingimos o início da curva em direção às redondas” (FORSTER, 1974, p. 54).

Em contrapartida, são os do segundo tipo – os redondos – as personagens que mais ganham destaque nas interpretações e análises do romance moderno. Foster caracteriza-os com maior relevância devido à complexidade encontrada nessas

personagens, pois são elas que despertam maiores curiosidades nos leitores. Como não rir e chorar ao conhecer o contraditório herói Dom Quixote de Miguel de Cervantes? Por essa perspectiva, Foster destaca que:

Essas personagens [redondas] são definidas por sua complexidade, apresentando várias qualidades ou tendências, surpreendendo convincentemente o leitor. [...] são dinâmicas, são multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano (FOSTER, 1974, p. 56).

Desde meados do século XVIII, a literatura traz a vida, e conseqüentemente ao nosso imaginário, grandes personagens de traços complexos e construídos de forma a levantar inúmeras possibilidades de leitura. Dentre vários, vale ressaltar as protagonistas de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, Raskólnikov, de *Crime e Castigo*, de Fiódor Dostoievski, Capitu, de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e a célebre personagem de Vladimir Nabokov que dá título ao romance: Lolita.

Esses personagens literários são muito relevantes para a narrativa de cada obra, sendo eles juntamente com os outros elementos inseridos ao seu redor, importantes para consolidar uma interação que cada autor tenta tecer com os seus leitores. Por essa ideia, vale ressaltar os pressupostos de Georg Lukács (2002, p. 55) sobre o desenvolvimento do romance moderno, em que personagem e leitor se assemelham por estabelecer entre eles conexões por meio de algo comum aos dois, isto é, ambos vivem em um mundo não mais objetivo e totalizante, tal como era o mundo clássico.

Mais uma vez, ao tomarmos emprestadas as palavras de Candido (2009, p. 35), podemos resumir a importância desse elemento na literatura e na cultura em geral. O autor nos diz que “a personagem deve lembrar um ser vivo, isto é, manter certas relações com a realidade do mundo, participando de um universo de ação e de sensibilidade que se possa equiparar ao que conhecemos da vida”. Com isso, a personagem é, portanto, “a representação do que há de mais vivo no texto literário”.

Outras artes logo perceberam a importância da elaboração na composição de uma personagem para contar uma história. O cinema é um dos exemplos que mais transparecem a relevância da utilização desse elemento para suas expressões. A personagem cinematográfica, assim como a literária, tem a função de guiar, persuadir e fazer o leitor interagir com a fábula. No entanto, o cinema, devido à sua linguagem

própria, exige não somente o uso das palavras na caracterização de seus personagens, mas, sobretudo, o uso da imagem.

A personagem da ficção fílmica é criada através de palavras – no roteiro – e somente ganha vida ao ser incorporada por alguém “real”, isto é, por um ator. Toda expressão de sua sensibilidade também depende de uma série de outros fatores inerentes ao meio fílmico, como imagem, luz, som, montagem e direção. É, portanto, sobre essa ideia de personagem que Paulo Emilio Sales Gomes (2009) destaca uma simbiose entre o cinema e o romance:

Se retomarmos as diversas formas de situar personagem no romance, às quais o professor Antonio Candido fez referência em suas aulas, verificaremos que são todas válidas para o filme, seja a narração objetiva de acontecimentos, a adoção pelo narrador do ponto de vista de uma ou mais personagens, ou mesmo a narração em primeira pessoa do singular. (CANDIDO et al, 2009, p. 107).

Mesmo observando tais aproximações, não podemos tomar o cinema apenas como a soma de outras linguagens artísticas. Como as outras grandes formas de arte – pintura, escultura e literatura – por exemplo, o cinema tem seus elementos que são particulares e inerentes somente ao seu campo de atuação. É por isso que Gomes distingue que “enquanto a personagem do romance é feita exclusivamente de palavras, no cinema, a cristalização definitiva desta fica condicionada a um contexto visual” (GOMES, 2009, p. 111).

É exatamente essa questão do visual, da imagem em movimento, a característica mais absoluta pertencente à linguagem cinematográfica. Enquanto na literatura a sensibilidade de um escritor é expressa por meio de palavras, no cinema o instrumento do artista é mais ligado ao ato de ver. Segundo Marcel Martin (2005, p. 27), “a imagem constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica”. Ainda segundo o teórico, ela – a imagem – é a “matéria-prima fílmica e, simultaneamente, uma realidade particular complexa” (2005, p. 27).

Quanto às especificidades, no trato e na construção de seus personagens, esse referente da linguagem cinematográfica – o visual – destaca-se na materialização das qualidades, dos defeitos, dos traços físicos e psicológicos do indivíduo em foco na trama, isto é, a personagem. No cinema, contar é desde logo “mostrar, dar a ver, ainda que o ato de narração a isso não se reduza” (GARDIES, 2011, p. 86).

Em seu desenvolvimento, a apresentação de um personagem nas telas passa por todo um processo de planejamento em que não só um indivíduo é responsável. Como já mencionado anteriormente, o ator empresta seu corpo, sua voz e sua sensibilidade para criar a figura de um personagem para o público espectador. Além disso, a construção da personagem em imagens é resultado de uma criação coletiva, a qual René Gardies (2011) aponta que:

Entre o argumento, o realizador e o ator, mas também o sonoplasta, o operador ou o desenhador de guarda-roupa, instaura-se um verdadeiro trabalho de negociações que, lentamente, faz emergir a figura fílmica da personagem. Neste sentido, deve-se conceber sempre a personagem como o resultado de um conjunto complexo de transações [...] Pelo menos quatro componentes de base entram no 'fabrico' da figura actorial: o actante, o papel, o personagem e o ator-intérprete, cada qual participando de maneira específica na elaboração da figura, e isto numa interação constante (GARDIES, 2011, p. 81)¹¹

No entanto, como no texto literário, a personagem cinematográfica completa seu círculo de construção apenas após atingir seu público consumidor, neste caso, o espectador. Esse argumento se confirma quando ainda que as descrições físicas e a exposição do psicológico das personagens já estejam prontas na tela, o cinema ainda é capaz de criar indivíduos altamente complexos, que podem gerar inúmeras discussões no âmbito da interpretação dos seus elementos, assim como na literatura.

Por tudo isso, é possível concluir que as adaptações fílmicas contribuem bastante para consolidar a imagem de algumas personagens nas mais variadas culturas na atualidade. Muitos romances considerados clássicos literários e, mais recentemente, mesmo textos considerados não canônicos fazem parte do grupo de adaptações que desafiam a representar os mais diferentes tipos de personagens para as telas. Nessas produções, protagonistas de grandes obras, tais como Hamlet, Macunaíma e a própria Lolita de Nabokov, são ressignificadas para outro público, o espectador, e adquirem outras representações diferentes daquelas proporcionadas apenas pela literatura.

¹¹ Sobre figura actorial, vejamos o conceito proposto por Greimas (1985): Greimas distingue *ator* de *actante*, uma espécie de arquiator, conceito situado num nível superior de abstração e que, por essa razão, pode expressar-se em vários atores numa mesma narrativa. Para Greimas, existem seis actantes: *sujeito*, *objeto*, *destinador*, *destinatário*, *opositor* e *adjuvante*. E as relações estabelecidas entre os actantes, numa dada narrativa, constituem o *modelo actancial* (ver em BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: ática, 1985. Série Princípios, p. 28-46).

3 *LOLITA* E SUAS REPRESENTAÇÕES CULTUAIS

3.1 A poética de Vladimir Nabokov

O “autor de *Lolita*”. É assim que Vladimir Nabokov é lembrado constantemente. Em um daqueles casos em que obra e escritor se confundem, Nabokov ganhou fama e notoriedade muito através do nome da protagonista de seu mais célebre romance. Dentre algumas de suas várias entrevistas concedidas, o próprio afirma que: “*Lolita* é famosa, não eu”¹². No entanto, Nabokov logo passou a ser também reconhecido por possuir um estilo sarcástico, irônico, nada convencional ao seu tempo, as quais muitas de suas obras são permeadas por temáticas e questionamentos sobre valores morais antes pouco discutidas pela literatura.

Ao destacar a importância do romance *Lolita* no meio literário em geral, Alfred Appel Jr (1991, p. 06) afirma que “*Lolita* é certamente o mais alusivo e linguisticamente gracejador romance em língua inglesa desde *Ulysses* (1922) e *Finnegans Wake* (1939). Nabokov aprendeu inglês muito cedo e logo passou a dominar a língua a ponto de manipulá-la em seus trabalhos de forma a desafiar mesmo os leitores mais proficientes. O escritor passou a ser conhecido por seus textos repletos de elementos linguísticos que denotam o seu intenso trabalho de criação, tais como o uso do inglês, do francês e do russo em uma mesma narrativa ou de tradução de poemas escritos em línguas como o latim.

Em muitas de suas obras, é possível encontrarmos palavras e expressões do inglês americano que são pouco exploradas, não mais utilizadas ou que podem revelar múltiplos significados e inferências. O sobrenome da protagonista de sua mãe em *Lolita*, por exemplo, já indica esse jogo de Nabokov com as palavras. Segundo Dolores Agüero (2005, p. 49), o sobrenome Haze tem duplo sentido, podendo significar tanto névoa, neblina quanto pode ser usado para indicar certa confusão quanto ao estado mental de alguém. Essas ambiguidades de significados permeiam toda a narrativa, sendo elas, segundo Agüero (2005, p. 49), elementos que contribuem para o caráter irônico que compõe o romance.

Portanto, Alfred Appel Jr (1991, p. 07) observa que, como os leitores de Joyce e Melville, o leitor de Nabokov também deve ser antes de tudo um indivíduo culto,

¹² Todas as traduções sem referências, ao longo do trabalho, são do autor.

“*Lolita is famous, not I*”. Frase proferida por Nabokov em entrevista concedida à *Paris Review* em 1959.

atento e detentor de um vasto conhecimento nos mais diferentes campos do saber. Isso porque muitos tipos de alusões permeiam as páginas das obras de Nabokov, podendo ser elas grandes referências literárias, históricas, mitológicas, bíblicas, anatômicas, zoológicas, botânicas e geográficas. Com isso, o escritor não parece querer selecionar seus leitores ou de alguma forma elitizar seu trabalho, mas, certamente, ele desafia seu público a se tornar mais curioso e mais diligente a tudo que o cerca.

Nabokov relacionava sua forma de escrever com muitos outros aspectos da vida, de sua própria vivência enquanto homem. Segundo ele “tanto a arte quanto a natureza são jogos intrincados de encantamentos e decepções”¹³. Nabokov e sua forma de fazer literatura podem ser entendidos e melhor explorados ao entrarmos em contato com o universo paralelo ao de escritor, isto é, aquele Nabokov cientista, jogador de xadrez e professor.

Por um ser um exímio amante do jogo de xadrez, Nabokov não poupava em relacionar sua escrita literária com a filosofia do jogo. Em sua autobiografia intitulada *Speak, Memory: An Autobiography Revisited* (1966), Nabokov chega a afirmar que autor e leitor são como jogadores. Ao se referir à estratégia do blefe – ato ou efeito de enganar, persuadir alguém – Nabokov afirma que se o leitor tomar como verdade todas as palavras e os argumentos em um romance, como, por exemplo, acreditar que a confissão de Humbert é sincera, o jogo se encerra rapidamente. Ao final dessa “partida”, o autor vence e o leitor é o grande perdedor.

Por meio dessa interação proposta por Nabokov entre xadrez e literatura, é que se torna possível entendermos o quão profundo era o desejo do escritor em desafiar seus leitores, em produzir textos nos quais as “peças” devem ser bastante analisadas antes de movidas, para que somente assim uma provável interpretação possa emergir. Como separar Humbert, respeitado professor universitário, poeta, que vive seus últimos dias de vida em uma prisão, daquele outro Humbert manipulador, sarcástico e criminoso? Nabokov impõe ao seu leitor a árdua tarefa de finalizar todo esse jogo, isto é, de interpretá-lo.

Outro ponto a se destacar é a ideia de transformação, de mutabilidade, tanto artística quanto humana, a qual é revelada sutilmente por Nabokov através de alguns símbolos deixados em suas obras. Nessa vertente encontramos elementos de outra

¹³ Idem (1).

paixão do escritor, a profissão de lepidopterista ¹⁴. É possível percebermos que borboletas ou mariposas aparecem constantemente no final de seus romances, pois, comparando com o processo de metamorfose do inseto, elas simbolizam o resultado final do ciclo artístico de qualquer escritor, ou seja, a finalização de uma obra.

Borboletas surgem, por exemplo, em várias passagens significativas do romance *Lolita*. Durante uma partida de tênis entre Humbert e Lolita, por exemplo, o inseto passa voando entre os personagens interrompendo o fluxo de consciência do narrador, de Humbert, que sucumbia em palavras na exposição de sua obsessão pela garota, como podemos ver em:

Meu saque com um efeito pronunciado, que aprendera com meu pai, que aprendera com Decugis ou Borman, velhos amigos seus e grandes campeões, teria criado sérias dificuldades para minha Lo se eu estivesse realmente empenhado em lhe criar dificuldades. Mas quem poderia querer dificultar a existência daquela luminosa e adorada criatura? Já mencionei que seu braço nu apresentava o 8 das vacinações? Que eu a amava perdidamente? Que ela tinha só catorze anos? Uma borboleta inquisitiva passou, em voo raso, entre nós dois (NABOKOV, 2011, p. 273).

Toda a paixão de Nabokov por xadrez, por lepidópteros e pela língua inglesa é constantemente refletida em seus trabalhos, sendo cada um desses elementos importantes símbolos na construção das narrativas nabokovianas. No prefácio de *A Defesa* (1930), Nabokov aponta o desenrolar da narrativa que se segue como se estivesse em uma partida do referido jogo: “Os efeitos do xadrez podem ser encontrados na estrutura base desse atrativo romance. Assim em direção ao capítulo quatro um movimento inesperado é feito por mim em um canto do tabuleiro” ¹⁵ (NABOKOV, 1990, p. 9).

Todas essas analogias apresentadas com outros campos de experiências da vida de Nabokov nos trazem a percepção de quão minucioso e estratégico o escritor era na composição de cada passagem, de cada argumento e capítulo de seus trabalhos. Nabokov estabelecia conexões entre literatura e cotidiano, entre ficção e realidade,

¹⁴ Nabokov, além de escritor e professor, também era um lepidopterista, isto é, “um zoologista que estuda os insetos da família dos lepidópteros, como as mariposas e as borboletas”. Fonte: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 214.

¹⁵ The chess effects can be found in the basic structure of this attractive novel. Thus toward the end of Chapter Four an unexpected move is made by me in a corner of the board.

tornando suas obras repletas de páginas permeadas por temas e pensamentos de caráter universal, do amor ao ódio, do moral ao imoral ou simplesmente do banal ao excêntrico.

Outra admiração de Nabokov bastante visível em seus trabalhos se relaciona à própria arte literária. São inúmeras as alusões que o escritor insere em suas principais obras acerca de poemas, contos, mitos e romances dos mais diversos autores canônicos da literatura. Em “Um convite para uma decapitação” (1936), o protagonista Cincinnatus, estando preso em uma cadeia, prestes a ser condenado, começa a ouvir trechos do poema “L’invitation au Voyage” (1985), de Charles Baudelaire. Os trechos do poema são produzidos pela própria consciência do personagem, que os utiliza como meio de escape para toda a angústia vivida por ele naquele momento.

Em *Lolita*, muitas outras referências e homenagens a grandes obras e escritores podem ser identificadas. A enorme apreciação de Nabokov pelo poeta americano Edgar Allan Poe se confirma já pela escolha do nome da primeira paixão do personagem Humbert: “Estou convencido, porém, que de algum modo mágico e fatídico Lolita começou com Annabel” (NABOKOV, 2001, p. 18). Annabel é o nome da musa que dá título ao último dos poemas completos de Poe. Nele, o narrador nutre uma imensa paixão por uma adolescente, Annabel, que perdura mesmo depois da morte da amante. A tragicidade e o amor obsessivo marcam as linhas de todo poema.

Nabokov também não poupava alusões em seus trabalhos quanto a teorias e pensadores de outros conhecimentos. Frequentemente, o escritor confrontava e criticava, com fervor, grandes nomes da psicologia e da psicanálise, tendo como principal alvo Sigmund Freud. As aversões de Nabokov às ideias de Freud eram explicitas tanto em seus livros quanto nas próprias entrevistas, que o escritor concedia. Um artigo intitulado “Por que Nabokov detesta Freud?” foi publicado no *The New York Times* a partir de uma entrevista televisionada, na qual o escritor relata o seguinte:

Acho que ele é bruto, eu acho que ele é medieval, e eu não quero um senhor idoso de Viena com um guarda-chuva infligir seus sonhos em cima de mim. Eu não tenho os sonhos que ele discute em seus livros. Eu não vejo guarda-chuvas nos meus sonhos. Ou balões (NABOKOV, 1966, p. 01).¹⁶

¹⁶ I think he's crude, I think he's medieval, and I don't want an elderly gentleman from Vienna with an umbrella inflicting his dreams upon me. I don't have the dreams that he discusses in his books. I don't see umbrellas in my dreams. Or balloons.

