

## **Analisando três “*Lolitas*”: o processo de tradução intersemiótica do hipotexto prototípico de Nabokov aos avatares hipertextuais-audiovisuais de Kubrick e de Lyne**

Fabiano Santos Saito<sup>1</sup>

**RESUMO:** O objetivo deste trabalho qualitativo é discutir alguns aspectos sobre a adaptação do romance “*Lolita*”, de Vladimir Nabokov, para o Cinema em duas realizações: a de Stanley Kubrick (1962) e a de Adrian Lyne (1997), considerando as teorias sobre hipotexto e hipertexto postulados de Yannick Mouren (1993); o conceito de tradução intersemiótica (PLAZA, 1987), a definição de diálogo intertextual proposta por Robert Stam (2005; 2006) e a ideia de protótipo e projeção prototípica ou avatar proposta por nós.

**Palavras-chave:** Literatura; Cinema; Adaptação literária para meios audiovisuais; Hipotexto e hipertexto; Tradução intersemiótica.

**ABSTRACT:** This paper aims at discussing some aspects on the adaptation of the novel ‘*Lolita*’, written by Vladimir Nabokov, into two different films: one directed by Stanley Kubrick (1962) and another by Adrian Lyne (1997). For this, we consider the theories on hypotext and hypertext proposed by Yannick Mouren (1993), the concept of intersemiotic translation developed by Plaza (1987), the definition of intertextual dialogue proposed by Robert Stam (2005; 2006) and the idea on prototype and prototypical projection or avatar proposed by us.

**Keywords:** Literature; Cinema; literary adaptation into audiovisual media; Hypotext and hypertext; Intersemiotic Translation.

### **Introdução**

A história do Cinema de adaptação surge com a própria invenção do Cinema, a partir das ideias de George Méliès, um prestidigitador francês que tinha o objetivo de colocar em cena histórias fantásticas para entreter o grande público com a então nova tecnologia de registrar as imagens em película através do cinematógrafo, aparelho desenvolvido pelos irmãos Lumière na década de 1890 (cf. FORD, 1977, p. 18-19 *apud* MOREIRA, 2005, p. 17). Enquanto os inventores do cinematógrafo preocupavam-se em captar cenas do mundo real, Méliès tinha a vontade de gravar e projetar cenas do mundo ficcional, pode-se dizer que desde esta época estabeleceu-se diferenças entre um Cinema documental e o Cinema de entretenimento, o primeiro focaliza o mundo como ele

---

<sup>1</sup> Graduado em Licenciatura em Letras:Português-Inglês pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras “Prof.<sup>a</sup> Nair Fortes Abu-Merhy” (2008), Mestre em Linguística pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2011), atualmente é estudante da Especialização em Televisão, Cinema e Mídias Digitais e do Doutorado em Linguística, ambos pela UFJF.

é e o último o mundo como ele poderia ser, tal qual as diferenças entre a História e a Poesia do antigo tratado aristotélico (cf. ARISTÓTELES, 1995, p. 28).

Dos filmes de Méliès que chegaram até nós, “*Voyage dans la Lune*” (“Viagem à Lua”), lançado em 1902, é considerado o primeiro filme de ficção da História e também o primeiro filme de roteiro adaptado do Cinema, baseado no romance “*De la Terre à la Lune*” (“Da Terra à Lua”), do escritor Jules Verne.

Com isso, inicia-se uma longa discussão, quase sempre acrimoniosa, entre Literatura e Cinema, a primeira sendo mais valorizada em detrimento da Sétima Arte, enfatizando a canonicidade atribuída à obra literária, por ser mais antiga e por fazer uso da palavra (*lógos*), culturalmente sacralizada, principalmente em sua forma escrita (basta considerar que as primeiras formas de escrita, como a hieroglífica, significa literalmente uma “escrita sagrada”, muito embora seja baseada em *glyphos*, do grego figura ou imagem), tomada como código ou senha inclusive para o mundo além-túmulo, o que de certa forma aponta para a permanência da escrita, que sobrevive aos mortos, como no ditado latino *scripta manent verba volant* (a escrita permanece mas as palavras voam).

Muito embora a escrita tenha uma origem imagética, as imagens, figuras e desenhos são tomados como símbolos de infantilidade (livros infantis são ilustrados, há uma tendência de se considerar os gibis como próprios para crianças) e de analfabetismo (as iluminuras das bíblias medievais serviam para iluminar o caminho da fé para o povo iletrado, assim, a *biblia pauperum* (bíblia dos pobres) ricamente ilustrada era considerada como *laicorum litteratura* (leitura dos leigos), juntamente com as catedrais e igrejas esplendorosamente ornamentadas com ícones e pinturas (cf. ECO, 1985, 71 *passim*)).

Por isso, o Cinema, que nasceu fortemente apoiado somente nas imagens (basta lembrar que ele é filho da fotografia e que em seus primeiros anos não era possível a captação de sons juntamente com as imagens, tanto que eram filmes mudos, embora alguns fossem acompanhados de orquestras e outros fossem narrados por um ator-contador) foi por longo tempo rechaçado como diversão alienante das grandes massas e fonte de informação fácil, tal qual *laicorum litteratura*, para o povo analfabeto.

Em vista do prestígio da Literatura sobre o Cinema, as adaptações de obras literárias para as grandes telas, em geral, são vistas com muito receio, sendo trazidos à baila conceitos como

fidelidade e traição, como se o diretor de Cinema tivesse que entregar-se cegamente como noiva a um pacto de casamento em que o marido, o autor de Literatura, tivesse posse da nubente a ponto de vigiar-lhe os votos de total e irrestrita fidelidade, podendo entregá-la à execração pública em caso de traição. O certo é que Literatura e Cinema são artes que trabalham com sistemas de signo (ou semiose) que funcionam com linguagens e lógicas de significação diferentes, não podendo haver equivalência de tradução entre uma e outra (sobre semiose, cf. PEIRCE In SHORT, 2007; sobre a impossibilidade de equivalência na tradução, cf. ECO, 2003).

Dado o que foi acima exposto, o presente trabalho tem o objetivo de discutir alguns aspectos relativos à adaptação do romance “Lolita”, escrito pelo russo Vladimir Nabokov, levado às telas em duas versões cinematográficas homônimas: “Lolita”, dirigido por Stanley Kubrick e lançado em 1962; e “Lolita”, realização de Adrian Lyne lançada em 1997.

