

**Da palavra de Humbert à imagem de Lolita:
O cinema como mitificador da obra de Nabokov**

Denize Helena Lazarin¹

RESUMO: O presente trabalho pretende contrastar as representações da personagem Lolita no livro de Vladimir Nabokov, de 1954, bem como na adaptação cinematográfica de Stanley Kubrick em 1962. Observa-se no texto literário uma voz narradora que produz um determinado discurso a respeito da personagem Lolita caracterizando-a como uma ninfeta; já no texto fílmico ameniza-se a noção de discurso enquanto construção de sentidos, criando um efeito de realidade.

Palavras-chave: Lolita; discurso; imagem;

O visual é *essencialmente* pornográfico, isto é, sua finalidade é a fascinação irracional, o arrebatamento. (Fredric Jameson)

Pense em Lolita: qual é a primeira palavra que nos vem à mente? Provavelmente ninfeta, mas qual mais? Pornografia? Mas de onde vem essa Lolita pornográfica? O termo pornografia, como expresso na epígrafe acima, é empregado para expressar a força da imagem visual. Logo abaixo, na mesma página, Jameson refere-se especificamente ao cinema: “Assim, filmes pornográficos são apenas a potencialização de uma característica comum a todos os filmes, que nos convidam a contemplar o mundo como se fosse um corpo nu” (JAMESON, 1995, p. 1). Nossa hipótese, para seguirmos esse paralelo, é que o cinema perverteu a Lolita de Nabokov.

Ao comparar a Lolita de Nabokov e a Lolita de Kubrick, percebemos uma disparidade entre as duas construções. Isto ocorre devido às diferenças entre as linguagens (escrita e fílmica) utilizadas. O texto escrito permite uma variedade maior de interpretações, pois a construção de sentidos se dá no contato com as sutilezas do discurso de um narrador parcial. Já no texto fílmico o veículo é a imagem em toda sua pornografia. Através desta força visual

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM (Universidade Federal de Santa Maria), sob orientação da Profa. Dra. Vera Lúcia Lenz Viana (Universidade Federal de Santa Maria).

ameniza-se a noção de discurso construído, o que cria um efeito de verdade – que, segundo nossa hipótese, é o responsável pela criação da ninfeta mitificada.

Graham Vickers, em *Chasing Lolita: how popular culture corrupted Nabokov's little girl all over again* (2008), defende que houve uma mitificação de Lolita pela cultura de massa, todavia sustenta que a criação do mito não teve como ponto de partida o filme, mas sim o pôster de anúncio do filme (Figura 1):



Figura 1 (Bert Stern, 1962, *Lolita*)

Como as imagens se sobrepõem ao discurso, iniciemos nossas observações por elas. O que nos salta aos olhos ao ver a figura acima? As cores? Talvez os óculos? Ou o pirulito? Todas as respostas estão corretas, mas principalmente a complementação delas para a transmissão de uma determinada imagem ao espectador. A cor vermelha, que indica sexualidade, está presente em toda a figura, também reforçada pelos óculos de coração vermelho e, sobretudo, pelos lábios vermelhos que chupam um pirulito. A respeito de Lolita chupar um pirulito no cartaz do filme, Vickers afirma:

It was not until a publicity poster appeared for Stanley Kubrick's 1962 film of *Lolita* that we first encounter a color photograph of an entirely bogus Lolita wearing a red heart-shaped sunglasses while licking a red lollipop (love and fellatio, get it?) (VICKERS, 2008, p. 8)²

Para o autor existe uma conotação sexual no ato da garota de lábios vermelhos chupar um pirulito também vermelho. O formato de coração dos óculos, bem como a garrafa de refrigerante com a flor, também são indícios da infantilidade dela. O anúncio publicitário ainda é interpretado como uma espécie de promessa falsa, pois no filme, que é em preto e branco, os óculos de Lolita são em formato regular e em momento algum é apresentada chupando pirulito.

Diante dos indícios acima, compreendemos porque, para Vickers, esta Lolita do cartaz é completamente falsa. Logo, para o autor (VICKERS, 2008, p. 8), somente este pôster é responsável pela mitificação da personagem Lolita, enquanto o filme, apesar de não assemelhar-se ao romance de Nabokov, não denota este apelo erótico que notamos no anúncio. Entretanto, acreditamos que o filme também tem sua parcela na mitificação da personagem de Nabokov, principalmente pelo efeito de verdade próprio da linguagem cinematográfica. Contudo, antes de adentrarmos na análise do filme de Kubrick, partiremos de algumas definições de mito e de construção do sentido.