Os argumentos de Nabokov contra as ideias freudianas eram tão veementes que é possível encontrarmos o nome do célebre psicanalista, pelo menos uma vez, nas principais obras do escritor. Na introdução de *Bend Sinister* (1947), Nabokov, ao citar a invasão de um intruso nos sonhos do protagonista, Krug, faz o seguinte comentário: “O intruso não é o falso doutor vienense (todos meus livros deveriam ter estampados Freudianos, caíam fora)”¹⁷ (NABOKOV, 1990, p. 05).

Para a pesquisadora Jenefer Shute (1995, p. 10), Nabokov era avesso aos simbolismos propostos pela psicanálise para tentar explicar aspectos do comportamento humano, principalmente àqueles tão relacionados ao sexo e ao subconsciente. Nabokov parecia ser um cético sobre qualquer ciência que tentasse compreender de vez o ser.

Outro aspecto interessante sobre Vladimir Nabokov recai sobre o *modus operandi* de seu trabalho como escritor, da maneira particular a qual ele escrevia seus romances. Nabokov tinha o hábito de rascunhar suas obras a lápis em cartões de papéis, guardando-os todos em gavetas. Quando considerava a história concluída, ele começava a trocar os cartões de posição, modificando a sequência do romance até encontrar uma ordem que lhe agradasse.

Sabe-se que o escritor gostava de passar cerca de uma hora na cama, assim que acordava, para organizar as ideias mentalmente. Por esse método particular de escrita, Nabokov fez-se por construir muitos de seus maiores personagens, entre eles Lolita e o poeta John Shade de *Fogo Pálido* (1962).

Sobre essas personagens de Nabokov acima mencionadas, e muitas outras, percebemos que todas são seres aprisionados, que vivem em claustrofóbicos quartos, tipos de celas, onde suas angústias, mágoas e culpas estão expostas por todo o ambiente. É o caso da personagem principal do romance *O Olho* (1965). Smurov é um jovem imigrante russo que vive na Berlim dos anos de 1920. Sem dinheiro e solitário, o rapaz encontra a solução para seus problemas sendo tutor de duas crianças na casa de uma tradicional família russa.

No entanto, ele se envolve com Matilda, esposa do chefe do lar, e, ao ser humilhado pelo marido quando descoberta a traição, Smurov decide se matar. A partir de então, o leitor é confrontado toda hora pelo narrador sobre a veracidade ou não dos fatos ali expostos, inclusive se Smurov está realmente morto.

¹⁷ The intruder is not the Viennese Quack (all my books should be stamped Freudians, Keep Out).

Em *Lolita*, Nabokov surpreende o leitor ao criar uma personagem que existe apenas devido às memórias de outra personagem, Humbert. A dúvida e a desconfiança são recorrentes em toda narrativa, a qual o narrador é o responsável absoluto por tudo apresentado. Com isso, Nabokov traz aos leitores dois protagonistas, Humbert e Lolita, que têm como principal característica a não confiabilidade. A primeira por escrever um diário, que será lido por um júri prestes a condená-la, a segunda, por não ter voz própria dentro da história, sendo ela toda (re) construída por lembranças de outro.

Vladimir Nabokov, após o sucesso de *Lolita*, passou a viver apenas como escritor. Nos últimos anos de sua vida, todas as entrevistas concedidas para jornais, revistas e TV tiveram como foco a “pequena garota ardilosa e sedutora” criada por ele. Nabokov recusava tal título ou algumas características “ninféticas” impostas para sua célebre personagem e para seu romance. No entanto, é através dessa temática polêmica que, mesmo anos após sua publicação, *Lolita* continua sendo a obra que marca a carreira e o estilo sarcástico e bem humorado da escrita nabokoviana.

3.2 A construção da personagem Lolita no romance

O árduo trabalho de analisar e interpretar a personagem Lolita continua. A complexidade de qualquer projeto, seja de qual natureza for, que se propõe a estudar a mais famosa criação de Nabokov, se encontra em aspectos tanto internos quanto externos à própria obra literária. Lolita não é mais apenas reconhecida por sua existência dentro das páginas de um romance, mas também por suas outras representações construídas pelos diferentes meios artísticos e culturais através do tempo. Contudo, toda tentativa de consolidar ideias sobre a personagem somente se faz eficaz ao observarmos primeiramente a Lolita de Nabokov, ou como muitos preferem, a Lolita de Humbert Humbert.

O primeiro contato que nós, leitores, temos com a figura da personagem Lolita é através das palavras de um suposto psicanalista chamado John Ray Jr. Esse personagem é o autor e o editor do prefácio do romance, sendo aquele que apresenta as memórias de Humbert deixadas pelo próprio em forma de diário. Por John Ray Jr, o destino dos protagonistas da obra é um tanto quanto antecipado logo nas primeiras páginas, sendo ainda alguns dos fatos relatados preenchidos por julgamentos morais e

observações do referido ph. D em psicanálise. Ao final de seu texto, o doutor Ray alerta, por exemplo, que:

Como relato de caso, *Lolita*, há de tornar-se, sem dúvida, um clássico nos círculos psiquiátricos. Como obra de arte, transcende seus aspectos expiatórios; e ainda mais importante para nós do que sua importância científica, ou seu valor literário, é o impacto ético que o livro há de ter sobre o leitor sério; pois nesse pungente estudo pessoal oculta-se uma lição para todos nós; a criança obstinada, a mãe egoísta e o maníaco ofegante – não são meros personagens vivamente descritos numa história singular: eles nos advertem contra tendências perigosas; eles nos apontam males poderosos (NABOKOV, 2011, p. 10).

Essa estratégia de Nabokov de criar um doutor fictício que escreve o prefácio da obra contribui tanto para criar um tom irônico com relação aos proponentes de princípios teórico-metodológicos da psicanálise, os quais ele tanto rejeitava, quanto para alertar os leitores de que os fatos a serem apresentados são todos provenientes de uma só figura, Humbert. Dessa forma, Nabokov deixa de imediato claro que as descrições, as sensações, as opiniões e argumentos ali escritos são frutos das reminiscências de Humbert no seu tempo de prisão. É a partir desse processo de memorização que *Lolita* é construída dentro do romance, sendo sua imagem totalmente subordinada às palavras de um único ser.

No início do romance, *Lolita* é uma garota de apenas 12 anos de idade. Tal informação se encontra de forma explícita dentro do texto. Nabokov, através de seu narrador, anuncia, sem nenhum tipo de restrição ou rodeios, a precisa idade da personagem. Em várias passagens, Humbert descreve situações em que os poucos anos de vida de *Lolita* geram discursos repletos de sentimentos de admiração, orgulho e principalmente lascívia, como no seguinte trecho:

Não: “horrrível” é a palavra errada. A exaltação que me invadiu com a visão de novas delícias não era horrrível, mas patética. Eu a qualifico de patética. Patética – porque a despeito do ardor insaciável do meu apetite venéreo, eu pretendia, com um olho no futuro e a força mais fervorosa, proteger a pureza daquela criança de doze anos (NABOKOV, 2001, p. 75).

Por meio do trecho acima, percebemos também que Humbert vê e reconhece *Lolita* como sendo uma criança durante boa parte da narrativa. Analisando partes do romance, é possível encontrarmos descrições físicas e mesmo o delineamento de certas

atitudes de Lolita que condizem para interpretá-la como uma garota de 12 anos de idade. As medidas e os poucos quilogramas da protagonista são constantemente apresentados ao leitor graças ao olhar do narrador que acompanha obsessivamente o desenvolvimento do corpo da garota.

[...] como a ninfeta teria certamente crescido um pouco nos últimos meses, achei que poderia aceitar com segurança a maior parte dessas medidas de janeiro; quadris, 73 centímetros; coxa (logo baixo do sulco glúteo), 43; panturrilha e pescoço, os mesmos 28; busto, 69; parte alta do braço, 20; cintura, 58; estatura, 1,44; peso, 36 quilos; silhueta, alongada; quociente de inteligência, 121; apêndice vermiforme: presente, graças a Deus (NABOKOV, 2011, p. 126).

Portanto, Lolita é apresentada e descrita como uma criança e não como uma adolescente, como muitos pesquisadores (HEATHE, 1995 e PLEVÍKOVÁ, 2013) já tentaram impor. Pela própria concepção de Humbert sobre ninfetas, a ideia de que Lolita deve ser reconhecida como criança no romance se reafirma, já que para receber tal denominação a garota não poderia se encontrar em outra fase de maturação.

Agora quero apresentar a seguinte ideia. Entre os nove e os catorze anos de idade, ocorrem donzelas que, a certos viajantes enfeitizados, duas ou muitas vezes mais velhos do que elas, revelam sua verdadeira natureza que não é humana, mas nínfica (isto é, demoníaca); e essas criaturas predestinadas proponho designar como “ninfetas”. Deve-se notar que emprego termos temporais, e não espaciais. Na verdade, prefiro que o leitor visualize “nove” e “catorze” como os limites [...] (NABOKOV, 2011, p. 21).

Por esse viés de concepção de Lolita como símbolo da ninfeta e por suas experiências vividas com a garota, Humbert abre precedentes para que nos aprofundemos, além dos traços físicos, em outras partes essenciais para a construção da protagonista do romance, como as suas ações e o seu comportamento. Nessa linha de lembranças do narrador, o leitor se depara com uma espécie de jogo de informações sobre a personalidade de Lolita, sendo suas atitudes pistas evidentes do caráter nada linear da personagem.

Lolita não era tão inocente assim. Pelo menos, essa é ideia que Humbert tenta, constantemente, reforçar durante a narrativa. Paralelamente às descrições de Lolita como uma menina ingênua, desprotegida e até desengonçada, o narrador menciona momentos vividos com a garota que podem gerar outras interpretações sobre seu

caráter. Para a análise desses muitos outros traços da personagem Lolita, duas partes do romance são de grande relevância no levantamento de um inventário ou conjunto de características sobre o assunto: o período vivido na casa da Charlotte Haze e a viagem dos protagonistas pelos Estados Unidos.

Logo nos primeiros capítulos, Humbert narra fatos que vão, gradualmente, formando uma imagem de Lolita como uma garota desobediente, que não aceita ordens facilmente. No trecho a seguir, por exemplo, é possível perceber que a garota, além de ser esnobada como companheira de viagem pela mãe, é, também, aquela que toma a primeira atitude em tocar a mão de Humbert:

“Depressa”, disse ela, enquanto eu laboriosamente dobrava meu avantajado corpo para entrar (tentando ainda imaginar em vão uma maneira de escapar). [...] “Ei, vocês aí! Aonde é que vocês vão? Vou também! Esperem um pouco”. “Não ligue para ela”, ganiu Haze. Mas, graças à habilidade da intrépida motorista, o carro morreu e, a essa altura, Lô já estava abrindo a porta a meu lado. “É incrível”, começou Haze, mas Lô acabara de entrar aos trancos e barrancos, trêmula de alegria. “Você aí, chega o traseiro pra lá”, disse-me Lô. [...] De repente, sua mão deslizava para dentro da minha e, sem que nossa dama de companhia visse, apertei e acariciei aquela ardente patinha durante todo o percurso (NABOKOV, 2011, p. 61).

Ainda sobre a relação de Lolita com a sua mãe, o narrador pontua certos fatos que expõem uma natureza rebelde e pouco amorosa da garota pela senhora Haze. Em um dos trechos, durante um jantar, enquanto Humbert se perdia em pensamentos cheios de desejos por Lolita, eis que Charlotte Haze, ao querer ficar sozinha com seu convidado, pede que a filha vá para o quarto dormir. No entanto, inesperadamente, a garota reage de forma agressiva ao responder à mãe:

[...] “E eu acho você nojenta”, respondeu Lo. “o que significa que o piquenique de amanhã está cancelado”, disse Haze. “Este é um país livre”, disse Lo. Quando Lo furiosa foi embora, pondo a língua para fora e produzindo um ruído obscuro com os lábios pressionados, continuei lá por pura inércia, enquanto Haze fumava seu décimo cigarro da noite e queixava-se da filha (NABOKOV, 2011, p. 55-56).

É também por esses momentos, das memórias de Humbert sobre a conturbada relação entre mãe e filha, que podemos entrar em contato com outras características de Lolita que, supostamente, foram contadas a ele pela senhora Haze. Como mãe de Lolita, Charlotte Haze pode revelar para Humbert comportamentos e atitudes da filha dos quais somente ela presenciou. Em muitas passagens, a construção da personagem Lolita se

desenvolve através das descrições narradas por Humbert, mas que, aparentemente, pertencem às lembranças de Charlotte:

Ela já era maldosa, veja o senhor, desde a idade de um ano, quando costumava jogar os brinquedos para fora do berço só para obrigar a pobre da mãe a catá-los, bebê diabólico! Agora, aos doze anos, comportava-se sistematicamente mal, disse Haze. [...] Tirava notas baixas. [...] Claro que mudanças de humor costumam acompanhar o crescimento, mas Lo passa da conta (NABOKOV, 2011, p. 56).

Muitos outros adjetivos são incorporados a Lolita dentro da narrativa por meio de sua mãe. Alguns são constantes, como “evasiva”, “grosseira”, “emburrada” e “desafiadora” (p. 56). No entanto, vale ressaltar que todas essas lembranças e opiniões da senhora Haze nos chegam por meio das lembranças de outra personagem, Humbert Humbert. Isso significa que não é possível saber até onde “verdade” e “ficção” começam dentro do romance, pois, apesar de Humbert ser uma personagem que viveu ativamente os momentos descritos, ele é, também, o narrador de todas as histórias as quais se desenvolvem por meio de um diário apresentado a um júri prestes a julgá-lo pelo assassinato de Quilty.

Deslocando-se do espaço da história relacionada aos fatos vividos dentro da casa da família Haze, outro ponto no romance é de grande relevância para a construção de Lolita na narrativa: a viagem das protagonistas ao redor dos Estados Unidos. Essa *road trip* realizada por Humbert e Lolita toma mais da metade do romance e se torna essencial na consolidação das várias imagens que se formam das personagens ao final. O narrador, mais do que em situações anteriores, foca suas lembranças em todas as demais características da garota, sendo as atitudes dela em determinadas experiências descritas detalhadamente.

Logo no início da viagem, quando Humbert busca Lolita em um acampamento de férias, após a morte da senhora Haze, o narrador passa a descrever acontecimentos que podem gerar certa ambivalência na interpretação do caráter da garota. Segundo o próprio Humbert, a garota é de “natureza nínfica” (p. 54) ou mesmo “diabólica” (p. 54) em que tudo acerca dela gera dúvidas e controvérsias. Mesmo antes da jornada pelos Estados Unidos, o narrador já havia pontuado essa pluralidade de comportamento em Lolita, que, posteriormente, viria a se tornar um dos principais destaques no romance.

O que me leva à loucura é a natureza dúplice dessa ninfeta – de toda ninfeta, talvez; essa mistura na minha Lolita de uma infantilidade terna e

sonhadora com o mesmo tipo assustador de vulgaridade emanado pelas beldades de nariz miúdo das ilustrações de anúncios e revistas, pelo rubor indistinto das criadas adolescentes da Inglaterra (cheirando a margaridas esmagadas e suor); e pelas meretrizes muito jovens que se disfarçam de crianças nos bordéis de província; e mais uma vez, tudo isso misturado à extraordinária ternura imaculada que insiste em percolar através da lama e do almíscar, da maldade e da morte, oh Deus, oh Deus (NABOKOV, 2011, p. 54).

Humbert inicia os relatos da viagem por meio das descrições dos lugares percorridos, como os hotéis, os restaurantes, as lojas de conveniência e os pontos turísticos. O carro também é um espaço importante para a narrativa, sendo o veículo um tipo de cenário para vários momentos em que Lolita ri, chora, desabafa, enfrenta seu padrasto e que, segundo Humbert, é ainda o lugar em que a garota toma a primeira iniciativa para seduzí-lo. Em uma das várias passagens sobre os fatos ocorridos dentro do carro, o narrador descreve o momento em que Lolita é aquela que o beija repentinamente:

O carro mal tinha parado quando Lolita literalmente derramou-se nos meus braços. Não me atrevendo, não me atrevendo a me soltar – nem mesmo me atrevendo a deixar-me perceber que aquilo (a doce umidade e fogo trêmulo) era o início de uma vida inefável que, devidamente auxiliado pelo destino, eu finalmente conseguira fazer acontecer -, não me atrevendo a realmente beijá-la, encostei em seus lábios quentes e entreabertos com a mais extrema devoção, pequenos goles, nada de salacioso; mas, ela, com um meneio impaciente, apertou sua boca contra a minha com tamanha força que senti o contorno de seus grandes incisivos e compartilhei o sabor de hortelã de sua saliva (NABOKOV, 2011, p. 132).