## 1. Literatura e Cinema: continuidades e rupturas

Parece óbvio dizer isso, mas Literatura e Cinema não são a mesma coisa, e a comparação entre as duas artes, às vezes, acaba resultando em muito *quid pro quo* (tomar uma coisa por outra, ou confusão). No entanto, não há como negar que relações são estabelecidas entre uma arte e outra, tanto no eixo das semelhanças, continuidades e convergências, quanto no eixo das diferenças, rupturas e divergências.

O que há de diferente entre Literatura e Cinema?

Em outro trabalho (SAITO, 2012, p. 248-251), já discutimos algumas diferenças entre Literatura e Cinema, colocando ambas as artes em pólos opostos, de modo que as diferenças apontadas podem ser entendidas dentro de um *continuum*.

De um lado, historicamente pode-se dizer que a Literatura é muito antiga: no Ocidente, remonta aos poemas homéricos (o que pode ser datado aproximadamente entre os séculos VIII e VI a. C.). A Literatura baseia-se na palavra, cuja lógica é essencialmente analítica e linear (cf. GAUDREULT e JOST, 2009, p. 105 passim *apud* GOMES, 2011, p. 4), pois uma letra vem após a outra, uma palavra é lida de cada vez, etc. O termo “literatura” vem do latim “*littera*” ou “letra”, o que remete à forma gráfica da palavra, que tende a ser mais estática (o que foi dito acima sobre “*scripta manent verba volant*”), e um signo semioticamente mais opaco, no sentido de a palavra

escrita tender à polissemia (abarcando uma diversidade de sentidos) e à livre interpretação, uma vez que a atividade de leitura leva o leitor a construir imagens mentais endógenas (dentro do cérebro), sendo, portanto, uma experiência mais subjetiva. A Literatura tem um caráter mais atemporal, uma vez que os referentes (lugares, personagens, fatos, e o próprio tempo) registrados mantêm uma relação “*in absentia*” (na ausência) com o leitor. Em geral, o suporte preferencial da Literatura é o livro impresso, que é resultado do esforço criativo de um autor (produto cultural individual). A experiência de recepção também tende a ser individual: a pessoa lê um livro no conforto privativo de seu quarto, por exemplo.

No outro extremo, pode-se dizer que o Cinema é, historicamente, muito recente: convencionou-se que o ano de 1895 marca o nascimento do Cinema, com as exibições dos filmes dos irmãos Lumière, em Paris (cf. MOREIRA, 2005, p. 17). O Cinema baseia-se primordialmente na imagem (considere que o Cinema mudo precede o Cinema sonoro), cuja lógica é sintética e espacial (cf. GAUDREULT e JOST, 2009, p. 105 *apud* GOMES, 2011, p. 4), pois cada fotograma da película enquadra vários elementos apresentados de uma só vez. O termo “cinema” vem do grego “*kinema*” ou “movimento”, pois a apresentação de fotogramas sequencialmente cria a ilusão de movimento, o que caracteriza o cinema como mais dinâmico. A imagem é um signo semioticamente mais transparente, uma vez que os elementos “impressos” no fotograma são resultado do que foi captado pelas lentes da câmera, o que implica uma restrição semântica e interpretacional (quando um cineasta filma Ava Gardner, por exemplo, na projeção, todos os espectadores enxergam que a personagem representada possui os atributos da atriz: mulher, bonita, sensual, porque o que é mostrado tende a ser um recorte da e comparado à realidade), ou seja, a atividade de ver um filme leva o espectador a reconhecer na tela imagens exógenas do mundo (tais imagens têm uma relação de exterioridade com o observador), deslocando o foco da experiência para o objeto representado e observado. O filme tende a ser mais marcado temporalmente (um filme dos anos 1920 sobre a Revolução Francesa com as personagens caracterizadas com trajes do século XVIII o continuará sendo até que provem o contrário), bem como os referentes registrados na película mantêm uma relação “*in presentia*” (na presença) com o espectador durante a projeção cinematográfica. O suporte preferencial do filme é a película (embora possa ser o arquivo de filme digital, desde que seja assim produzido e exibido). O filme integra dois espaços-tempos: o da produção (orquestração do esforço criativo de vários profissionais coordenados por um diretor, o

que o caracteriza como obra coletiva) e o do consumo (quando é projetado para o espectador, em geral, em uma sala de cinema para sessão pública, logo, sua recepção pode ser considerada uma experiência coletiva).

O que há de comum entre Literatura e Cinema?

No eixo das semelhanças, continuidades e convergências, baseados em Moreira (2007, p. 21), consideramos que Literatura e Cinema, enquanto linguagens formalmente diferentes, compartilham conceptualmente a finalidade de contar uma história, uma narrativa. E mais, a partir da leitura da Poética de Aristóteles (1995, p. 19-52), inferimos que as narrativas tentam nos convencer com um tema ou argumento; tentam descrever cenários, situações e caracteres (personagens); e tentam contar fábulas (histórias).

Moreira (op. cit., p. 21-22) diz que as narrativas apresentam alguns elementos estruturais indispensáveis: narrador, personagens, tempo, espaço e acontecimentos; porque, segundo a autora

[e]m linhas gerais, não se pode conceber uma história se não houver quem a conte (narrador), bem como não há função para este se não houver sobre quem (personagens) contar as aventuras vividas (acontecimentos) que, naturalmente, se passaram num dado momento (tempo) de suas vidas e em algum lugar (espaço).

Para a mesma autora (MOREIRA, op. cit., p. 16) – embora não deixe muito claro a formalização conceitual de uma tipologia das narrativas –, há “narrativas literárias e narrativas cinematográficas” que, segundo analisamos, podem ser diferenciadas em função do suporte (livro e película), da linguagem (verbal e visual) e do constituinte sígnico (palavra e imagem). Depois, a mesma autora (MOREIRA, op. cit., p. 19), no que concerne ao audiovisual, distingue entre “narrativas ficcionais (filmes, seriados, telenovelas) e não ficcionais (notícias, reportagens, documentários)”.