Para Barthes, o princípio do mito é a transformação da história em natureza, ou seja, a transmissão de um conceito intencional de um modo que pareça natural ao leitor (BARTHES, 1980, p. 150). Na composição de *Lolita*, especificamente, tudo ocorre como se a imagem da personagem, ou seja, seu significante, provoque naturalmente o significado de ninfeta, em todas suas conotações. Neste contexto, a criação da imagem, sobretudo cinematográfica, assume papel preponderante na mitificação. O mito existe a partir do momento em que as qualidades atribuídas à imagem dela adquirem um estatuto natural, essencializado. Barthes lembra ainda que o mito é uma fala excessivamente justificada (BARTHES, 1980, p. 150). Mas justificada por quem? Pelo narrador protagonista Humbert, por meio de uma construção discursiva parcial que possibilita a formação de sentidos. Neste sistema mítico, como em todos os outros, a causalidade é artificial, falsa, mas consegue imiscuir-se no domínio da

² Tradução livre: “Foi no pôster de anúncio para o filme de Stanley Kubrick de 1962 que primeiro encontramos a foto colorida de uma Lolita completamente falsa, usando um óculos de sol vermelho em formato de coração enquanto chupa um pirulito (amor e atividade sexual oral, entende?)”.

Natureza. Barthes é enfático em afirmar que é por meio da naturalização que o mito é vivido como uma fala inocente, pois se suas intenções estivessem apenas escondidas, não haveria eficácia em sua adoção.

Mas como Humbert constrói tais sentidos mitificados? A construção textual do sentido, conforme descrito por Koch (2003), já foi objeto de estudos que envolveram um complexo conjunto de processos que atualmente podem ser resumidos em três passos. Para esta autora a primeira etapa é a *motivação*, ou seja, a construção de um discurso obedece inicialmente a um interesse, perpassando por uma segunda etapa, uma *finalidade* onde se incluem o planejamento de metas a serem seguidas. Este processo tem seu fim na *realização*, sendo que as ações a serem seguidas para tal podem passar por mudanças de acordo com situações produzidas. Um exemplo de discurso *realizado* e, portanto, *motivado* para determinada *finalidade*, é o discurso de Humbert, pois ele encontra-se “escrevendo sob observação”, ou seja, escrevendo para convencer determinado público. Mas que público é esse? Na diegese são os jurados e o juiz, mas também é o leitor de um modo geral. Ao interpretar a seguinte oração – “Oh, my Lolita, I have only words to play with!”³ –, Appel Jr. destaca a construção do discurso como algo a ser considerado pelo leitor:

Even if H.H. has only words, the reader must consider the implications of his extraordinary control of them. The interlacements which lead in and out of this veritable nerve center reveal a capacity for design and order that, given the conditions under which his narrative has allegedly been composed, is only within the reach of the manipulative author above the book. (APPEL JR., 2000, p. 351-352)⁴

Além da evidenciação do texto como produto de uma construção pelo narrador, Appel Jr. chama atenção para o poder de manipulação no uso das palavras, o que podemos comprovar no excerto:

³ Tradução de Jorio Dauster: “Ah, minha Lolita, tudo o que me restou para brincar foram as palavras!” (NABOKOV, 2003, p. 34).

⁴ Tradução livre: “Mesmo se H. H. tenha somente palavras, o leitor deve considerar as implicações de seu extraordinário controle sobre elas. O entrelaçamento que direciona, dentro e fora da obra, esse autêntico ponto central revela a capacidade para desenhar e ordenar que, considerando as condições subordinadas as quais sua narrativa tem declaradamente sido composta, somente é possível dentro do alcance de um autor manipulador sobre o livro”.