Constantemente, esse comportamento ardiloso de Lolita é destacado por Humbert durante a narração sobre a viagem. A garota é descrita como aquela que tem o comando das situações, isto é, ela toma as decisões de tudo relacionado ao que acontece durante a jornada pelo país, seja aquelas relacionadas à próxima cidade a ser visitada até sobre os momentos de intimidade entre o casal. O narrador, ao rememorar vários fatos, faz algumas pausas em que desabafa sobre seus sentimentos e indagações acerca do comportamento de Lolita, enfatizando o domínio que a garota tem sobre ele:

Imediatamente depois de chegar a um dos motéis mais desprovidos de encantos que se tinham transformado em nosso refúgio habitual, ela ligava o ventilador elétrico, ou me induzia a inserir uma moeda de 25 cents no rádio, ou lia todos os letrados e perguntava em tom de queixa por que não podia fazer a caminhada pela trilha que recomendavam ou ir

nadar na piscina de água termal da localidade. No mais das vezes, com os modos largados e entediados que cultivava, Lo se estendia inerte e abominavelmente desejável numa poltrona vermelha ou num divã verde, ou numa espreguiçadeira de lona listrada com descanso para os pés e um pequeno guarda-sol acoplado, ou uma cadeira de balanço, ou qualquer outra cadeira de jardim debaixo de uma guarda-sol no pátio, e eu precisaria de horas de agrados, ameaças e promessas para fazê-la conceder-me por alguns segundos suas pernas e braços morenos no isolamento do nosso quarto de cinco dólares antes de dedicar-se a qualquer atividade que ela pudesse preferir a meu pobre prazer (NABOKOV, 2011, p. 172).

A falta de linearidade no comportamento de Lolita gera inúmeras interpretações sobre a condição da personagem dentro da narrativa. Apesar de ser vítima da obsessão sexual de Humbert, que, por diversas vezes, admite ser o “vilão” de todos os acontecimentos narrados, Lolita não se mostra passiva diante dos fatos. A personagem se mostra capaz, por exemplo, de trocar favores de caráter libidinoso com Humbert por algum dinheiro. Cada centavo recebido era escondido por Lolita que, de acordo com o narrador, poderia ser usado para financiar a própria fuga dela.

Certa vez encontrei oito notas de um dólar num de seus livros (muito a propósito – *A ilha do tesouro*), e outra vez um buraco na parede por trás da Mãe de Whistler revelou conter nada menos que vinte e quatro dólares e algum trocado – digamos vinte e quatro dólares e sessenta *cents* – que removi discretamente, ao que, no dia seguinte, ela acusou, nas minhas barbas, a honesta sra. Holigan de ladra asquerosa. [...] o que eu mais temia não era que ela pudesse me arruinar, mas que conseguisse acumular suficiente dinheiro em espécie para fugir de mim. Acredito que a pobre criança de olhos ferozes tivesse calculado que, com menos de cinquenta dólares na bolsa, talvez conseguisse chegar à Broadway ou a Hollywood – ou à cozinha malcheirosa de algum restaurante de segunda (Precisa-se de Ajudante) em algum triste estado das antigas pradarias... (NABOKOV, 2011, p. 215).

No entanto, do mesmo modo que Lolita se mostra perspicaz e astuta para não aceitar tudo imposto por Humbert, e até de se utilizar da obsessão do padrasto para conseguir certos bens materiais, como moedas para fugir, a personagem constantemente se mostra adepta às brincadeiras, aos jogos e aos discursos tipicamente atrelados a sua juventude, isto é, aos seus 12 anos de vida. Lolita, mesmo sob o domínio de Humbert, é descrita como uma garota que adora pular corda, ler gibis, se maquiar exageradamente, chegando a ser cômico, até para o próprio narrador, e ainda tem sonhos, desejos e dúvidas tipicamente inerentes a uma criança em fase de amadurecimento.

Combinando ingenuidade e ilusão, encanto e vulgaridade, cinzentos amuos e róseas alegrias, Lolita era uma menina repulsivamente convencional. [...] *Jazz* acelerado e meloso, dança de passos ensaiados, sundaes pegajosos com calda quente, musicais, revistas de cinema e assim por diante – esses eram os elementos mais óbvios da lista de coisas que ela mais amava (NABOKOV, 2011, p. 172).

Entretanto, o que mais chama a atenção do leitor é a forma como Nabokov constrói a personagem Lolita por meio de ambiguidades. Em alguns momentos, é possível tanto encontrar elementos referentes à menina “convencional”, assim descrita por Humbert no trecho acima, quanto traços que remetem à figura da personagem como ninfeta, também na descrição do narrador. Em uma das mais relevantes passagens do romance, por exemplo, Lolita tem momentos íntimos com Humbert enquanto tenta ler algumas tirinhas cômicas impressas no jornal local, sem, contudo, manifestar nenhum tipo de sensação de prazer ou repulsa.

Nas tardes especialmente tropicais, na intimidade pegajosa da sesta, eu gostava da sensação fresca do couro da poltrona contra minha volumosa nudez enquanto eu a equilibrava em meu colo. E lá ela se deixaria ficar, uma típica criança que enfia o dedo no nariz concentrada nas seções mais ligeiras do jornal, tão indiferente a meu êxtase como se fosse alguma coisa em que se tivesse sentado por acidente – um sapato, uma boneca, o punho de uma raquete de tênis – e a preguiça a impedisse de remover. Seus olhos acompanhavam as aventuras de seus personagens favoritos dos quadrinhos (NABOKOV, 2011, p. 192-193).

Com o passar do tempo, já próximo ao desfecho da narrativa, outras facetas de Lolita continuam a emergir. A personagem consegue fugir de Humbert e, anos depois, se casa com um jovem rapaz da sua mesma idade. Inesperadamente, ela escreve para Humbert pedindo dinheiro, em uma carta iniciada com a seguinte saudação: “Papai Querido” (p. 310). Lolita não é mais a mesma aos olhos do narrador, ela se tornara dona de casa, com outra aparência física bem diferente da “garotinha” que ele conhecera. Com isso, uma outra imagem de Lolita surge através das descrições feitas por Humbert, sendo essa uma das últimas aparições da protagonista na narrativa.

Uns cinco centímetros mais alta. Óculos de armação cor-de-rosa. Novo penteado com o cabelo todo pra cima, orelhas novas. Quanta simplicidade! Aquele momento, aquela morte que eu vinha conjurando havia três anos, tinha a singeleza de uma lasca de lenha seca. Estava franca e imensamente grávida. Sua cabeça parecia menor (só dois segundos tinham-se passado na verdade, mas deixem-me conferir-lhes toda a duração de árvore que a vida puder comportar), suas faces pintadas

de sardas pálidas estavam encovadas, e suas canelas e seus braços à mostra tinham perdido o bronzeado, de maneira que a penugem aparecia nítida. Ela usava um vestido marrom de algodão sem mangas e desajeitados chinelos de feltro (NABOKOV, 2011, p. 3014).

Porém, a cena descrita acima não é a última imagem que temos de Lolita. O leitor mais atento poderá perceber que o destino da personagem já se encontra traçado desde o início do romance. No entanto, Nabokov é capaz de criar uma personagem em que suas constantes revelações, suas pluralidades e suas atitudes são mais relevantes do que a própria polêmica temática da obra.

O trágico desfecho para Lolita, por exemplo, apenas reafirma as ambiguidades na construção da personagem durante a narrativa, já que sua morte pode ser interpretada tanto como um tipo de punição para seus atos quanto uma forma de libertação para todo seu sofrimento. Ainda, pode ser uma “queima” de arquivo por parte do autor, sendo o fim de qualquer chance de Lolita ter voz.

3.3. O “boom” Lolita em outras artes

Por meio de algumas cartas enviadas às editoras, é possível perceber a preocupação de Vladimir Nabokov quanto à representação que dariam ao seu romance *Lolita* na arte da capa. Logo na carta para a primeira editora americana a publicar a referida obra, a G.P. Putnam's Sons, em março de 1958, o escritor deixa claro o seu desejo acerca de como deveria ser capa de *Lolita*. Em um tom altamente poético e quase como se estivesse descrevendo uma pintura, Nabokov revela sua vontade: “Quero cores puras, nuvens se derretendo, detalhes desenhados com precisão, um clarão de sol acima de uma estrada que se recua com a luz refletida em sulcos e sulcos, depois da chuva. E nenhuma menina”.¹⁸

A arte da capa de seu romance era algo que realmente permeava os pensamentos de Nabokov. Assim como na citação acima mencionada, em várias outras cartas, entrevistas e relatos é possível notar o quanto o escritor se mostrava preocupado em como os editores interpretariam sua obra, principalmente em relação à figura da personagem Lolita. A simples presença de uma garota na capa não o deixava contente e,

¹⁸ Ver original em: “Lolita: the story of a cover girl: Vladimir Nabokov's novel in art and design”, de John Bertram e Yuri Leving.

“I want pure colors, melting clouds, accurately drawn details, a sunburst above a receding road with the light reflected in furrows and ruts, after rain. And no girls”.

mais uma vez, o escritor enfatizava: “Existe um tema com o qual eu veementemente me oponho: qualquer tipo de representação de uma garotinha”.¹⁹

No entanto, Nabokov não foi capaz de impedir as inúmeras representações sobre a pequena protagonista de seu romance que surgiram pouco depois de publicado o livro nos Estados Unidos. *Lolita* ganhou voz, corpo, outras cores e comportamentos por meio das mais diversas produções artísticas. É possível encontrar traduções da personagem para o cinema, o teatro, a televisão, revistas, além de ser referência para muitas músicas, editoriais de moda, telenovelas e outras obras literárias.

O próprio vocábulo *Lolita* já foi incorporado em várias línguas e merece destaque em qualquer pesquisa sobre o romance. Nos mais respeitados dicionários da língua inglesa, como *Cambridge*²⁰, *Oxford*, *Merry-Webster*, entre outros, é possível encontrarmos definições de *Lolita* como uma jovem de aparência sedutora que se comporta de modo sexualmente atrativo. Alguns desses dicionários mencionados nem sequer citam a origem desse conceito ou se referem à obra de Nabokov.

Especificamente, no Brasil, apesar dos dicionários ainda não trazerem a palavra *Lolita* e uma própria definição, o termo *ninfeta*, também advindo do romance de Nabokov, é encontrado com certa frequência. Em sua maioria, o significado de *ninfeta* se assemelha ao de *Lolita* e de *nymphet* advindo do proposto em inglês. Por tal constatação perguntamos: Por que ainda não foi incorporada a palavra *Lolita* nos dicionários da nossa língua portuguesa?

Muitos pesquisadores afirmam que essa relação que envolve o nome *Lolita* como conceito para uma garota jovem sexualmente provocante não se deu exatamente a partir do romance de Nabokov, mas de suas traduções. Para Denize Lazarin (2010), as análises sobre a representação cultural de *Lolita* por alguns produtos artísticos podem explicar a origem do caráter erotizado que a personagem tem recebido ao longo dos anos. Lazarin destaca, principalmente, a adaptação cinematográfica realizada por Stanley Kubrick em 1962.

Segundo Lazarin, o filme do renomado cineasta Kubrick, como sendo o primeiro a levar *Lolita* para as telas, tem uma parcela bastante significativa na mitificação da personagem do referido romance para a cultura de massa²¹. Isso pode ser

¹⁹ “There is one subject which I am emphatically opposed to: any kind of representation of a little girl”.

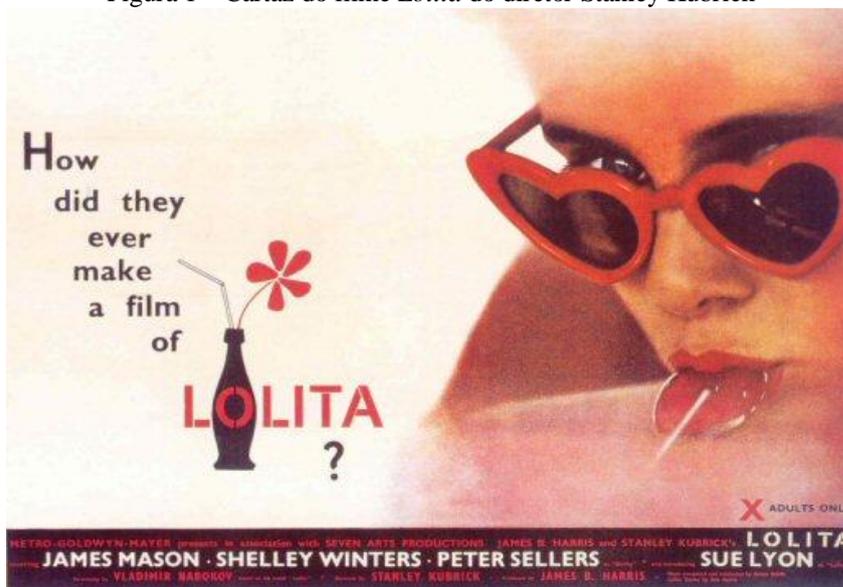
²⁰ *Lolita* (noun) [C] a young girl who has a sexual appearance or behaves in a very sexual way.

²¹ O termo *cultura de massas* não se encontra relacionado a um tipo de cultura que surge espontaneamente das próprias massas, do povo, e não tem diretamente relação com as manifestações

explicado devido ao “efeito de verdade próprio da linguagem cinematográfica” (LAZARIN, 2010, p. 22). É importante também ressaltar a contribuição de Nabokov para o roteiro e a produção dessa adaptação, sendo o nome do escritor ao ser vinculado ao nome do cineasta, dois grandes artistas da época, fonte de influência para a propaganda do filme no cenário internacional.

No entanto, Grahan Vickers (2008), em suas pesquisas, defende a ideia de que a mitificação de Lolita como uma vertente da *femme fatale*²² não teve início somente com o lançamento da adaptação de Kubrick, mas já com a propagação do cartaz do filme. Na arte do cartaz (a seguir) é possível ver a caracterização de uma garota, com maquiagem e roupas, que não se assemelha com aquela exposta e interpretada pela atriz Sue Lyon no cinema.

Figura 1 – Cartaz do filme *Lolita* do diretor Stanley Kubrick



Fonte: Bert Stern (1962)

artísticas e sociais genuinamente populares. A cultura de massa é a consequência dos processos de produção industrial da cultura – aos quais os membros da Escola de Frankfurt nomearam “Indústria Cultural” – que é transformada em mercadoria, padronizada e amplamente veiculada para a sociedade em geral pelos meios de comunicação de massa, como televisão, cinema, rádio e jornal (KELLNER, 2001).

²² Existem muitas definições para o termo *femme fatale*, que é bastante recorrente na literatura e no cinema. No entanto, todas corroboram a ideia de que *femme fatale* é “um tipo de mulher que usa o poder de sua sexualidade para atingir os seus objetivos”, sendo, geralmente, uma “vilã ou anti-heroína” (CARVALHO, 2011, p. 43).

O cartaz todo colorido, tendo a cor vermelha como predominante, entra em contraste com o filme reproduzido todo em preto e branco. As cores vibrantes contribuem para destacar a imagem de uma garota com óculos em forma de coração e que chupa um pirulito enquanto encara aqueles que a observam, isto é, que contemplam a foto.

Além disso, a pergunta centralizada no cartaz, “Como eles fizeram um filme de *Lolita*?”, é usada para produzir um efeito de curiosidade que desperta a atenção tanto daqueles que conhecem a obra literária quanto dos que não conhecem. É relevante também notar a seguinte recomendação no cartaz: “adultos somente”, posto após o X, símbolo para os filmes de teor erótico.

Se teve exatamente origem na adaptação fílmica, no cartaz ou por outro meio, o fato é que o nome *Lolita* se tornou sinônimo de ninfeta, como mostrado pelos exemplos dos dicionários anteriormente. Após a década de 60, inúmeras representações utilizando a personagem de Nabokov como referência surgiram. Em 1971, John Barry e Alan Jay Lerner foram os responsáveis pela produção do musical americano *Lolita, My Love*. A montagem parece não ter agradado aos críticos da época, sendo o musical encerrado ainda no mesmo ano do lançamento por falta de investimento em divulgação e da consequente defasagem na venda de ingressos²³.

Em 1981, foi a vez de Edward Albee produzir sua versão para *Lolita*, dessa vez para o teatro. O espetáculo foi exibido na Broadway, centro de referência dos grandes shows dos Estados Unidos, e teve apenas 12 apresentações oficiais. Anos depois, em 1992, *Lolita* foi inspiração para a composição da ópera homônima de Rodion Shcherin. Apresentada com uma tradução na língua sueca, já que o original foi produzido em russo, a ópera foi premiada em um importante festival da cidade de Estocolmo em 1994.

Nesse ínterim, entre o fim dos anos 70 e início dos anos 80, surge na cultura japonesa a chamada “moda Lolita”. Em voga até os dias de hoje, esse estilo contempla roupas e acessórios que fazem as garotas ficarem, ao máximo, parecidas com bonecas. Na sua pesquisa sobre a representação do corpo na cultura pop japonesa, Otavia Cé (2013) afirma que as Lolitas buscam inspiração em versões romanceadas do período Vitoriano e Barroco. Segundo Cé, esse estilo é composto por “trajes que devem obrigatoriamente ser de alta qualidade, fazendo uso de tecidos refinados e com

²³ Ver em: Mandelbaum, Ken. *Not Since Carrie*. New York: St. Martin's Press, 1991.

modelagens específicas. Tais roupas devem enfatizar a inocência, a vulnerabilidade, a doçura ou – em outras palavras – a fofura que a estética Lolita representa” (2013, p. 05).

Figura 2 – Garotas em roupas no estilo japonês da moda Lolita



Fonte: Katsuhiko Ishikawa e Masayuki Yoshinaga (2007)

Não se sabe se essa moda iniciada no Japão tem como principal fonte o romance de Nabokov, mas, o fato é que a relação entre esse estilo e a obra literária *Lolita* é constantemente reforçada pela mídia. No contexto ocidental, vários editoriais de moda, revistas e produtos dessa vertente também se utilizam da figura da personagem Lolita em suas campanhas publicitárias de roupas, maquiagens, acessórios direcionados, principalmente, para as adolescentes. Na figura a seguir é possível notar a referência do anúncio publicitário ao célebre cartaz do filme de Kubrick.