Refletindo a leitura precedente, em outro trabalho (SAITO, no prelo), propusemos uma tipologia das narrativas, que refinamos aqui, considerando apenas o critério da linguagem (verbal, visual ou a conjugação de ambas). Primeiramente, consideramos que há narrativas verbais, que utilizam essencialmente a linguagem verbal, podendo ser: a) orais, realizadas na modalidade verbal oral, como as narrativas cotidianas (quando fazemos um relato de uma viagem, da vida de uma pessoa, ou contamos o que nos aconteceu ao longo do dia, etc.), histórias e contos da oralidade (piadas, lendas urbanas, causos, história dos antepassados, etc.); e b) escritas ou literárias, realizadas

fazendo uso da modalidade verbal escrita (ata de reunião, diários, romance, novela, conto, etc.). Depois, há as narrativas visuais, que fazem uso predominante da linguagem visual e imagens estáticas, como as pinturas nas cavernas, os frisos dos templos gregos, a coluna de Trajano, via sacra nas igrejas, livros em que há somente ilustrações, etc.. Por último, há as narrativas híbridas, que combinam a linguagem verbal e visual e podem ser: a) visual-literárias ou lítero-visuais, combinação de linguagem visual e imagens estáticas com a modalidade verbal escrita, como as pinturas tumulares nos sarcófagos egípcios, livros iluminados da Idade Média, livros ilustrados, gibis ou histórias em quadrinhos (HQs), jornais ilustrados, fotonovelas, etc.; e b) audiovisuais, que combinam imagens dinamizadas (captação de imagens do mundo empírico, imagens produzidas em estúdio, animações) conjugadas com recursos verbais na modalidade escrita (legendas, títulos, entretítulos, créditos), e/ou na modalidade oral (diálogos oralizados, narração *voice-over*), bem como efeitos sonoros (fundo musical, efeitos de sonoplastia), como os filmes com atores humanos (ressaltamos que os filmes mudos não tinham tecnologia para captar a linguagem oral e a sonoridade, embora alguns fossem acompanhados por orquestras e músicos ao vivo durante a exibição), as animações, seriados, telenovelas, vídeo-clipes, etc.

## 2. Adaptações literárias para o Cinema

O Cinema já nasceu como uma arte adaptativa, incorporando os recursos semióticos de outras artes e linguagens, como a fotografia (mãe do cinema), a pintura, o circo, o teatro, a mímica, a ópera, a música e a literatura. Ao longo de seu desenvolvimento enquanto tecnologia e arte, o Cinema adotou uma poética (modo de fazer) de convergência midiática, em uma “espécie de canibalização” das várias linguagens que se entrecruzam no produto cultural filme (cf. GOMES, p. 5-6). Como já foi dito, o prestidigitador e artista mambembe George Méliès foi um dos primeiros cineastas a vislumbrar a produção de um filme ficcional para fruição estética da plateia, sem nenhum compromisso de registrar a realidade (como os filmes “documentais” dos irmãos Lumière).

George Méliès tentou traduzir com os melhores recursos de que dispunha o romance de Jules Verne “*De la Terre à la Lune*” para o Cinema, dando origem ao filme “*Voyage dans la Lune*”, de 1902, considerado o primeiro filme de roteiro adaptado e primeiro filme do gênero ficção científica. A partir de então, cineastas, produtores e roteiristas passaram a aproveitar as narrativas

literárias em seus filmes, realizando cortes e adaptações com o objetivo de traduzir a narrativa de um meio semiótico para outro.

As adaptações já eram praticadas mesmo antes do surgimento do Cinema, era o caso de obras literárias que se transformavam em peças de teatro, em óperas, poemas que viravam música, por exemplo. Segundo Pavis (1999 apud BRANDÃO, s.d.),

a adaptação é a transposição ou transformação de uma obra de um gênero em outro (de um romance em uma peça teatral ou filme, por exemplo), [sendo que] o resultado pode ou não manter os conteúdos narrativos da literatura de origem [...] ao passo que a estrutura discursiva conhece uma transformação radical

Muito já foi dito sobre o conceito de “fidelidade” à obra original, que é extremamente questionável e partem da ideia do adaptador como um tradutor traidor (“*traduttore traditore*”, expressão provavelmente surgida nas bibliotecas da Idade Média, onde era comum a tarefa da tradução, além da cópia de textos, e que se deve à constatação da intradutibilidade dos termos de uma língua para outra, o problema da opacidade interlinguística). No entanto, teóricos da adaptação, como Robert Stam (2005; 2006), baseado nas ideias do “dialogismo” de Bakhtin e da “intertextualidade” de Kristeva e de Genette, prefere estabelecer entre a obra literária (texto-fonte) e a obra audiovisual (texto de chegada, seja filme, seriado, telenovela, etc.) uma relação de diálogo entre textos de sistemas sígnicos diferentes.

Devido às várias licenças poéticas permitidas aos adaptadores enquanto tradutores criativos ou transcriadores, Julio Plaza (1987) parte do conceito de Tradução Intersemiótica lançado por Jakobson (2000 [1956], p. 114)<sup>2</sup> e desenvolve toda uma teoria da Tradução Intersemiótica (abreviadamente TI), segundo a qual a intenção de mudar uma obra de certo sistema de signos (semiose) para outro acarreta em um processo de tradução criativa ou transcrição, porque como preconiza Eco (2003), “dizer quase a mesma coisa” (tradução) não é exatamente “dizer a mesma coisa”, indicando a impossibilidade de correspondência no processo tradutório.

Uma das teorias sobre tradução ou transposição literária para o Cinema é a do francês Yannick Mouren (1993, p. 113-122), que, aproveitando os termos “hipotexto” e “hipertexto” da

---

<sup>2</sup> Jakobson distingue entre três tipos de tradução: a tradução intralinguística ou “repalvreamento”, paráfrase [*rewording*], que seria a tradução operada entre os signos de uma mesma língua; a tradução interlinguística, ou tradução propriamente dita, operada entre signos de línguas diferentes; e a tradução intersemiótica ou transmutação que seria operada entre signos da linguagem verbal e os signos de linguagens não-verbais.



gramática textual de Genette (1989 [1982], p. 14; 2006 [1982], p. 12)<sup>3</sup>, conceitua a obra literária como hipotexto (texto de partida) e a obra fílmica como hipertexto (texto de chegada). A partir disso, Mouren (op. cit.) diferencia três tipos de transposição literária para o Cinema: 1) a adaptação, forma mais simples de transposição, que seria transformar uma obra narrativa literária, como novela ou romance, em filme; 2) a contaminação, que seria utilizar várias obras narrativas literárias em um filme; 3) a narrativização, que seria utilizar obras não narrativas e nem ficcionais (como cartas, documentos, relatos, etc.) e transformá-las em filme.