I owe my complete restoration to a discovery I made while being treated at that particular very expensive sanatorium. I discovered there was an endless source of robust enjoyment in trifling with psychiatrists: cunningly leading them on, never letting them see that you know all the tricks of the trade; inventing for them elaborate dreams, pure classics in style (which make *them*, the dream-extortionists, dream and wake up shrieking); teasing them with fake “primal scenes”; and never allowing them the slightest glimpse of one’s real sexual predicament. (NABOKOV, 2000, p. 34)⁵

Nesta passagem, Humbert explica como engana os médicos – e os leitores – simulando sintomas e situações, pois conhece os meandros do ofício – e da construção do discurso. Também devemos lembrar que este trecho surge na narrativa após Humbert dedicar algumas páginas a sua infância, citando inclusive clássicos da psiquiatria como os famosos casos de transferência:

Did she have a precursor? She did, indeed she did. In point of fact, there might have been no Lolita at all had I not loved, one summer, a certain initial girl-child. In a principdom by the sea. Oh when? About as many years before Lolita was born as my age was that summer. You can always count on a murderer for a fancy prose style. (NABOKOV, 2000, p. 9)⁶

No início do fragmento acima, percebemos como o narrador explica que talvez não existisse uma Lolita se não houvesse existido antes disso uma outra garota. Em seguida refere-se ao tempo em que isso ocorreu, utilizando-se de um estilo mais elaborado. Ao finalizar o parágrafo, o narrador demonstra ao leitor que este se encontra diante de um discurso construído, ao informá-lo sobre o estilo que escreve.

Percebemos até aqui que o texto escrito é uma construção discursiva, o que está explícito nos usos da linguagem empregados pelo narrador de Nabokov. Entretanto, no texto fílmico, esta construção discursiva, pelos menos como a verificamos no texto escrito, se perde devido ao efeito de real próprio da linguagem cinematográfica. Segundo Martin (2003), a

⁵ Tradução de Jorio Dauster: “Devo minha completa recuperação a uma descoberta que fiz no caríssimo sanatório onde estava sendo tratado. Descobri que existe uma fonte inesgotável de sadio divertimento na tapeação dos psiquiatras. A brincadeira consiste em atraí-los astuciosamente sem nunca revelar que você conhece os truques da profissão; em inventar para eles sonhos intrincados, verdadeiros clássicos no gênero (o que faz com que eles, esses usurpadores de sonhos, tenham piores pesadelos e acordem aos gritos); em atormentá-los com recordações simuladas de cenas de infância que envolvam seu pai e sua mãe, em jamais permitir que eles ao menos entrevejam seus verdadeiro problemas sexuais!” (NABOKOV, 2003, p. 36).

⁶ Tradução de Jorio Dauster: “Será que teve uma precursora? Sim, de fato teve. Na verdade, talvez jamais teria existido uma Lolita se, em um certo verão, eu não houvesse amado uma menina primordial, num principado à beira-mar. Quando foi isso? Cerca de tantos anos antes de Lolita haver nascido quantos eu tinha naquele verão. Ninguém melhor que um assassino para exibir um estilo floreado” (NABOKOV, 2003, p.11).

imagem fílmica é um complexo produto proveniente de um aparelho capaz de reproduzir exata e objetivamente a realidade, suscitando no espectador um *sentimento de realidade*. Já Jakobson, ao discutir a diferença entre pintura e cinema, caracteriza o segundo por pautar-se em *objetos reais*:

O cão não reconhece o cão pintado, visto que a pintura é essencialmente signo – a perspectiva pictória é uma convenção, um meio plasmante. O cão late para o cão cinematográfico porque o material do cinema é um *objeto real*; mas permanece indiferente diante da montagem, diante da correlação sígnica dos objetos que vê na tela. (JAKOBSON, 1970, p. 155; grifo nosso)

Por outro lado, Panofski, em suas reflexões sobre as artes em geral, conclui que todas partem de uma idéia a ser trabalhada pelo artista e assim transformar-se em realidade, mas especifica que “o meio do cinema é a *realidade física* como tal: a realidade física do Versailles do século dezoito – seja ele o original ou um fac-símile de Hollywood, indistinguível dele para todos os sentidos e propósitos estéticos” (PANOFSKI, 1982, p. 339-340; grifo nosso).