Figura 3 – Foto publicitária com referência à Lolita do cartaz do filme de Kubrick

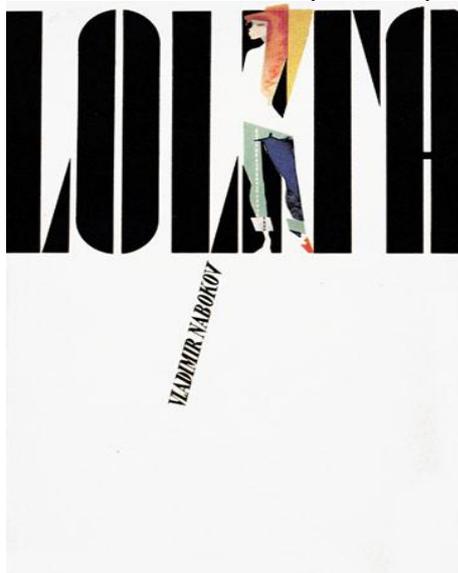


Fonte: John Bertram e Yuri Leving (2013)

No Brasil, os leitores tiveram contato com o romance *Lolita* a partir da tradução para o português publicada pela editora Civilização Brasileira em 1959. O lançamento do livro foi marcado por uma ampla campanha publicitária, produzida pela agência Abaeté Propaganda, antes e mesmo depois da edição chegar às lojas. Em suas análises, Ana Sofia Mariz (2005) observou que “durante todo o ano de 1959 foram publicados anúncios nos principais meios de comunicação de todo o país, primeiramente com a chamada ‘Lolita vem aí’ e, após o lançamento, ‘Lolita já chegou’” (2005, p. 85).

A arte da capa dessa primeira tradução de *Lolita* para o português brasileiro ficou sob o trabalho do famoso designer do período Eugênio Hirsch. O design da capa gerou um grande impacto no conceito visual daqueles anos, sendo considerada por muitos como precursor de “uma nova forma de estética para o livro brasileiro” (MARIZ, 2005, p. 86). No entanto, é possível perceber que a arte reproduzida segue a tendência de representar a protagonista do romance como uma garota cheia de curvas e mais próxima à figura de uma mulher madura.

Figura 4 – Primeira capa do romance *Lolita* no Brasil, produzida por Eugenio Hirsch, em 1959.

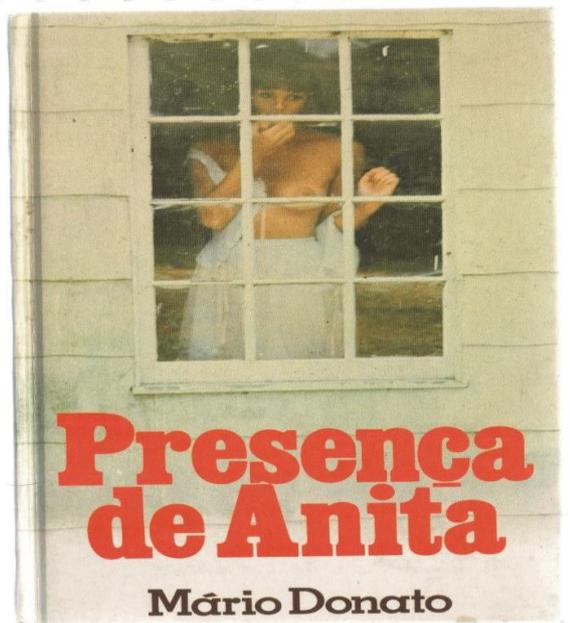


Fonte: Ana Sofia Mariz (2005)

Outro fato bastante relevante na repercussão de *Lolita* no contexto brasileiro é a sua aproximação com o romance *Presença de Anita*, obra literária produzida e publicada em 1948 pelo escritor carioca Mário Donato, quase uma década antes da

aparição da célebre narrativa de Nabokov. Os romances se assemelham por tratarem do mesmo tema: uma trágica relação amorosa entre um homem acima dos quarenta anos com uma garota bem mais jovem. No entanto, como afirma Silva (2007), o texto de Donato causou uma grande polêmica e foi, em pouco tempo, retirado de circulação devido às pressões impostas pelos críticos mais severos e por alguns grupos religiosos.

Figura 5 – Primeira capa de *Presença de Anita*



Fonte: Círculo do Livro S.A (1948)

Diferentemente da obra de Donato, a obra de Nabokov, ao ser traduzida para o português, permaneceu em constante voga no meio literário do Brasil desde sua publicação. Tal fato se explica pela notoriedade que *Lolita* e sua adaptação para o cinema tiveram internacionalmente e, como afirma Silva (2007, p. 38) “pela interferência na produção e distribuição hollywoodiana e do alcance da língua inglesa nos centros produtores de cultura”.

Vale ressaltar que o polêmico romance de Donato também foi transmutado para as telas, especificamente para a TV, duas vezes, em dois períodos e contextos distintos. A primeira foi exibida pela TV Excelsior com o nome de *A Outra Face de Anita*, em 1964. Já em 2001, a Rede Globo exibiu a minissérie *Presença de Anita*, com roteiro adaptado pelo autor de telenovelas Manoel Carlos. Mesmo com toda magnitude que essa obra brasileira vem conquistando através dos anos e pelo fato de ter sido

publicada antes da obra de Nabokov, a personagem Anita continua conhecida como “A Lolita brasileira”.

Em 1997, uma nova representação para a personagem Lolita surge no cinema. Dessa vez, o diretor Adrian Lyne foi o responsável por transmutar o romance de Nabokov para o público espectador. O filme *Lolita* teve seu roteiro escrito por Stephen Schiff, jornalista americano, e contou com a participação em seu elenco de atores consagrados em Hollywood como Jeremy Irons e Melanie Griffith, além da estreante Dominique Swain, como protagonista.

O filme teve um expressivo impacto no meio cinematográfico, sendo vencedor de alguns prêmios como o National Board Review (1998) e o de melhor atriz para a intérprete de Lolita pelo Young Artists Awards (1999). O filme teve sua reprodução vendida também em formato de DVD e, atualmente, pode ser assistido em exibições por alguns canais fechados de televisão. Pode-se afirmar que essa adaptação de Lyne contribuiu ainda mais para consolidar o nome *Lolita* como um tipo de jovem sedutora, da figura da ninfeta, como será analisado no capítulo seguinte.

No contexto cultural presente, a personagem de Nabokov e toda fama existente em torno de seu nome continuam a repercutir. Em 2012, a cantora americana Lana Del Rey lançou seu álbum *Born to Die* todo composto por canções que se referem à *Lolita*. Em, 2013, John Bertram e Yuri Leving publicaram um livro sobre a história das capas de *Lolita* em vários países, apresentando, ainda, sugestões de novas possíveis artes para futuras capas do romance.

Também a obra de Nabokov se perpetua por meio de vários trabalhos acadêmicos, como dissertações e teses, que são produzidos pelas principais universidades americanas e brasileiras. Por tudo aqui exposto, torna-se possível perceber que Lolita, assim como Emma Bovary, de Gustave Flaubert, Capitú, de Machado de Assis, e muitas outras, é uma daquelas personagens de literatura da sociedade ocidental que são inesgotáveis em suas traduções e representações ao longo dos tempos.

4 ADRIAN LYNE: A ADAPTAÇÃO DE *LOLITA* PARA AS TELAS

4.1 O cinema hollywoodiano nos anos 90.

De forma sucinta, pode-se afirmar que o chamado cinema hollywoodiano abrange os filmes produzidos pela indústria cinematográfica de Hollywood, distrito de Los Angeles, nos Estados Unidos, desde, aproximadamente, o ano de 1915 até hoje. Porém, mais do que uma questão de polo financeiro e comercial, a produção fílmica hollywoodiana é reconhecida por incorporar características bastante particulares no seu formato, nas ideologias e valores nele expressos, e no seu modo de divulgação e distribuição.

O cinema de Hollywood é reconhecido por possuir regras claras e explícitas para suas produções, sendo elas importantes na decisão sobre produzir ou não uma obra cinematográfica e sua comercialização. Para Lisandro Nogueira (2000), três princípios regem o pensamento fílmico clássico hollywoodiano:

- a) não se produzirão filmes contra os princípios morais do público;
- b) serão apresentados modelos corretos de vida, sujeitos apenas ao drama e ao entretenimento;
- c) a lei não será ridicularizada nem poderá despertar simpatia por sua violação.

(NOGUEIRA, 2000, p. 90).

Esses ditames que antecedem a produção de um filme são utilizados em uma tentativa de tornar o cinema hollywoodiano uma vitrine acerca dos valores e dos comportamentos que todos os indivíduos deveriam seguir, principalmente aqueles tomados como “verdadeiros” pela cultura norte-americana. Em suas observações, Nogueira denomina esse fenômeno hollywoodiano de “pedagogia cultural”, na qual as produções fílmicas são caracterizadas por:

[...] um jeito próprio de ensinar como as pessoas devem agir, sendo ensinado tacitamente o modo de vida americano, regulando e colonizando culturalmente outras nações. Poder colonizador esse que pode ser tanto cultural quanto econômico, sempre determinando o que é certo e errado, bom e mau, bonito e feio, verdadeiro e falso – definições dicotômicas e maniqueísmos latentes fazem parte dos roteiros do começo ao fim. (NOGUEIRA, 2000, p. 93).

Para atingir tais objetivos, a indústria cinematográfica de Hollywood passou a desenvolver técnicas e estilos sobre sua forma de narrar histórias. Segundo David Bordwell (2005), a composição do elemento da personagem é uma das principais marcas desse particular tipo de narração²⁴. O filme hollywoodiano clássico apresenta “indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos” (BORDWELL, 2005, p. 02)

Geralmente, essas personagens são confrontadas por outras personagens ou situações-problema, passam por experiências de dor, perda ou tristeza, e, somente ao final da história, elas encontram uma solução para suas adversidades e atingem seus objetivos pessoais. O agente causal dominante da trama é a protagonista, a qual se caracteriza por ser “alvo de qualquer restrição narrativa e principal objeto de identificação com o público” (BORDWELL, 2005, p. 03)

Outra marca importante no estilo de cinema hollywoodiano se encontra na construção dos eventos narrativos nos seus filmes. Para Bordwell (2005, p. 05), Hollywood se apoia em um padrão canônico de organização das histórias advindas das peças teatrais, das histórias de amor populares e do conto do final do século XIX, que são reconhecidas pelas tramas compostas por um “estágio de equilíbrio, sua perturbação, a luta e eliminação do elemento perturbador”.

Esses eventos que compõem a narrativa clássica hollywoodiana se apresentam em segmentos bem definidos. As cenas, por exemplo, são compostas por elementos indicadores de tempo, espaço e desenvolvimento das ações, os quais delimitam de forma precisa quando e onde a história exibida ocorre; além de marcarem início, clímax e término dos acontecimentos. Ainda sobre a organização das cenas, Bordwell resume que:

As cenas na narração hollywoodiana são claramente demarcadas por meio de critérios neoclássicos – unidade de tempo (duração contínua e consistentemente intermitente), espaço (um local definido) e ação (uma fase distinta de causa e efeito). E os limites das sequências são indicados por pontuações padronizadas (fusão, escurecimento, chicote, pontes sonoras) (BORDWELL, 2005, p. 05).

²⁴ Todas as citações de Bordwell, neste capítulo, ver em: RAMOS, Fernão Pessoa. Teoria Contemporânea do Cinema. V. II. Editora Senac: São Paulo, 2005. p. 277-301.

Vale ressaltar que algumas dessas características inerentes ao cinema clássico hollywoodiano (personagens bem definidos, sequências de cenas em ordem cronológica e desenvolvimento de histórias com o típico “final feliz”) deram origem a grandes produções fílmicas relevantes para a arte cinematográfica norte-americana e para várias outras culturas. Alguns filmes são considerados importantes fontes de percepção de determinado contexto histórico, cultural e artístico ao longo do século XX.

Os filmes *E o vento levou* (1939), de Victor Fleming, e *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles, são exemplos de produções que marcam o período inicial de expansão do cinema hollywoodiano para o mundo. Segundo Philippe Paraire (1994), esses filmes se destacam pela inovação nas produções e pela estilística. O gênero por eles explorado se contextualiza com as questões vigentes da Segunda Guerra Mundial, com filmes repletos de preocupações políticas e econômicas. Esse é o período de ouro de Hollywood, em que emerge um intenso monopólio do cinema norte-americano em relação às produções de outros países.

Nas três décadas que seguem o período pós-guerra, a indústria cinematográfica de Hollywood passa por diversas mudanças de estilo, gênero e também de inovações técnicas. Na década de 50, as produções fílmicas se voltam para histórias de aventuras e batalhas da antiguidade, com filmes mostrando diversos tipos de efeitos heroicos. São obras ilustrativas desse contexto: *Os Vikings* (1958), de Richard Fleischer, e *Bem-Hur* (1959), de William Wyler.

Também, com a crescente popularização da televisão, os estúdios de Hollywood passaram a utilizar novas técnicas cinematográficas para atrair mais público para as grandes salas de exibição. Uma delas foi a técnica de filmagem em *widescreen* em diferentes métodos, tais como Cinemascope, VistaVision e Cinerama²⁵, assim como os primeiros experimentos de filmes em 3D.

Nos anos 60 e 70, período marcado pela Guerra Fria, Hollywood se volta para a produção de filmes sobre espionagem, discussões políticas e dominação de poder por meio de armas bélicas. No entanto, nessas décadas, como afirma Graeme Turner (1997), a indústria cinematográfica americana enfrentou uma grande crise. Além da expansão cada vez mais rápida da TV, ao redor do mundo, novos polos produtores de filmes

²⁵ Técnicas de filmagem e projeção que aumentaram significativamente o tamanho e a panorâmica de exibição dos filmes nas salas de cinema a partir da década de 1950.

surgiam com importantes produções²⁶, como na França, Inglaterra, Itália, Polônia, Rússia, Alemanha e Brasil.

Para combater a crise em suas produções nos anos anteriores, Hollywood apostou, entre as décadas de 80 e 90, em roteiros com orçamentos de baixo custo, com filmes voltados para o público adolescente, tendo como principal estratégia o investimento em marketing, com venda de souvenirs, CDs de trilhas sonoras, filmes em vídeo-locadoras, produção de videoclipes e reforço publicitário sobre a imagem dos atores mais populares do período. Segundo Tuner (1997, p. 52), Hollywood se confirma ainda mais como a maior potência produtora de filmes com grandes vendas de bilheteria, cada vez mais, e o cinema tornava-se um dos “produtos mais rentáveis”.

No início dos anos 90, o cinema, já consolidado como uma fonte de lazer e entretenimento, rendia grandes lucros para as empresas produtoras. As novas tecnologias, os avanços na ciência e a cultura cyberspacial tomavam conta dos roteiros e produções norte-americanas (OLIVEIRA, 2004). Portanto, o desenvolvimento tecnológico é o tema que mais se destaca em todas as vertentes da arte cinematográfica no período.

Com relação à parte técnica, assistiu-se, nessa década, a transformação dos procedimentos de finalização de filmes para processos digitais. Como explica Sávio Silva (2007, p. 12), deu-se início à “sonorização dos filmes através do uso de sistemas de edição computadorizados designados *wave-frame*, que substituíam os complexos e caros gravadores de fitas perfuradas em 35 mm”. Sobre a captação das imagens e suas montagens, o autor também ressalta que:

A moviola, mecanismo grande, pesado e caro para montagem de filmes, foi paulatinamente substituída por editores de imagens, primeiramente pelo fabricante *AVID*, hoje por *Adobe Premiere*, *After Effects* da *Microsoft* e *Final Cut*, desenvolvido pela *Apple Computers*. Por último surgiram os telecines com sistemas de escaneamento digital de alta resolução e os *scanners* destinados à transferência de imagens digitais para filmes, tendo resolução semelhante à da imagem captada em câmeras cinematográficas, permitindo que a criação de um diretor se tornasse ilimitada na elaboração de cenas truncadas (SILVA, 2007, p. 12).

²⁶ Como exemplos pode-se citar a *novelle vague* francesa, com suas comédias e dramas, e os filmes de espionagem e aventura de produção britânica, como James Bond (1962).

Na parte artística, a palavra de ordem nas produções fílmicas hollywoodianas dos anos 90 foi diversidade. Na tentativa de se recuperar da crise com a constante expansão do “mundo” da televisão, o cinema americano, como um todo, não se fechou em um único gênero ou tipo de filme. Segundo Jon Lewis (2001, p. 04), os filmes importantes dessa década foram aqueles que melhor usaram as tecnologias de filmagem, mostrando-se em seus formatos como contemporâneos, diferentes ou inovadores.

Em 1992, o filme *Jurassic Park*, de Steven Spielberg marcou a era das produções repletas de grandes efeitos visuais. Baseado no romance homônimo escrito por Michael Crichton, a história se desenvolve em torno da criação de um parque habitado por várias espécies, até então extintas, de dinossauros. Para Geoff King (2001, p. 41), essa produção ficou reconhecida pelos efeitos técnicos “espetaculares” e celebrada por muitos devido ao “incrível realismo” proporcionado.