No processo de transposição, segundo Mouren (op. cit.) a estrutura narrativa é modificada em pelo menos três níveis: 1) o da Diegese, que é forma como a história ou fábula é narrada, em geral, quando um romance ou novela são transformados em filme, podem ser realizadas modificações no quadro espacial, temporal e social; 2) o da História (ou fábula), que é a trama, sucessão de acontecimentos, sequência de ações, encadeamento de episódios – nesse nível ocorrem grandes transformações na passagem do hipotexto ao hipertexto; 3) o das Personagens, nesse nível podem ocorrer modificações quanto ao número, idade e sexo das personagens.

A partir dessa base teórica, propomos um refinamento das categorias propostas por Mouren (1993, p. 113-122), acrescentando-lhes os conceitos de protótipo e projeção prototípica ou avatar. Embora haja teorias sobre protótipo, preferimos partir da conceituação baseada na morfologia da palavra “protótipo”, que é formada pelos radicais gregos “*protos*”, significando “original, primeiro, primitivo” e “*typos*”, significando “caracter, tipo, impressão, forma”, assim, protótipo pode ser entendido como uma forma primeira ou modelo original, por exemplo, uma maquete é o protótipo para um prédio. A partir de um primeiro modelo, podem ser projetadas novas formas, ocorrendo projeções a partir do protótipo ou projeções prototípicas, que nunca são exatamente iguais ao protótipo, mas mantêm com ele relações de semelhança. As projeções prototípicas podem ser compreendidas como avatar, na medida em que avatar, na religião hinduísta, é uma manifestação da divindade na Terra, que mantêm sinais que permitem sua identificação ou reconhecimento.

Associando a Teoria de Transposição Literária para o Cinema de Mouren (1993), com os conceitos de protótipo e projeção prototípica ou avatar, entendemos a obra literária como hipotexto

---

<sup>3</sup> Para Genette, nas relações textuais de hipertextualidade, haveria uma relação entre o texto fonte (hipotexto) que é anterior e serve de base para outro texto elaborado posteriormente (hipertexto). Na impossibilidade de consultar o texto original em francês, utilizamos como referência a tradução espanhola e alguns extratos traduzidos em português.



prototípico (pois é o modelo primeiro), e a obra cinematográfica adaptada como avatar hipertextual-audiovisual (pois permite o reconhecimento de personagens e cenas do modelo original na projeção ou avatar desses signos verbais que se manifestam como signos não-verbais). Entre o hipotexto prototípico e o avatar hipertextual-audiovisual ocorre o processo de tradução intersemiótica.

### 3. Considerações metodológicas

As discussões que trazemos neste estudo enquadram-se em uma abordagem de pesquisa qualitativa-interpretativista e fazem parte das investigações de um trabalho monográfico do curso de Especialização em Televisão, Cinema e Mídias Digitais, vinculado à Faculdade de Comunicação (FACOM) da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

Os objetos de estudo são o livro “Lolita” (1955), de Vladimir Nabokov; e os dois filmes homônimos: “Lolita” (1962), sob a direção Stanley Kubrick; e “Lolita” (1997), realizado por Adrian Lyne. A escolha surgiu das discussões encetadas na disciplina “Adaptações literárias para o Cinema e Televisão”, ministrada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cristina Brandão, orientadora deste trabalho.

Este estudo pode ser caracterizado como uma pesquisa documental, considerando que as obras analisadas são fontes de dados primárias; uma pesquisa bibliografia, uma vez que outras obras consultadas são fontes de dados secundárias; bem como uma análise semiótica, porque os objetos de estudo em questão estruturam-se como conjunto de signos que apresentam relações de semelhança com o mundo experiencial (ícones), indicam relações de conexão factual com o mundo empírico (índices), comportam relações de convenção e interpretação entre o interpretante e o mundo real (símbolos)<sup>4</sup>. Além disso, este é um estudo comparativo entre Literatura (analisando uma obra literária ou hipotexto prototípico) e Cinema (analisando duas obras fílmicas ou avatar audiovisual-hipertextual).

As análises serão realizadas considerando as discussões teóricas prévias: será feita uma análise sintética do romance “Lolita” (1955), e análise de algumas sequências fílmicas significativas dos dois produtos audiovisuais.

---

<sup>4</sup> Estamos considerando aqui a semiótica peirceana, que vê relações entre signos, objetos e interpretantes, sendo que o sentido é resultado de percepção, compreensão e interpretação (cf. PEIRCE In SHORT, 2007).

#### 4. Hipotexto prototípico: o livro “Lolita” de Nabokov

Antes de falar propriamente da obra literária “Lolita”, faz-se necessário dar algumas informações sobre o autor, o russo naturalizado norte-americano Vladimir Vladimirovich Nabokov (São Petersburgo, 1899 - Montreux, 1977). Nascido em uma família aristocrata da Rússia, em 1919 sai de lá em função da Revolução Bolchevique. Vai para a Inglaterra, licencia-se em Literatura Russa e Francesa em Cambridge. Emigra para Berlim, onde trabalha como tradutor e escritor. Fugindo dos exércitos nazistas, passa curta temporada em Paris e chega aos Estados Unidos em 1940. Dá aulas de Literatura Russa e trabalha como pesquisador de entomologia (especializado em lepidópteros, ou seja, borboletas e mariposas) em universidades americanas. Após o sucesso estrondoso e polêmico de “Lolita”, Nabokov passa a dedicar-se quase que integralmente às suas paixões: literatura, borboletas e jogo de xadrez. No final da vida, muda-se com a esposa Vera para um hotel em Montreux, na Suíça, onde morre aos 78 anos.<sup>5</sup>

Em linhas sumárias, “Lolita” é um romance, cuja narrativa é contada na forma de memórias e cujo tema ou argumento gira em torno de conceitos como paixão (na acepção original de doença, do grego *pathia*), amor doentio, obsessão, pedofilia, sequestro e tragédia. Para iniciar a narrativa é construído um artifício para criar o efeito de verossimilhança: as memórias do pedófilo Humbert Humbert chegam às mãos de um certo Dr. John Ray sob a forma de um manuscrito deixado ao advogado do pedófilo. Como são memórias, “Lolita, ou as confissões de um viúvo de cor branca” traz um narrador em 1ª pessoa, subjetivo, egocêntrico e, portanto, nada confiável: o personagem Humbert Humbert, que estando detento na cadeia, preso por assassinato, resolve contar suas memórias e suas desgraças, ocasionadas por sua doença ou condição mórbida: a pedofilia.