No filme de Kubrick, a sedimentação do sentido realiza-se a partir de uma série de alterações na narrativa, ou seja, no processo de transposição da obra literária para o roteiro cinematográfico e, posteriormente, para as cenas. Apresenta também acréscimos de cenas que não constam no texto literário. E distingui-se ainda pela retirada de situações encontradas na obra de Nabokov, suscitando no espectador um efeito de verdade e, portanto, principiando a mitificação da personagem Lolita.

Dentre as cenas alteradas, iniciemos pela primeira vez que Humbert observa Lolita:



Figura 2 (Warner Bros., 1962, *Lolita*)

No texto escrito, tomamos conhecimento desta primeira vez que Humbert vê Lolita por meio da descrição que o narrador Humbert oferece para sua chegada à casa de Charlotte Haze, o que evidencia sua condição de discurso construído. Tanto no livro quanto no filme, Lolita o vê por cima dos óculos. Entretanto, no filme, conforme mostra a Figura 2, o que percebemos é uma imagem sedutora de Lolita, a sensualidade da personagem ao realizar o movimento de abaixar os óculos, algo não destacado pelo texto escrito:

I was still walking behind Mrs. Haze through the dining room, when, beyond it, there came a sudden burst of greenery – “the piazza,” sang out my leader, and then, without the least warning, a blue sea-wave swelled under my heart and, from a mat in a pool of sun, half-naked, kneeling, turning about on her knees, there was my Riviera love peering at me over dark glasses. (NABOKOV, 2000, p. 39)⁷

Enquanto na citação acima Humbert se seduz pela visão de Lolita tomando sol, no texto fílmico ele é seduzido pela personagem. Passamos de uma intenção, bem clara no texto escrito, para uma submissão.

⁷ Tradução de Jorio Dauster: “Estava ainda seguindo os passos da Sra. Haze através da sala de visitas quando, de repente, diante de nós se abriu um clarão verdejante – “*a piazza*”, cantarolou minha guia, e então, sem qualquer aviso prévio, uma onda azul ergueu bem alto meu coração: ajoelhada sobre uma esteira, seminua em meio a uma poça de sol, virando-se para me olhar por cima de seus óculos escuros, lá estava o meu amor da Riviera” (NABOKOV, 2003, p.153).

Outra passagem do texto escrito modificada pelo texto fílmico é aquela referente à ameaça que Lolita recebe de Humbert, para que ela continue submissa:

...if we tow are found out, [...] you will dwell, my Lolita will dwell (come here my brown flower) with thirty-nine other dopes in a dirty dormitory (no, allow me, please) under the supervision of hideous matrons. This is the situation, this is the choice. Don't you think that under the circumstances Dolores Haze had better stick to her old man?
By rubbing all this in, I succeeded in terrorizing Lo. [...] (NABOKOV, 2000, p. 151)⁸

No texto fílmico, entretanto, esta passagem recebe um outro tratamento: Lolita pede a Humbert que fique e cuide dela (Figura 3):



Figura 3 (Warner Bros., 1962, *Lolita*)

As ameaças de Humbert no texto escrito transformam-se nas súplicas de Lolita, exemplificando novamente o papel mitificador que o cinema desempenha na adaptação da obra de Nabokov.

Além destas cenas que modificam situações do texto literário, existem também mudanças no comportamento e no trato de algumas personagens. Charlotte Haze, no texto

⁸ Tradução de Jorio Dauster: “...se formos apanhados, [...] você vai morar, minha Lolita vai morar (vem cá, minha flor morena) com outras trinta e nove infelizes num dormitório imundo (não, deixa eu fazer, por favor) sob a supervisão de umas matronas horríveis. Essa é a situação, é essa a escolha que você tem. Não acha que, dadas as circunstâncias, a Dolores Haze faria melhor se ficasse com seu paizinho? De tanto repetir essas ameaças consegui aterrorizar Lô. [...]” (NABOKOV, 2003, p.153).

escrito, é descrita pelo narrador Humbert como uma mulher fútil que tenta parecer erudita. As referências a ela por meio de termos pejorativos como “gata velha”, “mulherzinha” ou ainda “gorda Haze” são uma constante, sendo que em nenhum momento na narrativa ele apresenta suas qualidades. No texto fílmico, ela é apresentada de forma patética, transformando as palavras construídas pelo tom parcial de um narrador em imagens reais: sendo assim, no texto fílmico, não restam dúvidas sobre a senhora Haze ser, entre outras coisas, uma mulher fútil e deslumbrada pela cultura erudita. Outro indício é uma das cenas do filme onde é dado a entender que existe uma ligação sexual entre Charlotte e Quilty através de uma conversa em que ela se expõe de maneira muito patética. Esta cena ocorre num baile – ocasião esta que não existe na narrativa e é acrescentada ao filme.