Figura 6 – T-rex confronta o paleontólogo Alan Grant (Sam Neil) e o espectador.



Fonte: Universal City Studios, Inc. e Amblin Entertainment, Inc. (1992).

Seguindo a mesma linha de montagem e produção de *Jurassic Park*, outros filmes, considerados sucessos de bilheteria nos anos de 1990, foram aqueles referentes a guerras, desastres naturais, dominação da terra por seres extraterrestres e sobre o fim da humanidade. Destacam-se *Exterminador do Futuro 2* (1991) e *Titanic* (1996), de James Cameron, *Independence day* (1996), de Roland Emmerich, *Armageddon* (1998), de Michael Bay, e *Matrix* (1999), dos irmãos Andy e Lana Wachowski.

Em contraponto ao uso dos grandes efeitos visuais, algumas produtoras de Hollywood também apostaram, nessa década, em roteiros com orçamentos moderados,

mas com a participação de atores, atrizes e diretores já reconhecidos pelo público espectador. O grande “trunfo” desses filmes estava mais ligado à história de vida, de sofrimento, das lutas e derrotas das personagens do que exatamente nos recursos tecnológicos empregados. Alguns desses filmes chegaram a vencer premiações do Oscar, tais como *Dança com lobos* (1990), de Kevin Costner, *O silêncio dos inocentes* (1991), de Jonathan Demme, *A lista de Schindler* (1993), de Steven Spielberg, e *O paciente inglês* (1996), de Anthony Minghella.

É importante observar que a maioria desses filmes premiados com Oscar, pelo menos os acima mencionados ²⁷, de orçamentos menos elevados e mais centrados em narrativas sobre a problematização das personagens, tiveram seus roteiros originados a partir de textos literários.

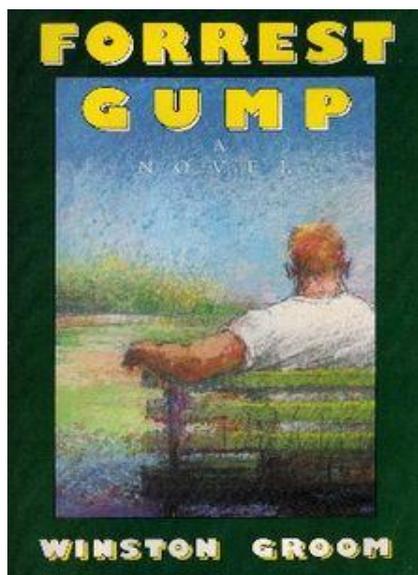
Assim como a década de 1930, conhecida por “período áureo das adaptações literárias em Hollywood” (ANDRADE, 2001, p. 22), e, também, a década de 60, com a tentativa de revitalizar o cinema norte-americano pós-Segunda Guerra por meio “da roteirização de best-sellers da época” (FIGUEIREDO, 2008, p. 165), as produções hollywoodianas de 90 foram igualmente marcadas pela influência da literatura.

O filme *Forrest Gump* (1994), por exemplo, dirigido por Robert Zemeckis, foi baseado no romance homônimo escrito por Winston Groom em 1986. Estrelado por Tom Hanks, a produção rendeu “mais de 300 milhões de dólares somente nos Estados Unidos e foi vencedor de seis estatuetas do Oscar.” (ALMEIDA, 2009, p. 02).

A trama do filme se volta para a vida de Forrest Gump, um homem que revive suas memórias acerca das experiências que testemunhou de alguns importantes eventos históricos da sociedade americana da segunda metade do século XX. Tanto a obra cinematográfica quanto o romance, em seus devidos contextos históricos de produção, chamaram a atenção do público e da crítica por combinarem ficção com acontecimentos baseados em fatos reais da história dos Estados Unidos.

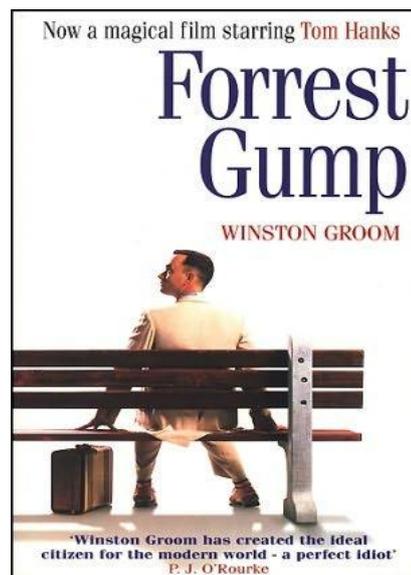
²⁷ Os romances com seus respectivos títulos originais e autores são: *Dances with wolves* (1988), de Michael Blake, *The silence of the lambs* (1988), de Thomas Harris, *Schindler's Ark* (1982), de Thomas Keneally, *The English patient* (1992), de Michael Ondaatje.

Figura 07 – Capa da primeira edição do romance.



Fonte: Graham Hardy (1995)

Figura 08 – Pôster publicitário do filme.



Fonte: Klow (2011)

Ambos, romance e filme, contemplam histórias narradas pelo ponto de vista apenas da protagonista. No entanto, segundo Ivone Almeida (2009, p. 02), foi o Forrest Gump das telas que se tornou “um herói da cultura pop dos anos 90”, devido à “notável atuação e relevância da contribuição como narrador e personagem central vivido por Tom Hanks”. A grande exposição de elementos da cultura e da história americana, repleta de cenas de heroísmo e romance, também contribuíram para o sucesso da obra cinematográfica.

O crescente interesse na junção de histórias literárias reconhecidas pelo público e pela crítica da época com a exploração da imagem e do trabalho de atores prestigiados no meio cinematográfico motivou grande parte dos diretores e produtores de Hollywood nos anos 90 a apostarem na adaptação fílmica de obras literárias, tanto daquelas canônicas quanto de outras consideradas *best-sellers* no período.

Contudo, a indústria cinematográfica hollywoodiana de 90, através da transmutação de textos literários em fílmicos, possibilitou a ascensão de novos cineastas e a consolidação daqueles já consagrados. Alguns deles foram responsáveis por adaptações que marcaram a década e que geram inúmeras discussões e análises até o presente.

Dentre alguns destaques podemos citar, além de Steven Spielberg, com seus filmes, já mencionado aqui, repletos de inovações tecnológicas, Clint Eastwood com *As pontes de Madison* (1995) e *Meia noite no jardim do bem e do mal* (1997), Spike Lee

com *Malcolm X* (1992) e *Irmãos de sangue* (1995), e o diretor Adrian Lyne com a segunda adaptação para as telas do polêmico romance de Nabokov *Lolita* (1997)²⁸.

4.2 A poética do cineasta Adrian Lyne

Em 1998, o diretor britânico Adrian Lyne teve seu nome marcado pela realização de mais uma produção cinematográfica permeada por temas polêmicos: a adaptação fílmica do romance *Lolita*, de Vladimir Nabokov. Em sua biografia profissional, Lyne é reconhecido por trabalhos baseados em dramas psicológicos, obsessões sexuais e conflitos morais. Suas produções que mais se destacam são *Nove semanas e meia de Amor* (1986), *Atração Fatal* (1987), *Alucinações do Passado* (1990) e *Proposta Indecente* (1993).

Anterior a sua carreira como cineasta, Adrian Lyne ganhou fama pelos vários comerciais e propagandas de produtos de marcas famosas, como Calvin Klein e Pepsi, criadas para a televisão. Também, foi roteirista e diretor de alguns vídeos de curta-metragem, como *The Table* (1973) e *Mr. Smith* (1976), apresentados no Festival de Filmes de Londres em seus respectivos anos de lançamentos.

No entanto, foi com o filme *Foxes* (1980) que Lyne obteve impulso na sua trajetória como diretor de cinema, ao apresentar um drama, muito bem recebido pelos críticos, sobre “a vida de um grupo de adolescentes moradores da Califórnia nos Estados Unidos” (GALLAGHER, 1989, p. 159).

Com o sucesso de *Flashdance* (1983), Adrian Lyne se consolidou como um dos grandes diretores do cinema hollywoodiano daquele período. Segundo Paulo Cunha (2009, p. 105), nesse filme, Lyne, ao utilizar sua experiência como produtor de comerciais, inova as produções de musicais para o cinema ao unir “o estilo dos videoclipes, com músicas e coreografias agitadas, com a linguagem publicitária”. Era o início de uma série de outras produções nos anos 80 com o mesmo formato, como *Footloose* (1984), de Herbert Ross, e *Dirty Dancing* (1987), de Emile Ardolino.

No entanto, Adrian Lyne não continuou a desenvolver produções voltadas aos filmes de musicais, e preferiu se dedicar às temáticas que culminariam em particularizar seu estilo como diretor, isto é, filmes de dramas sobre adultério, sexo, ambição e

²⁸ Os romances com seus respectivos títulos originais e autores são: *The bridges of Madison County* (1992), de Robert James Waller, *Midnight in the garden of good and evil* (1994), de John Berendt, *The autobiography of Malcolm X* (1965), de Alex Haley, *Clockers* (1992), de Richard Price e *Lolita* (1955), de Vladimir Nabokov.

conflitos de identidade. Nessa linha de produção, *Atração Fatal* e *Proposta Indecente* se tornaram referências na carreira do cineasta.

Em *Atração Fatal*, o protagonista Dan Gallagher (Michael Douglas) é um homem casado que vive um rápido relacionamento extraconjugal com Alex Forrest (Glenn Close). Ao se encontrarem casualmente, os dois passam um fim de semana juntos e vivem um intenso caso amoroso. Porém, Alex não aceita o término pontual dessa relação e passa a perseguir obsessivamente Dan e sua esposa na intenção de destruir aquele casamento. O sentimento de posse sobre a pessoa amada e as fortes cenas de sexo são características marcantes da narrativa.

Figura 09 - Alex Forrest (Glenn Close) tenta suicídio ao descobrir que seu amante trocou o número do telefone para despistá-la.



Fonte: Luciana Alves (2011)

Outro filme que caracteriza as produções de Lyne, já nos anos 90, é *Proposta Indecente*. Tendo no elenco atores como Robert Redford, Woody Harrelson e Demi Moore, a narrativa se desenvolve quando um bilionário (John Gage) oferece uma grande oferta em dinheiro para viver uma noite de amor com a esposa de David Murphy. A mulher (Diana Murphy) e o marido passam por terríveis dificuldades financeiras e ambos aceitam a proposta. A consequência desse “negócio” entre as personagens gera o clímax da trama, a qual se desdobra em meio a traições e adversidades.

Figura 10 – O casal, ao se ver endividados, reflete sobre a “proposta”.



Fonte: Carolina Moore (2011)

Os filmes *Atração Fatal* e *Proposta Indecente* se caracterizam como exemplos dos vários outros trabalhos de Adrian Lyne adaptados de romances ou mesmo de filmes antigos²⁹. Foi também nos anos 90 que o cineasta, mais de trinta anos após a adaptação de Stanley Kubrick, desenvolveu seu projeto de levar para as telas a sua própria visão sobre *Lolita*. No entanto, assim como Kubrick na década de 60, Lyne teve dificuldades em todas as etapas de produção, desde a própria adaptação do texto literário, passando pela censura até a distribuição do filme.

No início, Lyne encontrou certas dificuldades na busca de um roteirista que adaptasse a obra baseado em suas expectativas. Segundo Aguero (2005, p. 12), o cineasta tentava produzir com *Lolita* um filme que, “pela primeira vez em sua carreira”, fosse considerado “sério”, fato caracterizado como irônico, já que o diretor era conhecido por seus filmes nada convencionais³⁰.

Após algum tempo de tentativas de trabalho com profissionais renomados, Lyne optou por Stephen Schiff, “um reconhecido crítico que nunca havia escrito um roteiro antes”³¹ (AGUERO, 2005, p. 13). Essa “inexperiência” de Schiff não foi problema para Lyne, uma vez que ambos compartilhavam da mesma ideia para a

²⁹ Alguns exemplos são: o filme *9½ weeks*, adaptado do romance homônimo, de Elizabeth McNeil de 1978, e *Unfaithful* (2002), que teve seu roteiro baseado no filme *La femme infidèle* (1968), de Claude Chabrol.

³⁰ The director of such commercial hits as *Flashdance*, *9 ½ Weeks*, *Fatal Attraction* and *Indecent Proposal* attempted to make a film that, for the first time in his career, would be taken seriously.

³¹ [...] finally settled for Stephen Schiff, a well-known critic who had never written a screenplay before.

realização desse trabalho. Para Rebecca Bell-Metereau (2008), a escolha de tal roteirista foi vantajosa tanto artisticamente quanto financeiramente, pois:

Stephen Schiff, roteirista de Lyne, parecia igualmente relutante em reconhecer qualquer ansiedade de influência, declarando que ele "não olhou para o roteiro que Nabokov escreveu", uma vez que ele "queria ser influenciado não mais por sua visão própria do que pela aquela de Kubrick". [...] Schiff também afirma que a maior parte de sua equipe, na verdade, olhou para a versão de Kubrick como uma espécie de "o que não fazer". [...] Por causa de sua relativa inexperiência, Schiff teve o atributo de ser um substituto financeiramente mais barato em uma produção que estava seguindo muito acima do orçamento (BELL-METEREAU, 2005, p. 204).

Com o filme já produzido, Lyne passou a confrontar uma preocupação ainda mais séria: a questão da censura. Nos Estados Unidos, as grandes produtoras rejeitaram fazer parte da distribuição de sua adaptação do romance de Nabokov, graças ao "clima histórico em torno da questão do abuso infantil na época" (AGUERO, 2005, p. 12). Exatamente em 1996, o presidente Bill Clinton assinou o "Child Pornography Act", que proibia os filmes de retratarem menores atuando em cenas de sexo, mesmo que implicitamente.

Com isso, somente após oito meses de exibição em alguns cinemas da Europa, é que o filme *Lolita*, de Adrian Lyne, teve sua estreia em solo norte-americano. Um dos mais importantes jornais do país, *The New York Times*, anuncia em maio de 1998 que "*Lolita* chega ao público dos Estados Unidos"³². No entanto, diferente do que acontece com as grandes produções de Hollywood, Lyne viu seu trabalho ser exibido primeiramente na T.V. No mesmo jornal, logo no início, é enfatizado que:

Showtime anunciou ontem que adquiriu os direitos para o bastante debatido novo filme de Adrian Lyne, "Lolita", o que significa que o filme de US \$ 58 milhões, baseado no romance de Vladimir Nabokov, será visto na televisão americana, sem autorização prévia para os cinemas neste país. "Lolita" é o filme mais caro a seguir diretamente para a televisão (CARTER, 1998, p. 01).³³

³² Lolita reaches the U.S audience.

³³ Showtime announced yesterday that it had acquired the rights to Adrian Lyne's much-debated new film, "Lolita," which means the \$58 million movie, based on the Vladimir Nabokov novel, will be seen on American television without a prior release to theaters in this country. "Lolita" is the most expensive film ever to go directly to television.

O grande sucesso da publicidade realizada pela Showtime despertou na indústria cinematográfica o interesse em comprar os direitos do filme para o cinema, em pouco mais de um mês após sua exibição na T.V. A partir de então, as críticas e as discussões sobre a adaptação de *Lolita* por Lyne tornaram-se cada vez mais frequentes, gerando inúmeros outros debates sobre a polêmica temática da pedofilia, ou comparações com a visão sobre o romance primeiramente traduzido para as telas por Kubrick.

Com o filme já sendo exibido nos cinemas do país, muitos críticos e revistas norte-americanas especializadas no assunto emitiram várias opiniões acerca da leitura de Lyne sobre o romance de Nabokov. A revista *Time*, por exemplo, pelas palavras de Richard Schickel, contribuiu favoravelmente na publicidade do filme ao escrever elogiando Lyne por “seus elegantes tons” e ainda “defendendo a adaptação contra a censura”³⁴ (AGUEROS, 2005, p. 13). Pouco tempo depois, outros críticos também se mostraram “satisfeitos” com a nova versão de *Lolita*, como, vemos a seguir:

[...] Anthony Lane, um antigo colega de Stephen Schiff e um firme defensor da versão de 1997, no entanto, ressaltou que "o filme é raras vezes engraçado; o romance é raramente o oposto". Leonard Maltin, autor do guia popular *Movie & Vídeo*, até hoje considera o filme de Lyne superior ao de Kubrick, dando-lhe uma pontuação quase perfeita, três e meia estrelas de quatro. (AGUERO, 2005, p. 13)³⁵

No, entanto, logo após o seu lançamento no cinema, “muitos críticos deram mais atenção à polêmica da censura e à discussão sobre o abuso infantil do que o filme de Lyne propriamente” (AGUERO, 2005, p. 13)³⁶. As longas cenas na apresentação da personagem Humbert foram motivos de veementes críticas contra a recente versão cinematográfica de *Lolita*.

Muitos críticos, ao compararem o filme com o romance, alegaram que Lyne transformara Humbert em um ser “inocente”, um ser incompreendido que “sofria por

³⁴ One example was *Time* critic Richard Schickel, who wrote a favorable review praising Lyne for his elegant tones and defending it against censorship.

³⁵ [...] Anthony Lane, a former colleague of Stephen Schiff and a firm supporter of the 1997 version, though he pointed out that “The film is seldom funny; the novel is seldom anything but”. Leonard Maltin, author of the popular *Movie & Video Guide*, to this day considers Lyne’s picture superior to Kubrick’s, giving it an almost perfect score, three and a half stars out of four.