Humbert revela, num misto de confusão e desordem, como se apaixonou por Dolores Haze (Lolita), a filha de sua senhoria, Charlotte Haze. Humbert casa-se com Charlotte para ficar sempre próximo de seu objeto de desejo. Mas um dia, a tara do Prof. Humbert é descoberta pela esposa, que logo em seguida morre convenientemente, deixando a pobre Lolita órfã e nas mãos de um homem doente, que aproveita a oportunidade para cometer uma série de abusos e violências.

Em infandas viagens por hotéis baratos dos Estados Unidos, Humbert, sempre em fuga e temeroso de ser descoberto, comete suas perversidades. Até que um dia Lolita foge e anos mais

---

<sup>5</sup> Estas notas biográficas podem ser conferidas na sobrecapa do livro “Lolita”, edição traduzida em português de 2003; e na página pré-textual de “Lolita”, edição reimpressa em inglês de 2000.

depois, Humbert a reencontra e descobre que a menina era abusada pelo desprezível dramaturgo Claire Quilty. Desiludido e tomado de ódio, Humbert persegue seu rival e o mata (pode-se dizer que Claire Quilty é o protótipo do vilão projetado prototipicamente em Humbert Humbert, dado que eles compartilham as características de perversidade e ignomínia).

Esse *plot* estrutural ou trama prototípica de narrativa, ou seja, a história de um homem de meia-idade que abusa de uma menina, já vinha fermentando na cabeça de Nabokov desde um pequeno conto russo presente na coletânea “*Volshebnik*” (“*The Enchanter*”, em inglês; “*O Mago*”, em português), escrito pelo autor entre as décadas de 1930/1940 (cf. NABOKOV, 2003 [1955], p. 313-314; NABOKOV, 2000 [1955], p. 311-312). Textualmente, o conto que serviu de base para o romance pode ser classificado como hipotexto e o livro “*Lolita*” como seu hipertexto textual<sup>6</sup>.

O livro, que trata de um tema tabu, é rejeitado por quatro editoras norte-americanas que consideravam o livro indecente e pornográfico, “*Lolita*” só veio a ser publicado na França, em 1955 (cf. VICKERS, 2008, p. 47-53). Apesar de Nabokov ter uma longa carreira como escritor em língua russa, “*Lolita*” foi originalmente escrito em inglês, como pode ser verificado no extrato do primeiro capítulo da primeira parte:

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. 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 pryncedom 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. Ladies and gentlemen of the jury, exhibit number one is what the seraphs, the misinformed, simple, noble-winged seraphs, envied. Look at this tangle of thorns. (NABOKOV, 2000 [1955], p. 9)

Nesse excerto pode-se perceber algumas das figuras de linguagem preferidas por Nabokov, como a aliteração (repetição de sons consonantais, note o conjunto de *lls* e *tts*, presentes no apelido da personagem “*Lolita*”), a ironia (“*You can always count on a murderer for a fancy prose style*”<sup>7</sup>),

---

<sup>6</sup> Embora pareça redundante ou pleonástico, estamos qualificando hipertexto textual no que se refere aos estudos de Genette (1989 [1985]; 2006 [1985]); além deste, há o hipertexto audiovisual, na teoria de transposição literária para o cinema, de Mouren (1993); e o hipertexto digital, termo desenvolvido por Ted Nelson (1963).

<sup>7</sup> “Ninguém melhor que um assassino para exibir um estilo floreado” (NABOKOV, 2003 [1955], p. 11, tradução de Jorio Dauster).

o jogo com a sonoridade das palavras, como na expressão “*tangle of thorns*”<sup>8</sup>. Este domínio sobre a linguagem e a predileção por “jogos de linguagem” podem ser explicados por diversas hipóteses: o fato de Nabokov ser russo (os jogos linguísticos entre forma-conceito são comuns em escritores russos, o que os torna difíceis de serem traduzidos), o fato de Nabokov ser poliglota fluente em russo, francês e inglês, a admiração que Nabokov nutria pelo escritor James Joyce, outro mestre dos neologismos, trocadilhos, aliteração, hibridização no plano linguístico. Os trocadilhos são constantes na narrativa de “Lolita” no original em inglês, bem como o famoso neologismo “*ninfeta*”, criado por Nabokov para designar meninas pubescentes.

Estruturalmente, o livro é dividido em duas partes: a primeira com 33 capítulos e a segunda com 36, totalizando 69 capítulos, um número *sui generis* dada a temática da narrativa.

Outro dado curioso é a relação estabelecida entre as sequências textuais do livro e a pretensa presença de “estilos cinematográficos” nessas sequências (o que é apontado como influência do Cinema no romance): do início psico-erótico típico de um filme europeu, a história passa para um drama de periferia, ou um pastelão, quando o professor vai morar na casa de Charlotte Haze. Depois a narrativa aproxima-se de um *road movie*, com a longa viagem de Humbert e Lolita por diversas cidades americanas (essa é a descoberta da América por Nabokov); então, passa para estilo de mistério, com o enigma de um perseguidor oculto; e no final, torna-se um drama policial, ao estilo de um *filme noir*. (cf. LOLITA, 2012).

Em relação às personagens, iremos destacar apenas as três pontas do triângulo bizarro de relações entre Humbert-Lolita-Quilty. Como foi dito acima, Nabokov usa os signos linguísticos para produzir efeitos de sentido, tanto no plano formal e conceitual, quanto no plano da iconicidade, indicialidade e simbolismo. Os nomes das personagens escolhidos por Nabokov indicam conceitos convencionalizados na cultura norte-americana e, portanto, estão cheios de simbologia: a abreviação de Humbert Humbert é “H.H.”, a letra “H” é a inicial de “*harasser*” (lit. “assediador”) e de “*hazardous*” (“perigoso”), de modo que “H.H.” pode ser interpretado como “*hazardous harasser*” (“perigoso assediador”), atributos plausíveis para Humbert, pedófilo de meia-idade, professor de Literatura e estrangeiro nos Estados Unidos. A polêmica sobre o livro aumenta exatamente porque Nabokov empresta para a personagem principal do livro alguns atributos próprios de sua vida: a idade presumida (meia-idade), a profissão (professor de Literatura) e a condição de imigrante.