Como a mãe de Lolita, Clare Quilty também recebe no texto fílmico um tratamento diferente. Na narrativa ele apenas é citado discretamente, de maneira que passa até despercebido. Surge efetivamente no final da trama, momento em que é assassinado por Humbert. No texto fílmico, entretanto, esta personagem tem um maior destaque, aparecendo completamente integrado ao filme e se relacionando com outras personagens. Este maior destaque a Quilty empresta ao filme um humor negro que não notamos no sarcasmo do texto escrito: “Unpopular on its release, it gradually became critically rehabilitate as time passed, quite often being reclassified as ‘a black comedy’” (VICKERS, 2008, p.120)⁹.

Além das alterações do texto original, ainda existe uma série de situações no texto escrito que são omitidas no texto fílmico para a compreensão da imagem como verdade. A primeira delas é a referência a Annabel, que surge no início da narrativa: “Annabel was, like the writer, of missed parentage: half-English, half-Dutch, in her case. I remember her features far less distinctly today than I did a few years ago, before I knew Lolita.” (NABOKOV, 2000, p. 11)¹⁰. Esta é a segunda vez que Humbert refere-se a Annabel, fazendo logo em seguida uma referência a Lolita. Esta construção textual reforça nossa hipótese, conforme tratada

⁹ Tradução livre: “Impopular no seu lançamento, com o decorrer do tempo ele foi gradualmente sendo reabilitado pela crítica, sendo classificado quase sempre reclassificado como ‘humor negro’”.

¹⁰ Tadução de Jorio Dauster: “Os pais de Annabel, como os do autor, eram de nacionalidades diferentes: no seu caso ,um inglês e uma holandesa. Recordo-me hoje de suas feições com muito menos nitidez do que anos atrás, antes de conhecer Lolita” (NABOKOV, 2003, p. 13).

anteriormente, que o narrador estabelece uma relação de transferência entre ambas para “justificar” sua paixão patológica por Lolita.

Dizemos paixão patológica, mas no texto fílmico não são contempladas as longas referências – bem como as defesas – que Humbert faz à pedofilia:

Nowadays you have to be a scientist if you want to be a killer. No, no. I was neither. Ladies and gentlemen of the jury, the majority of sex offenders that hanker for some throbbing, sweet-moaning, physical but not necessarily coital, relation with a girl-child, are innocuous but not necessarily, inadequate, passive, timid strangers who merely ask the community to allow them to pursue their practically harmless, so-called aberrant behavior, their little-hot wet private acts of sexual deviation without the police and society cracking down upon them We are not sex friends! We do not rape as good soldiers do. We are unhappy, mild, dog-eyed gentlemen, sufficiently well integrated to control urge in the presence of adults, but ready to give years and years of life for one chance to touch a nymphet. (NABOKOV, 2000, p. 87-88)¹¹

No excerto acima, além de Humbert fazer uma defesa à pedofilia, ele ainda se inclui nela. Podemos assim inferir que este assunto não é abordado no filme devido à implicância social que ele acarreta, sendo mais fácil criar o mito da ninfeta do que tratar da pedofilia em si. Em relação aos parâmetros que definem quais assuntos são “adequados” a serem abordados, sobretudo na escrita e na literatura, Vickers apresenta o que estabeleceram os órgãos de controle:

“Sex perversion or any inference to it is forbidden,” it states. “Miscegenation (sex relationships between the white and black races) is forbidden.” Children’s sex organs are never to be exposed.” There was no great deal more along the same lines, amounting to a directive not just for making movies but for making movies into instrumental of a moral education program for adults. The code also identified what it saw as the distinction between fit topics for books and fit topics for films. “A book describes; a film vividly presents,” is stated confidently. “Our presents on a cold page: the other by apparently livng people.” (VICKERS, 2008, p. 42)¹²