³⁶ Most reviewers paid more attention to the censorship polemic and to the subject matter of child abuse than to Lyne’s film *per se*.

um amor não correspondido”. A revista *Suck*, por exemplo, por meio de seu editor George Furious, enfatizou que:

[...] Lyne não entendeu Nabokov desde a primeira página. Ambivalente sobre pedofilia? O romance nunca é ambivalente sobre Humbert. O filme é entusiástico sobre ele, apoia-o, e celebra cada movimento dele - porque é contada em primeira pessoa, pelo molestador. Assim, cada perversão, cada abuso, a cada dia que Humbert detém Lolita prisioneira é visto como uma poesia de John Keats. Claro que o filme nunca condena Humbert; ele o defende. É o que se chama de ironia, tão grande quanto um celeiro, e Lyne perdeu isso de tal forma que você se pergunta se um homem com essa visão deveria ser autorizado a dirigir (FURIOUS, 1997, p. 01)³⁷

As inevitáveis comparações entre a adaptação de Lyne com aquela de Kubrick ou com o próprio romance de Nabokov persistiram nas mais variadas críticas sobre a versão de *Lolita* de 1997. No entanto, a combinação de uma “romântica sentimentalidade com uma suave atmosfera pornográfica”³⁸ (BELL-METTEREAU, 2005, p. 224) contribuiu para atrair cada vez mais a atenção do público para conhecer o filme.

A construção da personagem Lolita realizada por Lyne, além de manter o caráter polêmico dos trabalhos do diretor, tornou-se relevante para a atualização das análises e dos estudos sobre as constantes representações do romance de Nabokov produzidas nos mais diversos meios artísticos e culturais.

4.3 Análise do filme: transmutando o duplo da personagem Lolita para as telas.

Como já analisado anteriormente, o nome Lolita se mitificou em torno dos sinônimos referentes à *femme fatale*, isto é, uma figura feminina de caráter altamente sedutor. Muitos estudiosos (VICKERS, 2008; BATISTA, 2010 e LAZARIN, 2010) compartilham a concepção que tal mito sobre a personagem de Nabokov não se criou exatamente a partir da obra literária, mas de suas adaptações cinematográficas.

³⁷ [...] Lyne has misunderstood Nabokov from page one. Ambivalent about pedophilia? The novel is never ambivalent about Humbert. It's enthusiastic about him, supports him, and cheers his every move – because it's told in first person, *by the molester*. Thus, every perversion, every abuse, every day that Humbert holds Lolita prisoner is seen as Keatsian poetry. Of course it never condemns Humbert; it champions him. It's what you call irony, as big as a barn, and Lyne has missed it so completely you wonder if a man with his eyesight should be allowed to drive.

³⁸ [...] romantic sentimentality and the soft pornographic atmosphere that characterize Lyne's revisioning of the tale.

Na segunda versão para o cinema, o diretor Adrian Lyne e seu roteirista, como antes mencionado, optaram por não serem influenciados pelo trabalho de Kubrick e de sua *Lolita*, construída com a colaboração do próprio Nabokov. No entanto, como previamente investigado por Agueros (2005) e Lazarin (2010), Lyne se guiou pelos “olhos” de Humbert na construção de sua *Lolita*, aproximando-se, assim, da narrativa do texto de partida.

Portanto, as análises supracitadas apontam para a ideia de que Lyne fez uma releitura de *Lolita* a partir do ponto de vista de Humbert, da personagem que domina toda narração no romance. Com isso, certas indagações podem ser feitas: como o cineasta então trabalhou as ambiguidades e as mais diferentes características dadas a *Lolita* por Humbert? Vale ressaltar que tudo sobre a protagonista é descrito e narrado por uma personagem que, perante a um júri, tenta com veemência se passar por inocente.

Logo no início da adaptação de Lyne, é possível identificar, de imediato, uma tentativa de aproximação com o texto de Nabokov. O personagem e narrador Humbert, interpretado pelo ator Jeremy Irons, dirige seu carro em uma estrada deserta, com o tempo aparentemente nublado e frio, e, através de uma narração em *voice-over*, ele declama o célebre trecho de abertura do romance:

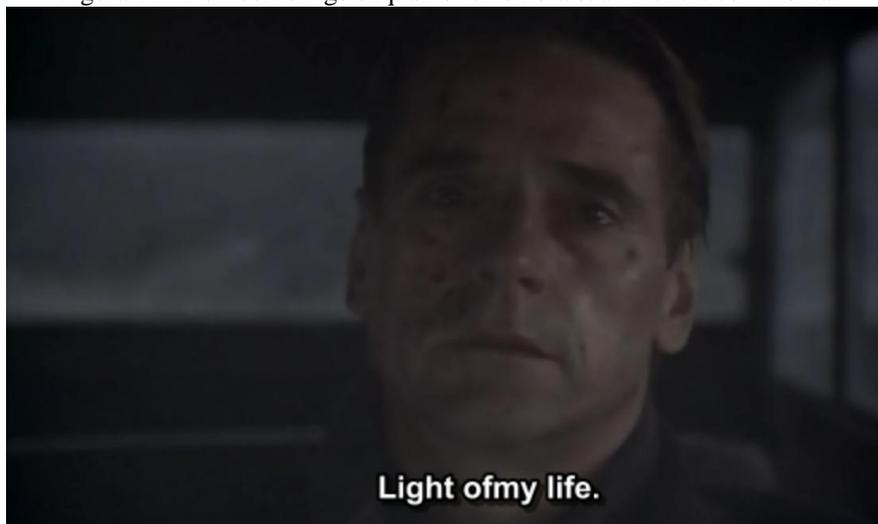
Lolita, luz da minha vida, fogo da minha carne. Minha alma, meu pecado. L-o-l-i-t-a: a ponta da língua toca em três pontos consecutivos do palato para encostar, ao três, nos dentes. Lo. Li. Ta. Era Lo, apenas Lo, pela manhã, um metro e quarenta e cinco de altura e um pé de meia só. Era Lola de calças compridas. Era Dolly na escola. Dolores na linha pontilhada. Mas nos meus braços sempre foi Lolita. (NABOKOV, 2011, p. 13)³⁹

Como podemos observar, as primeiras palavras apresentadas ao leitor são voltadas para a descrição de *Lolita*, a qual recebe os cognomes de Lo, Lola e Dolly. É dessa forma que a protagonista que dá nome ao romance é retratada durante toda a narrativa literária, sendo denominada de diferentes formas. Lyne, ao iniciar o filme usando a mesma fala de Humbert, não só faz alusão à grande obsessão do narrador pela

³⁹ Todas as traduções do romance *Lolita*, neste trabalho, são de Sérgio Flaksman (2011): 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. She was Lo, plain Lo, in the morning, standing four feet ten in one sock. She was Lola in slacks. She was Dolly at school. She was Dolores on the dotted line. But in my arms she was always Lolita (NABOKOV, 2011, p. 13).

garota, mas já dá indícios de que o espectador se confrontará com várias personalidades de Lolita.

Figura 11 - Humbert dirige enquanto rememora sua vivência com Lolita.



Fonte: Pathé production (1997)

No romance, outra personagem que também tem papel relevante na construção de Lolita é Charlotte Haze. Mrs. Haze descreve sua filha com adjetivos, tais como “maldosa” e “malcomportada”. A conturbada relação entre a protagonista e a sua mãe é bastante enfatizada, tendo como centro das discussões a bagunça do dia-a-dia ou os atos de rebeldia de Lolita, como a vez em que ela “espetou Viola, uma colega italiana, nas nádegas com uma caneta-tinteiro” (NABOKOV, 2011, p. 56)⁴⁰

Na adaptação fílmica em questão, o diretor traduz esse difícil relacionamento entre Mrs. Haze e Lolita como algo mais próximo a um sentimento de rivalidade. Na cena a seguir, por exemplo, é possível percebermos tanto a garota quanto a mulher em uma situação de “disputa” pela atenção de Humbert. Dessa forma, em grande parte do filme, o motivo dos desentendimentos das duas figuras femininas é constantemente desencadeado pelo confronto na busca de serem contempladas pelo narrador.

⁴⁰ [...] struck Viola, an Italian schoolmate, in the seat with a fountain pen.

Figura 12 – Charlotte Haze e Lolita disputam a atenção de Humbert.



Fonte: Pathé production (1997)

Uma das principais estratégias utilizadas pelo diretor na composição de Lolita é o uso do enquadramento da câmera. Enquanto no romance a relação entre as duas personagens principais é narrada por somente um único ponto de vista, no filme é sobreposto uma espécie de “terceiro olhar” sobre os fatos.

O Humbert do filme, assim como do livro, é ainda aquele que detém o olhar e a narração de todos os acontecimentos. Porém, é possível observarmos que a forma de apresentação das imagens contempla ora a visão do narrador, por meio do uso de câmera subjetiva, ora a visão da própria câmera, utilizada de forma objetiva. Vejamos essas duas formas de perspectivas de imagens através das figuras a seguir:

Figura 13 – Lolita vista diretamente por Humbert (câmera subjetiva).



Fonte: Pathé production (1997)

Figura 14 – Lolita e o próprio narrador, Humbert, vistos pela câmera (objetiva).



Fonte: Pathé production (1997)

A câmera subjetiva, como na figura 13, aquela em que o espectador ver pelos olhos do ator, permeia grande parte da narrativa. Com esse ângulo, Lolita é construída sob a perspectiva única de Humbert, que nutre por ela uma intensa obsessão. Dessa forma, o espectador entra em contato com o olhar libidinoso que o narrador tem pela protagonista, sendo seu principal foco as nuas pernas de Lolita em minissaias curtas ou

as posições da protagonista, que podem ser subentendidas como eróticas, pelo menos na visão de Humbert. Observemos:

Figura 15 – Humbert olhando, de cima, Lolita cruzando as pernas.



Fonte: Pathé production (1997)

Em outros momentos, não é através do olhar de Humbert que o espectador vê Lolita. A câmera objetiva, aquela que se identifica com o olho de um narrador que não é personagem nem está voltado para dentro de si (CAMPOS, 2010, p. 379), se faz presente em várias cenas na apresentação da protagonista. Esse “outro olhar” na narrativa pode ser considerado aquele em que Humbert não necessariamente domina. Na imagem a seguir, por exemplo, podemos perceber o uso desse tipo de câmera:

Figura 16 – Câmera objetiva com foco em Lolita e sua mãe durante discussão.



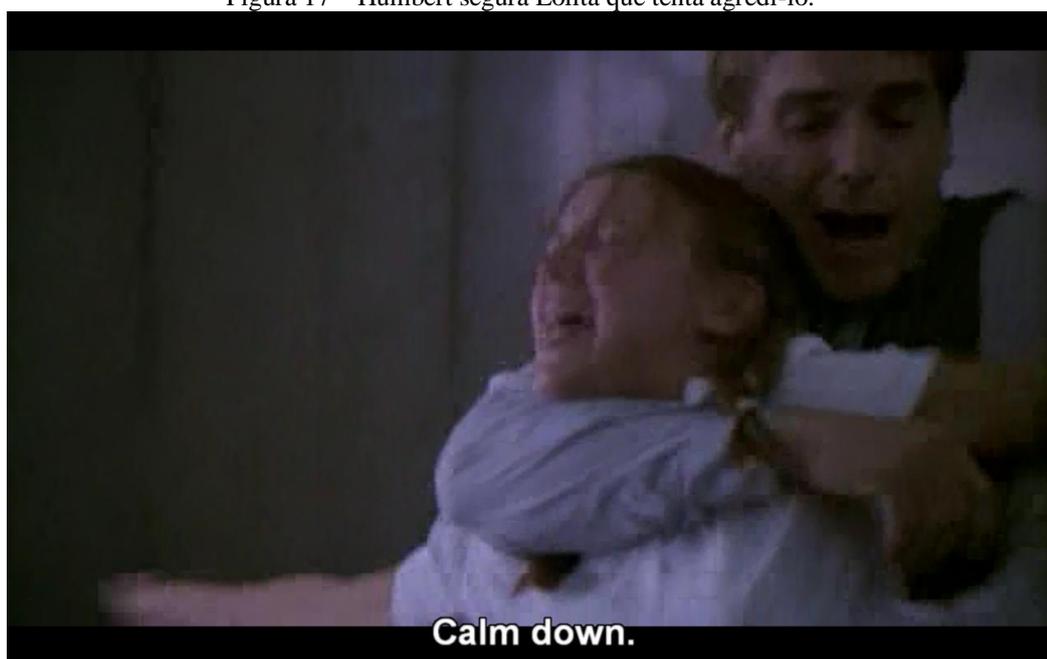
Fonte: Pathé production (1997)

Como podemos observar, no filme, existe uma outra possibilidade de perspectiva dos acontecimentos proporcionada pelo uso da câmera objetiva. Os espectadores podem, por algumas vezes, ver Lolita, as outras personagens e até mesmo o próprio Humbert em situações que apenas quem assiste a cena pode ter acesso, isto é, momentos possíveis que fogem do olhar do Humbert narrador. Um exemplo que ilustra bem a questão é a situação na figura 16, em que nenhuma das duas outras personagens percebe Lolita mostrando a língua para mãe em sinal de desrespeito.

No entanto, enquanto os ângulos proporcionados pela câmera objetiva poderiam mostrar várias outras facetas de Lolita, eles acabam contribuindo para uma limitação. Isto se deve ao fato de que o seu uso é mais frequente quando há a função de enfatizar, ou pelo menos de reforçar, na personagem, uma imagem pejorativa de ninfeta, desobediente ou indisciplinada, argumento insistentemente utilizado por Humbert ao longo de toda a narrativa fílmica.

Outra evidência disso pode ser observada nas situações em que a protagonista é mostrada, mesmo quando fora do “olhar” do narrador-personagem, como uma garota rebelde, descontrolada e muitas vezes mimada. Vejamos a figura seguir:

Figura 17 – Humbert segura Lolita que tenta agredi-lo.



Fonte: Pathé production (1997)

A figura 17 exemplifica os momentos da personagem Lolita como uma garota agressiva, que discute constantemente com Humbert quando deseja alguma coisa. Essa perspectiva da câmera de forma objetiva proporciona ao espectador conhecer Lolita e Humbert como um casal, com todos seus momentos amorosos, mas também os conflituosos.

Também, esse tipo de enquadramento, na nossa visão, tem a função de reforçar na narrativa fílmica a obsessão sexual de Humbert por Lolita. Como efeito, a técnica contribui para dar à trama um tom de erotismo, como sugerem as figuras seguintes:

Figura 18 – Câmera objetiva com foco em Humbert e Lolita em momento íntimo.



Fonte: Pathé production (1997)

Na adaptação de Lyne, a intensidade dos detalhes é proporcionada, também, pelo uso da técnica do *close-up* que, no desenrolar da narrativa, se intensifica e segue, principalmente, o ponto de vista de Humbert. Segundo Robert Edgar-Hunt (2013, p. 177) o *close-up*, ao ser “um plano enquadrado compacto que enfatiza detalhes individuais”, geralmente é utilizado para destacar algo “expressivo” ou até “sugestivo” dentro da narrativa. Observemos a figura a seguir:

Figura 19 – Close do rosto de Lolita enquanto lê charges em um jornal.



Fonte: Pathé production (1997)

Como podemos ver na figura 19, Lolita tem seu rosto focalizado enquanto lê algumas charges humorísticas no jornal ao mesmo tempo em que se encontra em relação sexual com Humbert. O *close-up* destaca as várias expressões da garota durante o momento encenado, alternando entre risos, dor ou podendo ser interpretado como exteriorização de prazer.

Nesse sentido, ao analisarmos o desenvolvimento de Lolita, de Adrian Lyne, percebemos que esse enquadramento (*close-up*), caracterizado por ser “tão fechado”, apresenta uma série de efeitos na narrativa. A personagem é repetidamente apresentada ao espectador através de fragmentos, isto é, com planos bastante focados em algumas de suas partes físicas, ou até mesmo através de seus gestos, sendo que, na maioria das vezes, existe a narração de Humbert, descrevendo-os com fortes conotações eróticas. Vejamos as figuras a seguir:

Figura 20 – Lolita se maquiando com um batom vermelho.



Fonte: Pathé production (1997)

Figura 21 – Pés de Humbert e Lolita se tocando.



Fonte: Pathé production (1997)

Na figura 20, Humbert narra um dos vários momentos em que Lolita se maquila. A personagem utiliza o espelho interno do carro para passar seu batom vermelho escuro enquanto, em *voice-over*, o narrador descreve cada movimento da garota. No entanto, apenas o espectador tem acesso à imagem do rosto e atitude de Lolita, devido à posição da câmera, em objetiva, e ao enquadramento em close-up no rosto da personagem.

Por sua vez, na figura 21, o *close-up* tem como objetivo por em relevância a relação entre as personagens. Lolita e Humbert se tocam com os pés enquanto se balançam em uma cadeira na varanda. Mais uma vez, apenas o espectador é o único contemplado pela imagem, sendo aquele o único que testemunha esses supostos carinhos entre o casal. Mesmo a terceira personagem na cena, Charlotte Haze, fica alheia ao que se passa.