---

<sup>8</sup> “emaranhado de espinhos”, na tradução de Jorio Dauster.

Da mesma forma o nome da personagem abusada, Dolores Haze, e seus apelidos prenunciam seu destino, uma vez que “*Dolores*” significa “dores”; “*haze*”, tanto pode ser o substantivo “*neblina*”, quanto o verbo “*to haze*” que em uma tradução *default* significa “judiar”. Essa é a parte amarga sobre a personagem “*Lolita*”: este apelido pode estar fazendo referência à “*Lilith*”, personagem bíblica ligada ao pecado e à escuridão. No entanto, a palavra “*Lolita*” também parece apontar para signos ligados à infância, como o verbo “*to lilt*”, significando “cantarolar” (é válido dizer que a personagem tem uma predileção para músicas), e a abreviação “*loli*”, da palavra “*lollipops*”, que significa “pirulito”, mas que como trocadilho também pode ser entendido como “*Lolli* (diminutivo de *Lolita*) *pops*”, cuja tradução seria “*Lolli pula*”. Outro apelido, “*Dolly*”, faz referência a “*doll*”, boneca, que também remete a objetos simbólicos ligados à infância. Para quem já leu o romance, fica claro e óbvio que *Lolita*, pequena ninfa abusada por Humbert, é a projeção prototípica ou avatar de uma “menina primordial” (protótipo), Annabel, amor de infância de Humbert (NABOKOV, 2003 [1955], p. 11-15, 41).

Relacionamentos entre homens mais velhos e mulheres mais jovens são ícones comuns em muitas culturas, mas Nabokov manipula a idade da entidade que denota o ícone feminino para causar o efeito inusitado, que ganha a carga semiótica de tabu: a pedofilia é um problema que causa mau-estar social. Essa relação doentia entre Humbert e *Lolita* suscita muitas analogias: Humbert, estrangeiro europeu personifica a Europa que vem corromper a jovem América, representada por *Lolita*; Humbert, homem “cultivado” representa a Cultura das Elites, enquanto *Lolita*, menina deslumbrada por filmes e músicas populares, representa a Cultura Popular; etc.

A última ponta desse triângulo doentio é *Claire Quilty*, cujo nome também pode ser considerado um complexo semiótico: na pronúncia norte-americana de “*Claire Quilty*”, temos “*claire guilty*”, donde “*claire*” vem do francês “*clair*”, em português “claro”, e “*guilty*” pode ser traduzido para o português como “culpado”, assim, como vilão “*Claire Quilty*” é “claramente culpado” ou o “culpado óbvio” de alguma falta, crime, desvio, pecado. O sobrenome “*Quilty*”, entendido como trocadilho, pode ser decomposto em “*quill*”, significando “pena de ave”, “pena de escrever” (sendo esta acepção intimamente relacionada às atividades do vilão, *Quilty* era dramaturgo, portanto, escritor, que utiliza como instrumento a “pena de escrever”) e a partícula

adjetivadora “*ty*”<sup>9</sup>. Outra análise do sobrenome estaria associada ao verbo “*kill*”, “matar”, na expressão “*kill it*” (“mate isso”), quase homófona de “*Quilty*”, indicando que o vilão deve ser morto.

Como o espaço para análise desta obra literária é restrito, indicamos a leitura do capítulo 10 da primeira parte de “*Lolita*”, que discorre sobre a chegada de Humbert à casa de Charlotte Haze (mãe de Lolita) e o encontro epifânico com a doce Lolita; e o capítulo 35 da segunda parte, sobre a morte de Quilty, que serão abordadas na subsequente análise dos filmes.

## 5. Os avatares hipertextuais-audiovisuais de Kubrick (1962) e de Lyne (1997)

O romance “*Lolita*” tem muitas referências ao Cinema e ao Teatro, o que nos leva a pressupor que talvez Nabokov quisesse ou tivesse intenções de transformar o livro em um filme ou peça de teatro. A seguir, apresentamos algumas informações sobre os diretores que levaram o romance para as telas do Cinema: Stanley Kubrick e Adrian Lyne.

### 5.1. Os tradutores intersemióticos de “*Lolita*”: Kubrick e Lyne

Pouco tempo depois da publicação do romance de Nabokov em terras americanas (1959), o então jovem cineasta norte-americano Stanley Kubrick (1928-1999), decepcionado com a direção de *Spartacus* – filme no qual não teve nenhum tipo de liberdade de criação –, resolveu, juntamente com o produtor James B. Harris, comprar os direitos autorais de “*Lolita*” para adaptá-lo no Cinema.



Figura 1 (esquerda): o diretor Stanley Kubrick. Figura 2 (direita): Cartaz do filme “*Lolita*” (1962)

<sup>9</sup> Este nome como trocadilho e neologismo é de difícil tradução, mas seria algo como “penante” ou “penador”.



Kubrick entrou em contato com o escritor russo e encomendou um roteiro de cinema baseado no romance. Mas na visão de Kubrick, o roteiro de Nabokov daria um filme de mais de 7 horas, por isso muitos cortes e adaptações foram efetuadas pelo próprio Kubrick e James B. Harris. Como o filme era polêmico e abordava o tema da pedofilia, Kubrick perdeu na justiça o direito de rodar o filme nos Estados Unidos por ação impetrada pela Associação Cristã de Moral e Bons Costumes, uma espécie de instituição de censura. Por isso, Kubrick mudou-se para Inglaterra para rodar seu filme. O cineasta também enfrentou problemas com a escalação dos atores, as escolhas de Kubrick não agradaram Nabokov, que já estava incomodado com as modificações no roteiro. (VICKERS, 2008, p. 119-129).

No filme de Kubrick, Lolita é representada pela atriz Sue Lyons; Humbert Humbert por James Mason; e Claire Quilty por Peter Sellers.