¹¹ Tradução de Jorio Dauster: “Nos dias de hoje, para ser um assassino é preciso ser antes um cientista. Não, não, eu não era uma coisa nem outra. Senhoras e senhores membros do júri, quase todos os pervertidos sexuais que anseiam por uma latejante relação com alguma menininha (sem dúvida pontuada de ternos gemidos, mas não chegando necessariamente ao coito) são seres inofensivos, inadequados, passivos e tímidos, que apenas pedem à comunidade que lhes permita entregar-se ao seu comportamento aberrante mas praticamente inócuo, que lhes deixe executar seus pequenos, úmidos e sombrios atos privados de desvio sexual sem que a polícia e a sociedade os persigam. Não somos tarados! Não cometemos estupros, como fazem bravos guerreiros! Somos seres infelizes, meigos, de olhar canino, suficientemente bem integrados para saber controlar nossos impulsos na presença dos adultos, mas prontos para trocar anos e anos de vida pela oportunidade de acariciar uma ninfeta” (NABOKOV, 2003, p. 89-90).

¹² Tradução livre: “‘Perversão sexual ou qualquer referência a isso é proibido’, declaram. ‘Miscigenação (relações sexuais entre pessoas brancas e negras) é proibida’. ‘Os órgãos sexuais infantis nunca devem ser expostos’. A produção fílmica não será mais apenas um grande negócio, o direcionamento agora não será apenas

Ao parafrasear o que estabelecem os órgãos de controle, Vickers também esclarece que estes faziam uma diferenciação entre ambos. Ao fazer esta diferenciação quanto ao código – frieza do texto escrito e vivacidade do texto fílmico –, parece-nos que existe uma preocupação maior dos órgãos em relação ao segundo, talvez por seu maior alcance e penetração junto ao público. Dentre os assuntos que não devem ser apresentados certamente encontra-se a pedofilia. Motivo este utilizado pelo próprio Kubrick para justificar seu não-aprofundamento a respeito da relação amorosa e pedófila entre Humbert e Lolita:

(...) because of all the pressure over the Production Code and the Catholic Legion of Decency at the time, I believe I didn't sufficiently dramatize the erotic aspect of Humbert's relationship with Lolita. If I could do the film over again, I would have stressed the erotic component of their relationship with the same weight Nabokov did. (KUBRICK *apud* VICKERS, 2008, p. 123-124)¹³

Podemos inferir que há no filme uma transferência de assuntos, ou seja, o assunto que recebe destaque no texto escrito é a pedofilia, enquanto no texto fílmico passa a ser o relacionamento amoroso entre uma jovem e um homem mais velho. Logo, o filme passa a ser aceito socialmente, pois muitos filmes anteriores apresentaram casais de homens mais velhos e mulheres mais novas.

Além das cenas alteradas e modificadas a partir de fragmentos da obra de Nabokov, existem outras que são acrescentadas para estabelecer o mito da ninfeta. As cenas acrescentadas têm início nos créditos, onde unhas de uma garota são pintadas de uma cor escura. Mais tarde, sabemos que é Humbert quem pinta as unhas de Lolita (Figura 4):

para se fazer filmes, mas para se fazer filmes que sejam um instrumento de programas de educação moral para adultos. No código (filmes ou livros) também há uma diferenciação entre o que é apropriado para um ou outro tratar. 'Um livro descreve enquanto um filme apresenta vividamente', declaram confiantemente. 'O nosso código (livro) se apresenta através da página fria, o outro (cinema) por meio de pessoas aparentemente vívidas'".

¹³ Tradução livre: "(...) por causa de toda a pressão exercida pelo Código de produção e da Legião Católica da Decência na época, eu acredito que não dramatizei suficientemente o aspecto erótico da relação entre Humbert e Lolita. Se eu pudesse fazer todo o filme novamente, eu aprofundaria este assunto com a mesma profundidade que o fez Nabokov".



Figura 4 (Warner Bros., 1962, *Lolita*)

Nesta cena, Humbert colore as unhas de Lolita supostamente com um esmalte escuro. Seria vermelho? É uma hipótese a se considerar. Esta cena deixa evidente a tentativa de direcionar o espectador a uma interpretação do filme, neste caso, da ninfeta ao mesmo tempo adulta (unhas vermelhas) e criança (tomando refrigerante).