Portanto, ao optar por diversos planos em *close-up*, Lyne mostra querer se aproximar das descrições tão minuciosas sobre Lolita feitas por Humbert no romance. As palavras do narrador no texto literário são intensas, carregadas de rimas ou mesmo poéticas quanto ao detalhamento de sua amada, como “ombros magros cor de mel, costas sedosas e elásticas e seios de botão”⁴¹ (NABOKOV, 2011, p. 76); ou ainda, mais

⁴¹ [...] honey-hued shoulders, the same silky supple bare back, the same chestnut head of hair.

especificamente, quando o narrador chega a relatar sua percepção sobre “os cílios úmidos e embaraçados”⁴² (p. 89) de Lolita.

Outro ponto a ser observado na adaptação fílmica em análise é a interpretação da personagem Lolita, vivida por Dominique Swain. A atriz, em início de carreira, participou de uma rigorosa seleção e foi escolhida entre mais de 2.500 garotas que almejavam ser a protagonista da nova versão cinematográfica da obra de maior sucesso do escritor Nabokov.⁴³

Com traços físicos bastante diferentes daqueles encontrados no romance, a Lolita apresentada por Lyne, e interpretada por Swain, parece ser mais próxima de uma adolescente do que a criança de “um metro e quarenta e quatro e peso de trinta e seis”⁴⁴ criada por Nabokov.

Também, a maquiagem carregada e seus mais diversos penteados marcam especificamente a personagem fílmica, que a todo o momento aparece em vestidos ou saias novas presenteadas por Humbert, fazendo a garota parecer bastante vaidosa sobre sua aparência, como podemos observar na figura a seguir:

Figura 22 – Lolita em um elegante restaurante com Humbert.



Fonte: Pathé production (1997)

⁴² [...] those wet, matted eyelashes.

⁴³ Fonte extraída do site *Dominique Swain Biography (1980)*. Filmreference.com. Página visitada em 15/12/2013.

⁴⁴ [...] hip girth, twenty-nine inches; thigh girth (just below the gluteal sulcus), seventeen; calf girth and neck circumference, eleven; chest circumference, twenty-seven; upper arm girth, eight; waist, twenty-three; stature, fifty-seven inches; weight, seventy-eight pounds; figure, linear; intelligence quotient, 121; vermiform appendix present [...].

A escolha de Dominique Swain para interpretar Lolita também gerou implicações nas questões referentes à recepção da adaptação fílmica de Lyne, tanto por parte do público quanto da crítica especializada. Especificamente nos Estados Unidos, o editor do *The New York Times*, Caryn James (1998, p. 01), constatou que o filme de Lyne somente não teve rejeição absoluta devido à atriz “se assemelhar a uma adolescente e não a uma garotinha”⁴⁵

O fato é que Swain tinha apenas 15 anos quando foi selecionada para o papel de Lolita. Porém, essa informação não foi divulgada e, portanto, a atuação da nova atriz ficou mais em evidência do que sua idade propriamente. Segundo Jack Garner (1998, p. 08), a atriz foi capaz de trazer às telas um “exato balanço de sedução de cunho sexual e infantilidade”⁴⁶.

Para muitos críticos, como Rick Groen (2004, p. 12), por exemplo, a personagem Lolita vivida por Dominique Swain foi bem aceita pelo público por ela não se apresentar nas telas como uma criança, mas sim pela atriz “parecer e agir exatamente como uma garota adolescente de Malibu, que, de fato, ela era”⁴⁷.

Com isso, essa Lolita construída por Lyne pouco infantilizada, de corpo bronzeado, que se comporta e fala da maneira das garotas da década de 90, mesmo o filme sendo ambientado nos anos 40, traz a ideia de uma jovem já próxima da maturidade, de uma garota já adolescente e distante da criança de 12 anos encontrada no romance de Nabokov. Vejamos a figura a seguir:

⁴⁵ Ms. Swain looks like an adolescent, not a little girl.

⁴⁶ [...] bringing the exact balance of seductive sexuality and childishness.

⁴⁷ [...] looks and sounds exactly like the modern Malibu teenie she is.

Figura 23 – Lolita deitada no jardim de sua casa.



Fonte: Pathé production (1997)

Como podemos observar na figura 23, a imagem de Lolita tanto vista pelo olhar de Humbert (câmera subjetiva) quanto em câmera objetiva não segue exatamente as brincadeiras e o jeito “desleixado” da personagem literária. A primeira cena de Swain como a protagonista do filme traz ela deitada em um jardim enquanto tem seu corpo molhado por um tipo de regador, o qual faz seu vestido transparente se fixar na pele e revelar suas curvas.

Essa constante tentativa de mostrar uma Lolita menos infantil e mais adolescente traz às telas uma personagem mais sarcástica, mais irônica, que dança, pula e canta mesmo nos momentos de dificuldades, que faz piadas sobre tudo ao seu redor e que se mostra corajosa suficiente para enfrentar e persuadir Humbert quando necessário. Para Agueros (2005), esse vigor e energia da Lolita, de Lyne, têm um propósito bastante sugestivo:

[...] Toda esta ação contribui para tornar a Lolita de 1997 menos dramática. Lyne prepondera que “a vitalidade sem entraves” de Swain faz com que a Lolita no filme de Kubrick pareça estar em coma por contraste. Mas dar à Lolita mais energia tem um propósito: criando uma ninfeta menos vitimizada, o filme de Lyne pode retratar Humbert como a verdadeira vítima (AGUEROS, 2005, p. 64-65).⁴⁸

⁴⁸ [...] all this action contributes to making the 1997 Lolita less dramatic. Lane points out that Swain’s “untrammelled vitality” causes the Lolita in Kubrick’s film to appear comatose by contrast. But giving

Durante a sua viagem com Humbert ao redor dos Estados Unidos, se torna possível verificarmos a personagem Lolita construída sob o olhar do espectador por meio de atos e discursos que a denotam como a anti-heroína, uma vilã, não mais como aquela vítima percebida na narrativa literária. Nabokov não deixa exatamente explícito ao seu leitor os motivos das atitudes de Lolita perante Humbert, o porquê dela se submete aos caprichos dele e não o denunciar à polícia.

No entanto, o leitor do romance é capaz, por alguns trechos, identificar que Lolita não gosta de seu padrasto, que na verdade sente até repulsa por ele e por suas carícias sexuais. A garota tem atitudes que podem levar a interpretar que ela está constantemente tentando encontrar meios de fugir de Humbert e começar outra vida. A tentativa de esconder dinheiro é um indício desse desejo da personagem:

A mesada de Lô, paga sob condições de que cumprisse suas obrigações básicas, era de vinte e um centavos no início da era Beardsley, elevando-se para um dólar e cinco centavos antes que chegasse ao fim. [...] Uma vez achei oito notas de um dólar num de seus livros (apropriadamente, A ilha do tesouro) e, em outra ocasião, num buraco na parede atrás de uma reprodução do quadro de Whistler, A mãe, encontrei vinte e quatro dólares e alguns trocados – uns sessenta centavos –, que embolsei discretamente, após o que, no dia seguinte, Lô acusou na minha frente a honesta Sra. Holigan de ser uma ladra miserável (NABOKOV, 2011, p. 186).⁴⁹

Nesse sentido, na adaptação, o diretor deixa claro também para o espectador que Lolita não tem nenhum afeto por Humbert. Porém, as atitudes da garota podem ser interpretadas não somente como tentativas de fuga, mas, sobretudo, como jogos planejados para atormentar o narrador, para seduzi-lo ou suborná-lo. Na cena a seguir, por exemplo, Lolita provoca sexualmente o padrasto para conseguir a almejada autorização para participar de uma peça teatral na escola.

Lolita more energy has a purpose: by creating a less-victimized nymphet, Lyne's film can portray Humbert as the real victim.

⁴⁹ Her weekly allowance, paid to her under condition she fulfill her basic obligations, was twenty-one cents at the start of the Beardsley errand went up to one dollar five before its end. [...] Once I found eight one-dollar notes in one of her books (fittingly *Treasure Island*), and once a hole in the wall behind Whistler's Mother yielded as much as twenty-four dollars and some change say twenty-four sixty which I quietly removed, upon which, next day, she accused, to my face, honest Mrs. Holigan of being a filthy thief.

Figura 24 – Lolita persuadindo Humbert para participar de uma peça na escola.



Fonte: Pathé production (1997)

Assim, podemos dizer que a Lolita fílmica produzida por Lyne também, como na narrativa literária, apresenta gostos e objetos particulares que muito destacam sua personalidade. No romance, por exemplo, em várias passagens, Nabokov descreve Lolita a partir de produtos da moda ou de hobbies que a proporcionam prazer e a deixam distraída, sendo todos essenciais para a imagem que o leitor constrói da personagem. As brincadeiras, o jeito desengonçado e suas atitudes despreocupadas com aparências e modos de etiqueta social também compõem a personagem, como vemos no seguinte trecho:

[...] Lá ficava ela, como qualquer criança, a enfiar o dedo no nariz enquanto lia as seções menos exigentes do jornal, tão indiferente a meu êxtase como se estivesse sentada sobre um objeto qualquer – um sapato, uma boneca, o cabo de uma raquete de tênis – e fosse preguiçosa demais para afastá-lo (NABOKOV, 2011, p. 167).⁵⁰

No filme, Lolita é observada por Humbert e transmutada em imagens também como uma garota um tanto desleixada. Porém, mesmo nesses momentos, de lazer e brincadeiras, a personagem, diferente do romance, é erotizada, graças, entre outros aspectos, aos ângulos da câmera que se posicionam para destacar não a Lolita enfiando

⁵⁰ There she would be, a typical kid picking her nose while engrossed in the lighter sections of a newspaper, as indifferent to my ecstasy as if it were something she had sat upon, a shoe, a doll, the handle of a tennis racket, and was too indolent to remove.

o dedo no nariz, por exemplo, como em Nabokov, mas para enfatizar a barriga descoberta de roupas, suas pernas envolvidas por diferentes minissaias e sequências de enquadramentos que capturam os movimentos que deixam sutilmente as peças íntimas da garota aparecerem.

Figura 25 – Lolita pintando as unhas dos pés ao conversar com Humbert.



Fonte: Pathé production (1997)

Ao ir para as telas, a personagem Lolita, ao ser interpretada por uma atriz, é construída não somente por características físicas, um corpo, mas também se desenvolve através do que fala e de suas expressões e emoções próprias, algo que no romance somente se manifesta na imaginação e na interpretação de cada leitor.

No filme, as imagens mostram com clareza que é Lolita quem determina o rumo da viagem, quem escolhe as músicas no carro e até decide a próxima cidade a ser visitada. Enquanto tudo isso também é presente no romance, só que narrado por Humbert, no filme, o espectador pode ver e ouvir Lolita e suas ações. Na cena a seguir, por exemplo, é possível identificar a personagem falando em primeira pessoa sobre um de seus gostos:

Figura 26 – Lolita revela a Mr. Quilty seu amor por cachorros.



Fonte: Pathé production (1997)

Como podemos observar, a personagem se posiciona na narrativa. Ao evitar o uso da narração em *voice-over* em algumas situações do filme, isto é, a não interrupção constante de Humbert, como ocorre no romance, a narrativa fílmica se distancia do livro, pelo menos nessa perspectiva.

Dessa forma, essa limitação da presença de um narrador e o efeito de realidade proporcionado pelas imagens em movimentos combinados com a atuação de Dominique Swain geram no espectador uma expectativa de que existe uma Lolita fora do alcance de Humbert.

Tal argumento é reforçado ao observarmos a última cena do filme em que a personagem Lolita aparece. Não é a imagem da garota grávida, sem maquiagem, dona de casa e de péssimas condições financeiras exposta no romance que ganha destaque na tela nas sequências finais. Lolita é a mesma de quando saiu da cidade de Ramsdale, de tranças no cabelo, aparelho ortodôntico e roupas em azul de tom bem claro. Vejamos:

Figura 27 – Lolita se despedindo de Humbert em sua última aparição no filme.



Fonte: Pathé production (1997)

Como podemos observar, Lyne optou, no desfecho de sua adaptação fílmica, por deixar em evidência a imagem inicial de Lolita com seus 12 anos de idade. A personagem que parece nunca crescer, amadurecer ou se transformar nas lembranças de Humbert, também, não terá tal prerrogativa no imaginário dos espectadores. É como se a Lolita que passeia pelo universo do Humbert da narrativa fílmica devesse continuar viva, jovem, ingênua e ardilosa, não merecendo, mesmo que de forma trágica, como aos olhos de Nabokov, uma libertação da fastidiosa imagem de ninfeta que lhe impuseram.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os estudos sobre o romance *Lolita*, de Vladimir Nabokov, apontam que muito ainda existe para se analisar e discutir sobre as personagens e a própria temática da obra. Mesmo no presente contexto histórico e artístico em que *best-sellers* emergem quase que diariamente com narrativas envolvendo todos os tipos de obsessões e erotismos, o texto literário de maior sucesso de Nabokov continua gerando polêmicas e divergindo opiniões sobre seu conteúdo.

Observamos, ao longo deste trabalho, a crescente importância das adaptações fílmicas na recepção e ressignificação de obras literárias, sejam aquelas consideradas canônicas ou não. Ao entendermos a transmutação de elementos de um livro para um filme como um processo de tradução e de reescritura, discutimos como a personagem Lolita de Nabokov é apresentada no cinema, especificamente na produção cinematográfica de Adrian Lyne.

Também, foram postos em relevância algumas teorias e perspectivas que permeiam os estudos de tradução e seus diálogos com a literatura e o cinema, no intuito de desmistificar o processo de transmutação de textos literários em fílmicos como um tipo de busca por fidelidades ou equivalências.

Alguns conceitos para a análise de um produto traduzido como algo diferente daquele de partida foram fundamentais, tais como a teoria dos polissistemas de Even-Zohar (1990), os estudos descritivos de Toury (1995) e a ideia de reescritura como um tipo de tradução de Lefevere (2007), além dos pressupostos sobre a adaptação fílmica de textos literários, tais como Cattrysse (1992), Pellegrini (2003) e Xavier (2003).

Dessa forma, a pesquisa teve como foco identificar estratégias utilizadas por Lyne para apresentar a personagem Lolita por meio da linguagem cinematográfica e, portanto, diferente daquela do conhecimento dos leitores do romance.

Ao analisarmos e discutirmos as ambiguidades presentes na construção da personagem Lolita de Nabokov, com o aporte de outras pesquisas, tais como Dolores (2005), Vickers (2008) e Lazarin (2010), esse trabalho se pautou em responder às seguintes questões: Como Adrian Lyne trabalhou o caráter duplo de Lolita nas telas? Como as escolhas de tradução fílmica do diretor ressignificam Lolita para o público espectador?

Ao longo das análises, foi possível verificarmos que a adaptação cinematográfica de Adrian Lyne ressignifica não somente a personagem Lolita de Vladimir Nabokov, mas também traz como consequência a ressignificação do romance por completo.

No filme, Lolita adquire certa linearidade na construção de seu caráter, não se mostrando tão ambígua como no romance. Tal fato ocorre por que são as imagens criadas por Humbert, que concebem Lolita como ninfeta, que se materializam com maior força nas telas.

O espectador é confrontado em grande parte da narrativa fílmica com atitudes e falas em que a protagonista apresenta as características de *femme fatale* constantemente reforçadas por Humbert, tais como desobediência, rebeldia, forte apelo sedutor e caráter duvidoso e desonesto em suas ações durante o desenvolvimento da trama.

Assim, as imagens contempladas nas telas são aquelas referentes às trocas de favores sexuais, que, no filme, são exclusivamente propostas por Lolita, e, ainda, a enquadramentos de câmeras que destacam as pernas, os seios, as costas e os pés da personagem, muitas vezes despidos de roupas.

Outro fato preponderante na ressignificação da personagem Lolita de Adrian Lyne, é que ela, diferente do que acontece no romance, não se comporta como sujeito passivo diante das situações que a cercam. Lolita se mostra sarcástica, irônica e é capaz de usar de certa maneira a obsessão de seu padrasto para conseguir o que quer, desde dinheiro até uma autorização para atuar em uma peça teatral da escola.

Portanto, Lyne proporciona aos espectadores uma interpretação mais limitada sobre quem é Lolita, diferente da proposta de Nabokov de construção de uma personagem passível de inúmeras possibilidades interpretativas. A ênfase no caráter ninfético de Lolita, no filme, pode influenciar outros produtos culturais a interpretarem a personagem como a antagonista ou até a anti-heroína de sua própria história.

Tal argumento é reforçado no próprio filme de Lyne. O personagem- narrador Humbert passa a ser interpretado quase como o herói da história, pois seu comportamento é todo reconfigurado para que Lolita seja posta em relevância como a antagonista. Assim, Humbert passa a ser um homem apaixonado que sofre por não ter o amor de sua amada tão correspondido quanto ele gostaria. Ele não é mais o pedófilo assumido e sarcástico de Nabokov; ele, no filme, passa a ser um romântico incompreendido e que sofre por uma paixão não aceita pela sociedade da época.

Assim, podemos concluir que, mesmo com a laboriosa tentativa de dialogar com o romance, uma diferente Lolita, e também um diferente Humbert, são apresentados ao público espectador da adaptação de Lyne. O diretor, ao optar por ter o próprio Humbert como narrador como influência, reforça no seu filme a imagem criada para a personagem de Nabokov de símbolo de ninfeta, ou, ainda, do próprio mito Lolita.