Adrian Lyne (1941-dias atuais) já tinha há muito tempo a ideia de realizar uma nova transposição do romance de Nabokov para o cinema, de modo ousado, que fizesse jus à narrativa do livro polêmico que é “Lolita”. No entanto, Lyne também enfrentou problemas, pois "pedofilia" era um assunto revoltante na década de 1990, quando muitos casos de abuso sexual infantil vieram a público na mídia. Além disso, um histórico de filmes com forte apelo sensual-erótico na carreira de Lyne era visto com maus olhos pelos produtores de cinema. Apenas para refrescar a memória do leitor, Adrian Lyne é diretor de “Flashdance” (1983), “9 e meia semanas de amor” (1986), “Atração fatal” (1987), dentre outros filmes de forte apelo sexual. Apesar das dificuldades, Lyne levou o projeto adiante e em sua execução, contou com a consultoria de Dmitri Nabokov, filho de Vladimir Nabokov (cf. VICKERS, 2008, p. 185-204).

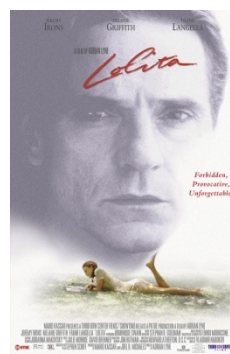


Figura 3 (esquerda): O diretor Adrian Lyne. Figura 4 (direita): Cartaz do filme “Lolita” (1997)



No filme de Lyne, Lolita é representada pela atriz Dominique Swain; Humbert Humbert por Jeremy Irons e Claire Quilty por Frank Langella.

## 5.2. Análise da tradução intersemiótica do capítulo 10 da primeira parte do romance “Lolita” (1955) realizada por Kubrick (1962) e por Lyne (1997)

Após a leitura atenta do capítulo 10 da primeira parte do romance “Lolita” (1955), que narra a chegada de Humbert à casa de Charlotte Haze e visão dele de Lolita, selecionamos uma lista de itens presentes na narrativa literária. Ao observarmos os filmes realizados por Kubrick (1962) e por Lyne (1997), conferimos se haviam as contrapartes dos itens selecionados nas narrativas audiovisuais, o que pode ser visto na seguinte tabela:

Nabokov (cap. 10)	Kubrick	Lyne
Descrição da casa de Charlotte Haze	V	V
Humbert toca a campainha	X	V
Empregada preta	X (citada em diálogo)	V
Decoração brega (arte mexicana e cópias de pintores)	V	V
Charlotte descendo as escadas	X	V
Charlotte fumando	V	V
“Móveis modernos e funcionais”	V	V
Apresentação do estúdio	V	V
Visão do banheiro	V	V
Aluguel barato	V	V
Empregada despedindo-se	X	X
Meia soquete	V	V
(esse fato é narrado posteriormente)	Falecido Harold Haze	X
Humbert consulta horário de trem (doido para ir embora)	X	V
Convite para ver a <u>piazza</u>	V	V
Visão extática de Lolita	V	V
Lolita	- convincente	+ convincente
Óculos escuros	V	X
Diálogos	V ( <u>cherry pies</u> )	V

Tabela 1: Itens analisados do romance “Lolita” em relação aos filmes homônimos. O sinal “V” indica convergência do item analisado, o sinal “X” indica divergência

No processo de tradução intersemiótica e projeção dos protótipos presentes no signo linguístico para o signo visual, notamos que a descrição da casa de Charlotte Haze, presente nos dois filmes transforma-se em locação cênica, a decoração brega com artefatos de arte mexicana e cópias de pintores europeus descrita no romance é projetado sob a forma de cenários e elementos

cênicos. O filme de Kubrick elimina a personagem da empregada preta, enquanto que o filme de Lyne a mantém. Outra diferença marcante é a escolha da atriz para viver o papel de Lolita: embora no filme de Kubrick a personagem seja representada pela atriz Sue Lyon, com 14 anos à época, devido aos problemas de censura, a atriz é caracterizada como adolescente mais velha – algo que desagradou muito Nabokov; já no filme de Lyne, mesmo a atriz Dominique Swain, com 16 anos à época da filmagem e sendo mais velha que Sue Lyon, consegue convencer mais pelas atitudes, pela encenação e pela caracterização ser a menina de 12 anos do romance nabokoviano. Os diálogos presentes no romance são mantidos com leves alterações, e no filme de Kubrick, quando Lolita é mostrada, ocorre simultaneamente à pronúncia das palavras “*cherry pies*” (lit. tortas de cereja) no diálogo entre Humbert e Charlotte, sendo que o termo “*cherry pies*” é carregado de conotação sexual na cultura norte-americana. A personagem Lolita no filme de Lyne é projeção prototípica da personagem Annabel (essa sequência narrativa presente no romance é explorada no filme de Lyne, mas não no de Kubrick), além de que o filme de Lyne estabelece “diálogos intertextuais” com outras obras literárias, como “*Alice no país das maravilhas*”, de Lewis Carroll, e outros filmes: há referências no figurino de Lolita à personagem Dorothy de “*O Mágico de Oz*” (1939).

### **5.3. Análise da tradução intersemiótica do capítulo 35 da segunda parte do romance “Lolita” (1955) realizada por Kubrick (1962) e por Lyne (1997)**

Em relação à narrativa literária referente ao capítulo 35 da segunda parte do romance “Lolita” (1955), em que é narrado o encontro decisivo entre Humbert e Claire Quilty, culminando no assassinato deste último por aquele, percebemos as seguintes estratégias de tradução intersemiótica:

Inserções de Kubrick em Nabokov (cap. 35)	Detalhes seguidos por Lyne
Jogo de ping pong (campo e contracampo)	Humbert chega à casa de Quilty, discutem verbalmente (campo e contracampo) e brigam corporalmente
Referências a Spartacus	-----
Morte atrás de um quadro (decoro de representação)	Morte explícita, violenta, com muito sangue → detalhe da bolha de cuspe
Não há os “amigos de Quilty” que chegam após a morte	Também retira os “amigos de Quilty” da cena
Deslocamento da cena para início do filme, a morte de Quilty é a intriga que conduz a narrativa	A morte de Quilty é o momento de clímax do filme, solução do enredo

Tabela 2: Alguns detalhes e diferenças da transposição do capítulo 35 da segunda parte de Lolita no filme de Kubrick (1962) e no filme de Lyne (1997)