Para finalizar temos ainda a cena do cinema em que Humbert, Charlotte e Lolita assistem um filme de terror. O triângulo amoroso entre as personagens é simbolizado pelo ato de colocarem as mãos umas sobre as outras no momento em que as mulheres se assustam com um monstro na tela. Lolita coloca primeiro sua mão sobre a de Humbert, sem aparentar intenção alguma de sedução: sua expressão fácil aproxima-se da de uma jovem pedindo proteção da figura masculina. A atitude de Humbert é também a de quem retribui a ação, aparentemente sem nenhuma conotação sexual. Esta cena lembra a seguinte passagem do texto escrito:

“Hurry up,” she Said as I laboriously doubled up my large body in order to crawl in (still desperately devising a means to escape). [...] “You! Where are you going? I’m coming too! Wait!” “Ignore her,” yelled Haze (killing the motor); alas for my fair driver; Lo was already pulling at the door on my side. “This is intolerable,” began Haze; but Lo had scrambled in, shivering with glee.” Move your bottom, you,” said Lo. [...] Suddenly her hand slipped into mine and without our chaperson’s seeing, I held, and stroked, and squeezed that little hot paw, all the way to the store. (NABOKOV, 2000, p. 50-51)¹⁴

¹⁴ Tradução de Jorio Dauster: “‘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

Nesta passagem o que lembra a cena do filme é o fato das três personagens terem sentado lado a lado. Contudo aqui houve um maior movimento ocasionado pela entrada rápida de Lolita. Outro ponto é o contato das mãos, que no filme ocorre entre os três e aqui somente entre Humbert e Lolita. Neste caso é Lolita quem fica com a mão por baixo da dele – “her hand slipped into mine”. Mas se Lolita o fez ou não propositalmente, isto não é claro: o que fica claro aqui, no entanto, é sua maior passividade diante de Humbert.

Ao longo deste artigo, buscamos assinalar as divergências entre as representações da personagem Lolita no livro de Nabokov e as adaptações da mesma para a versão cinematográfica produzida por Kubrick. Procuramos indagar a respeito das duas construções da personagem, mostrando como no texto literário um narrador produz um determinado discurso sobre esta personagem, enquanto no texto fílmico este discurso é apresentado como imagem que, por sua vez, assume um efeito de verdade. Se no texto literário percebemos os embustes criados por um narrador perspicaz que a todo momento busca construir um monstro – a ninfeta – para se eximir de suas deficiências morais e patológicas – a pedofilia –, no texto fílmico este monstro torna-se realidade e encontramos, de fato, uma menina capaz de seduzir como uma mulher. Cria-se, portanto, o mito Lolita, e o cinema transforma-se no perfeito álibi para a pedofilia de Humbert.

ABSTRACT: The present paper intends to contrast the character's representations of Lolita in the book of Vladimir Nabokov (1954), as well in the cinematographic adaptation produced by Stanley Kubrick (1962). It is observed in the literary text a narrator voice that produces a certain speech regarding the character Lolita as a nymphette; in the filmic text, the speech notion is softened, creating a reality effect. This way, the image assumes a truth idea.

Key-words: Lolita; speech; image;

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, 2003, p. 52-53).

Referências bibliográficas

- APPEL JR., A. Notes. In: NABOKOV, V. *The Annotated Lolita*. London: Penguin Books, 2000.
- BARTHES, R. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno; Pedro de Souza. 4ª ed. São Paulo: DIFEL, 1980.
- JAKOBSON, R. Decadência do cinema. Trad. Francisco Achcar. In: _____. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 153-161.
- JAMESON, F. *As marcas do visível*. Trad. Ana Lúcia de Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- KOCH, I. V. *O texto e a construção dos sentidos*. 7ª ed. São Paulo: Contexto, 2003.
- MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- NABOKOV, V. *The Annotated Lolita*. London: Penguin Books, 2000.
- _____. *Lolita*. Trad. Jorio Dauster. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.
- PANOFSKI, E. Estilo e meio no filme. Trad. César Bloom. In: LIMA, L. C. (org.). *Teoria da cultura de massa*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 321-340.
- VICKERS, G. *Chasing Lolita: how popular culture corrupted Nabokov's little girl all over again*. Chicago: Chicago Review Press, 2008.