Quanto aos aspectos inerentes à linguagem cinematográfica, as questões envolvidas no contexto de produção do filme e a própria sensibilidade artística do roteirista e do diretor foram fundamentais para o entendimento de que a Lolita que se lê não poderia ser a mesma da Lolita que se vê. Com sua adaptação cinematográfica, Lyne prova mais uma vez que *Lolita* é um daqueles tipos de obras literárias de inesgotáveis leituras e interpretações.

A partir dos resultados apresentados nessa dissertação, almejamos alguns outros estudos que poderiam ser desenvolvidos para ampliar a discussão sobre as representações que se desenvolvem sobre a personagem Lolita de Nabokov nos mais diferentes meios artísticos e culturais. Uma possibilidade seria investigar outras adaptações do romance para o teatro, T.V, internet e até outros produtos literários, já que Lolita também pode ser vista no texto teatral de Edward Albee (1981), na ópera de Rodion Scherín (1992) e é fonte de influência para ficções como *O diário de Lô* (1995), de Pia Pera.

Assim, esperamos que, como as outras pesquisas apresentadas, tenhamos contribuído para fomentar a discussão da adaptação fílmica de obras literárias como uma vertente dos estudos da tradução. Refletimos sobre a importância de se entender um texto traduzido, seja para qual linguagem for, como um tipo de reescritura, com diferentes ideologias e propósitos, e, portanto, um novo texto difusor de arte e cultura.

REFERÊNCIAS

AGUERO, Dolores Aronovich. **What have they done to Lolita? The transposition of irony from Nabokov's novel to Stanley Kubrick's and Adrian Lyne's film versions.** 107 f. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

AGUIAR, Flávio. (2003) **Literatura, cinema e televisão.** In: PELLEGRINI, Tânia et all. (2003) *Literatura, cinema e televisão.* São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural.

ALMEIDA, Ivone do Carmo Rodrigues de. **Forrest Gump: representações da história americana no passado recente.** 74 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2009.

ANDRADE, Maria Bevenuta Sales de. **A transposição da aridez em *Vidas Secas*: do livro ao filme.** 127 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Curso de Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

ARDOLINO, Emile. **Dirty Dancing.** Com Patrick Swayze, Jennifer Grey, Jerry Orbach e Cynthia Rhodes. Estados Unidos, 1987, 100 min.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme.** Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.

BARROS, José. 2005. **Recensão de Lolita, de V. Nabokov. Crítica.** Disponível em: http://www.criticanarede.com/lds_lolita.html. Acesso em: 20/03/2014.

BASSNETT, Susan. **Estudos de Tradução.** Trad. Sônia Terezinha Gehring et al.. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

BATISTA, Fernanda. **Lolita according to H. H.** Todas as Letras (São Paulo), volume 10, n. 2, p. 113-119, 2008.

BAY, Michael. **Armageddon.** Com Bruce Willis, Billy Bob Thornton, Liv Tyler e Ben Affleck. Estados Unidos, 1998, 151 min.

BAZIN, André. Por um Cinema Impuro. In: **O Cinema: Ensaios.** São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 82 - 104.

BELL-METTEREAU, Rebecca. The Three Faces of Lolita, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Adaptation. In: BOOZER, Jack. **Authorship in film adaptation.** Austin: University Of Texas Press, 2008. Cap. 8, p. 355

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor.** Tradução coordenada por Karlheinz Barck, Cadernos de mestrado, série A tarefa de traduzir I, IL, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, 1992.

- BERTRAM, John; LEVING, Yuri (Ed.). **Lolita: the story of a cover girl: Vladimir Nabokov's novel in art and design**. [S. I.]: Print Books, 2013.
- BLOOM, Harold (Ed.). **Vladimir Nabokov's Lolita**. New York: Chelsea House, 1987.
- BORDWELL, David. **On the History of Film Style**. Cambridge e Londres: Harvard University Press, 1997.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: ática, 1985. Série Princípios, p. 28-46).
- BRESSANE, Júlio. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Com Luís Fernando Guimarães, Ankito e Regina Casé. Rio de Janeiro, 1985, 92 min.
- BRITO, José Domingos de. **Literatura e cinema**. Mistérios da criação literária. São Paulo: Novatec, 2007.
- CAMERON, James. **Exterminador do Futuro 2**. Com Arnold Schwarzenegger, Linda Hamilton, Edward Furlong e Robert Patrick. Estados Unidos, 1991, 137 min.
- _____. **Titanic**. Com Leonardo Di Caprio e Kate Winslet. Estados Unidos, 1996, 153 min.
- CAMPOS, Haroldo de. **Da tradução como criação e como crítica**. In: _____. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CANDIDO, Antônio. **A Personagem do Romance**. In: _____ [et al] **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CARTER, Bill. **“Lolita” Reaches A U.S. Audience**. Disponível em: < <http://www.nytimes.com/1998/05/06/movies/tv-notes-lolita-reaches-a-us-audience.html>>. Acesso em: 12 jun. 2014.
- CARDOSO, Abílio Hernandez. **A Letra e a Imagem - O Ensino da Literatura e o Cinema, Discursos - Estudos de Língua e Cultura Portuguesa - Literatura e Cinema**. N.º 11-12, Coimbra: Universidade Aberta, Outubro – Fevereiro 1995-96.
- CARLOS, Manoel. **Presença de Anita**. Com Mel Lisboa e José Mayer. Rio de Janeiro, TV GLOBO, 2001.
- CARVALHO, Débora Sofia Lemos Pinto de. **Fatal, cativa e independente: a mulher no film noir**. 2011. 214 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2011. Disponível em: <<https://estudogeral.sib.uc.pt>>. Acesso em: 23 ago. 2014.
- CATTRYSSE, Patrick. **Film adaptation as translation: some methodological proposals**. In: *Target 4:1*. p. 57-70. Amsterdam: John Benjamins, 1992.
- CÉ, Otavia Alves. **Lolitas, Maids e Kengadols: representações do corpo feminino na cultura pop japonesa**. In: *Seminário Internacional Fazendo Gênero*. Florianópolis,

2013. Anais: Florianópolis: ISSN 2179-510x, 2013. p. 01 - 11. Disponível em: <<http://www.fazendogenero.ufsc.br>>. Acesso em: 02 ago. 2014.

COSTNER, Kevin. **Dança com os Lobos**. Com Kevin Costner, Mary McDonnell e Graham Greene. Estados Unidos, 1990, 180 min.

CUNHA, Paulo Roberto Ferreira da. **O cinema norte-americano e a promessa de sucesso**: influência da estética publicitária em filmes musicais dos anos 1980. 153 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Comunicação, Universidade Anhembimorumbi, São Paulo, 2009.

DAUSTER, Jorio. **"Lolita" conduz o desejo a situação-limite**. Folha de S. Paulo, São Paulo, p. 1A-1A. 08 jun. 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc0806200319.htm>>. Acesso em: 10 set. 2012.

DEMME, Jonathan. **O Silêncio dos Inocentes**. Com Jodie Foster e Anthony Hopkins. Estados Unidos, 1991, 118 min.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e cinema**. Ouro Preto: UFOP, 1999.

EASTWOOD, Clint. **As Pontes de Madison**. Com Meryl Streep, Clint Eastwood e Annie Corley. Estados Unidos, 1995, 135 min.

_____. **Meia noite no jardim do bem e do mal**. Com Kevin Spacey, John Cusack e Jude Law. Estados Unidos, 1997, 155 min.

EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John; RAWLE, Steven. **A Linguagem do Cinema**. Porto Alegre: Bookman, 2013.

EMMERICH, Roland. **Independence Day**. Com Will Smith, Bill Pullman e Jeff Goldblum. Estados Unidos, 1996, 145 min.

EVEN-ZOHAR, Itamar. **The positions of translated literature within the literary polysystem**. Literature and Translation ed. James & Holmes et al. Leuven, 1978.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Mercado editorial e cinema: A literatura nos bastidores. In: SILVA, F. M. (Org.). **Espécies de espaços**: territorialidades, literatura, mídia. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. p. 162-194.

FLEISCHER, Richard. **Os Vikings**. Com Kirk Douglas, Tony Curtis, Ernest Borgnine, Janet Leigh, James Donald e Alexander Knox. Estados Unidos, 1958, 114 min.

FLEMING, Victor. **E o vento levou**. Com Vivien Leigh, Clark Gable, Olivia de Havilland e Leslie Howard. Estados Unidos, 1939, 208 min.

FORSTER, E. M., **Aspectos do romance**. Tradução de Maria Helena Martins. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

FRIEDMAN, Norman. **Point of view in fiction: the development of a critical concept**. In: *Form and meaning in fiction*, Athens, The University of Georgia Press, 1975.

FURIOUS, George. **In the Lyne of Pale Fire**. *Suck Magazine* 1997 Oct. 2002. <<http://www.suck.com/daily/97/09/09/daily.html>>. Acesso em: 19 fev. 2015.

GALLAGHER, John Andrew. **Film directors on directing**. Greenwood Publishing Group: 1989.

GARNER, Jack. **New “Lolita” is a literate, disturbing tragicomedy that speaks volumes**. *Democrat and Chronicle* 23 Oct. 1998: par. 7-10. July 2004. Disponível em: <<http://www.rochestergoesout.com>. Acesso em 12 jun. 2014.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. trad. de Fernando Cabral Martins, Coleção. Vega Universidade: Lisboa, Vega, 1995.

GEORGE, Furious. **In the Lyne of Pale Fire**. *Suck Magazine* 1997 Oct. 2002. Disponível em: <<http://www.suck.com/daily/97/09/09/daily.html>>. Acesso em 12 jun. 2014.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **A Personagem Cinematográfica**. In: _____ [et al] *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GROEN, Rick. **An Earnest, Well-scrubbed Lolita only a Censor Could Love**. *The Globe and Mail Review* 2 Oct. 1998: par. 6. July 2004. Disponível em: <<http://www.theglobeandmail.com/servlet/ArticleNews/movie/MOVIEREVIEWS/19981002/TARICK>>. Acesso em 12 ju. 2014.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.

JAKOBSON, Roman. **Aspectos lingüísticos da tradução**. In *Lingüística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1991.

_____. **Lingüística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2007. 24ª ed.

JOHNSON, Randal. **Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas**. In: PELLEGRINI, Tânia et al. (2003) *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural.

JAMES, Caryn (New York) (Ed.). **TELEVISION REVIEW: Revisiting a Dangerous Obsession**. 1998. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/movie>>. Acesso em: 31 jul. 1998.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KING, Geoff. **Spectacular Narratives: Hollywood in the age of the blockbuster**. London: I.b Tauris, 2000. 213 p.

KLOTZVEL, Andre. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Com Reginaldo Farias, Otávio Muller e Milena Toscano. Rio de Janeiro, 2001, 102 min.

KUBRICK, Stanley. **Lolita**. Com James Manson, Shelley Winters, Peter Sellers e Sue Lyon. Los Angeles: Warner Bros., 1962, 153 min.

LAZARIN, Denize Helena. **A Representação Cultural de Lolita do Romance de Nabokov**. Santa Maria: UFSM, 2010. 88 p. Dissertação de Mestrado, programa de pós-graduação em Letras. Centro de Artes e Letras, 2010.

_____. **Representações da personagem Lolita: do romance de Nabokov ao filme de Adrian Lyne**. Revista de Literatura, História e Memória, v. 5, p. 301-312, 2009.

LEE, Spike. **Malcom X**. Com Denzel Washington, Angela Bassett e Albert Hall. Estados Unidos, 1992, 201 min.

_____. **Irmão de Sangue**. Com Harvey Keitel, John Turturro, Delroy Lindo e Mekhi Phifer. Estados Unidos, 1995, 128 min.

LEFEVERE, Andre. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Claudia Matos Seligman. Bauru: Edusc, 2007.

LEWIS, Jon (Ed.). **The end of Cinema as we know it: American film in the nineties**. New York: Nyu Press, 2001. 385 p.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2000.

LYNE, Adrian. **Lolita**. Com Jeremy Irons, Melaine Griffith, Frank Langella e Dominique Swain. Los Angeles/Paris: Guild/Pathé, 1997, 138 min.

_____. **Nove semanas e meia de amor**. Com Kim Basinger e Mickey Rourke. Estados Unidos-França, 1986, 112 min.

_____. **Atração Fatal**. Com Glenn Close, Michael Douglas e Anne Archer. Estados Unidos, 1987, 120 min.

_____. **Alucinações do Passado**. Com Tim Robbins e Elizabeth Pena. Estados Unidos, 1990, 115 min.

_____. **Flashdance**. Com Jennifer Beals e Michael Nouri. Estados Unidos, 1983, 95 min.

_____. **Proposta Indecente**. Com Robert Redford, Demi Moore e Woody Harrelson. Estados Unidos, 1993, 118 min.

MINGHELLA, Anthony. **O Paciente Inglês**. Com Ralph Fiennes e Juliette Binoche. Estados Unidos-Reino Unido, 1996, 160 min.

NABOKOV, Vladimir. **Bend Sinister**. First Vintage International Edition, New York, 1990.

_____. **The Luzhin defense: a novel**. Translated by Michael Scammell in collaboration with the author. Vintage books, a division of Random house, Inc., New York, 1990.

_____. **The Annotated Lolita**. London: Penguin Books, 2000.

_____. **Lolita**. Tradução Sergio Flaksman. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia da Arte**. 4. ed. São Paulo : Ática, 1999.

OLIVEIRA, Sandra Lucia Botelho Rodrigues de. **O cientista na ficção científica: A construção de imagens sociais na linguagem do cinema norte-americano nas décadas de 70, 80 e 90**. 2004. 78 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós -graduação em Comunicação, Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2004.

PELLEGRINI, Tânia et all. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

PEREIRA, L.S. **Lolita: um comentário a partir do romance de Vladimir Nabokov**. Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, Porto Alegre, Ano VI, n 12, p 95-100. 1996.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008. Press. Cambridge. 2005.

RIBEIRO, Manuel Fonseca de Sam Bento. **Espelhando a Mente: para uma análise do espaço psicológico em Lolita de Vladimir Nabokov e das suas manifestações visuais em Lolita: A Screenplay de Vladimir Nabokov e em Lolita: The Book of the Film de Stephen Schiff**. Lisboa: Universidade de Lisboa. 2009. Dissertação de mestrado. Mestrado em Estudos Anglísticos. Faculdade de Letras, Lisboa, 2009.

ROSS, Herbet. **Footloose**. Com Kevin Bacon e Chris Penn. Estados Unidos, 1984, 90 min.

SARACENI, Paulo César. **Capitu**. Com Isabella, Othon Bastos e Raul Cortez. Rio de Janeiro, 1968, 105 min.

SEQUEIRA, Diana Anselmo. **Impossible Intimacy. Discovering the cultural interplay between new and old words in Vladimir Nabokov's *Lolita***. Masters in American Cinema and Literature. Universidade de Lisboa. 2007.

SHUTE, J.P. **Nabokov and Freud: The Play of Power**. *Modern Fiction Studies* 30 (1984): 637-650.

SILVA, Carlos Augusto Viana da. **MRS. DALLOWAY E A REESCRITURA DE VIRGINIA WOOLF NA LITERATURA E NO CINEMA**. 2007. 242 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

SILVA, Sávio Leite e. **Dogma 95: tudo é angústia**. 2007. 128 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

SILVA, Vítor Manuel Aguiar e. **Teoria e Metodologia Literárias**. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

SINCLAIR, Marianne. **Hollywood Lolita: The Nymphet Syndrome in the Movies**. London: Plexus, 1988.

SPIELBERG, Steven. **Jurassic Park**. Com Sam Neill, Laura Dern e Jeff Goldblum. Estados Unidos, 1993, 126 min.

_____. **A Lista de Schindler**. Com Liam Neeson, Ben Kingsley e Ralph Fiennes. Estados Unidos, 1993, 195 min.

STAM, Robert. **A Literatura Através do Cinema. Realismo, magia e a arte da adaptação**. Tradução Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

SWEENEY, Susan Elizabeth. **Executing Sentences in *Lolita* and the Law (2004)**. Disponível em: <<http://www.libraries.psu.edu/nabokov/sweeney1.htm>>. Acesso em: 10 out. 2009.

TOURY, Gideon. **Descriptive translation studies and beyond**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995.

VICKERS, Graham. **Chasing Lolita: how popular culture corrupted Nabokov's little girl all over again**. Chicago: Chicago Review Press, 2008.

WACHOWSKI, Andy e Lana. **Matrix**. Com Keanu Reeves, Laurence Fishburne e Carrie-Anne Moss. Estados Unidos, 1999, 136 min.

WALTER, Elizabeth. **Cambridge advanced learner's dictionary**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

WELLES, Orson. **Cidadão Kane**. Com Joseph Cotten e Orson Welles. Estados Unidos, 1941, 119 min.

The New York Times. **Why Nabokov detests Freud**. New York, p. 01-01. jan. 1966. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/books/97/03/02/lifetimes/nab-v-freud.html>>. Acesso em: 25 jun. 2014.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

WYLER, William. **Ben-Hur**. Com Charlton Heston, Jack Hawkins, Haya Harareet, Stephen Boyd e Hugh Griffith. Estados Unidos, 1959, 212 min.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: _____. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

ZEMECKIS, Robert. **Forrest Gump**. Com Tom Hanks, Robin Wright Penn e Gary Sinise. Estados Unidos, 1994, 142 min.