O encontro fatal entre Humbert e Claire Quilty, narrado no hipotexto, é traduzido intersemioticamente no filme de Kubrick como um jogo de *ping pong*, que sinaliza o sentido de disputa entre os dois vilões e rivais, além disso, a técnica cinematográfica de campo e contracampo (alternância de câmeras) também reforça o sentido de disputa. Já no filme de Lyne, os atores que representam Humbert e Quilty além da disputa verbal, encenam uma briga corpórea, tal qual é narrado no livro de Nabokov. Outra diferença está na cena da morte de Quilty propriamente dita: enquanto Kubrick segue as regras do “decoro de representação” (ou seja, não mostrar a morte explícita de uma personagem), fazendo com que Quilty seja alvejado por detrás de uma tela de pintura; por outro lado, Lyne mostra a morte de Quilty de forma mais explícita, violenta, com muito sangue, tentando traduzir do modo mais verossímil possível a cena que é narrada no romance, Lyne inclusive mostra a cena cômico-patética da bolha de saliva que sai da boca de Quilty em seu último suspiro (NABOKOV, 2003, p. 307). Os amigos de Quilty que chegam ao local do crime logo após o assassinato são ignorados pelos dois diretores de Cinema. Outra diferença marcante entre o filme de Kubrick e de Lyne é que o primeiro desloca a cena da morte para o início do filme, aproximando-o mais ao gênero de mistério (Por que Humbert matou Quilty?), a fim de desviar a atenção da pedofilia para o assassinato, além de incorporar a estética de filme *noir*; enquanto que Lyne segue uma sequenciação de eventos bem próxima da narrativa literária.

## Conclusão

Através da análise das três obras intituladas “Lolita”: o hipotexto prototípico do escritor russo Vladimir Nabokov (1955), o avatar hipertextual-audiovisual do cineasta norte-americano Stanley Kubrick (1962) e do avatar hipertextual-audiovisual do diretor inglês Adrian Lyne, pudemos perceber que a tradução intersemiótica do romance para as telas do Cinema é operada em vários níveis: desde a escolha de locações, cenários, figurinos, atores, atrizes, manutenção dos diálogos da narrativa literária, manutenção ou corte das sequências narrativas do hipotexto, entre outras estratégias de transposição literária para o Cinema, são devidas às especificidades da linguagem cinematográfica e do signo semiótico desse meio: a imagem, mais outras contribuições de outras mídias que foram “canibalizadas” pelo Cinema. Mesmo sendo filmes de diretores com estilos diferentes, realizados em épocas diferentes, foi possível observar que tanto Stanley Kubrick quanto Adrian Lyne projetam em seus avatares hipertextuais-audiovisuais os elementos essenciais presentes no hipotexto prototípico de Nabokov, ou seja, é possível reconhecer os signos prototípicos do romance “Lolita” na projeção de suas duas versões traduzidas intersemioticamente para o Cinema.

## Referências

- ARISTÓTELES. Arte Poética. In: \_\_\_\_\_; HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. 6. ed. Traduzido diretamente do grego e do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1995, p. 19-52.
- BRANDÃO, C. *Processos de adaptação de obras literárias para o cinema e televisão*. Juiz de Fora, s.d. 39 p. Apostila da disciplina “Adaptações Literárias para o Cinema e Televisão” da Pós-Graduação em Especialização em Televisão, Cinema e Mídias Digitais da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora.
- ECO, U. *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Dire quasi la stessa cosa*. Esperienze di traduzione. Milano: Bompiani, 2003.
- GENETTE, G. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Tradução de Celia Fernández Prieto. Madri: Taurus, 1989 [1985].
- \_\_\_\_\_. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE, 2006, p. 7-48 [1985].
- GOMES, L. P. Para pensar a adaptação no Cinema: “Bonitinha, mas ordinária” de Braz Chediak. In: XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2011, Recife – PE. *Anais do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2011, p. 1-15.

JAKOBSON. On linguistic aspects of translation. In: VENUTI, L. (ed.). *The translation studies reader*. London and New York: Routledge, 2000, p. 113-118 [1959].

LOLITA. Direção: Stanley Kubrick. Produção: James B. Harris e Stanley Kubrick. Intérpretes: James Mason, Shelley Winters, Peter Sellers, Sue Lyon, Gary Cockrell, Jerry Stovin e outros. Roteiro: Vladimir Nabokov, baseado em livro homônimo de Vladimir Nabokov. Reino Unido: A.A Productions Ltd., 1962. 152 minutos, preto e branco, sonoro, audio original: ingles, legendas: português do Brasil.

\_\_\_\_\_. Direção: Adrian Lyne. Produção: Mario Kassar e Joel B. Michaels. Intérpretes: Jeremy Irons; Melanie Griffith; Frank Langella; Dominique Swain e outros. Roteiro: Stephen Schiff, baseado em livro homônimo de Vladimir Nabokov. Música: Ennio Morricone. Los Angeles/Paris: Guild/ Pathé, 1997. 138 min, cor, sonoro, áudio original: inglês, legendas: português do Brasil.

\_\_\_\_\_. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2012. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Lolita&oldid=30986974>>. Acesso em: 25 jun. 2012.

MOREIRA, L. C. M. M. Narrativas literárias e narrativas audiovisuais. In: FLORY, S. F. V. (org.). *Narrativas ficcionais: da literatura às mídias audiovisuais*. São Paulo: Arte & Ciência, 2005, p. 15-34.

MOUREN, Y. Le film comme hypertexte: typologie des transpositions du livre au film. *Poétique*, Paris, n. 93, p. 113-122, 1993.

NABOKOV, V. *Lolita*. London: Penguin Books, 2000 [1955].

\_\_\_\_\_. *Lolita*. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003 [1955].

PLAZA, J. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

SAITO, F. S. *A narrativa do maravilhoso medieval e as metamorfoses em “O Feitiço de Áquila” : uma análise dos elementos diegéticos na narrativa audiovisual ficcional*. Juiz de Fora, 19 p. Trabalho não publicado.

SAITO, F. S. Relações entre o hipotexto “Lolita”, de Nabokov, e os hipertextos homônimos de Kubrick (1962) e de Lyne (1997): algumas considerações sobre a transposição do romance “Lolita” para o Cinema. In: BRANDÃO, C.; COUTINHO, I.; LEAL, P. R. F. L. (orgs.). *Televisão, Cinema e Mídias Digitais*. Florianópolis: Insular, 2012, p. 245-272.

SHORT, T. L. *Peirce’s Theory of Signs*. New York: Cambridge University Press, 2007.

STAM, R. Introduction: The theory and practice of adaptation. In: \_\_\_\_\_; RAENGO, A. *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005, p.1-52.

\_\_\_\_\_. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 019-053, jul./dez. 2006.

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