

**Revista de Literatura,
História e Memória**

Literatura e Cultura
na América Latina

ISSN 1809-5313

VOL. 5 - Nº 5 - 2009

UNIOESTE / CASCAVEL

P. 301-312

REPRESENTAÇÕES DA PERSONAGEM LOLITA: DO ROMANCE DE NABOKOV AO FILME DE ADRIAN LYNE

LAZARIN, Denize Helena (Universidade Federal de Santa Maria – UFSM)

VIANNA, Vera Lúcia Lenz (Universidade Federal de Santa Maria – UFSM)

RESUMO: O presente trabalho pretende contrastar as representações da personagem Lolita no livro de Vladimir Nabokov, de 1954, bem como na adaptação para o texto fílmico produzido por Adrian Lyne em 1997. As diferentes construções da personagem serão abordadas com o intuito de explicitar as possibilidades variadas de leitura entre a obra de Nabokov e a do texto fílmico. Observa-se no texto literário, por exemplo, um certo grau de ambivalência em relação à construção do caráter sedutor da personagem, ou seja, no texto de Nabokov suas atitudes podem ser interpretadas tanto como fruto da ingenuidade infantil, quanto como da mente artilosa de uma jovem manipuladora; já no texto fílmico, destaca-se somente sua natureza manipuladora e sedutora. Como o entorno de Lolita é importante para sua representação, outras personagens também serão abordadas neste artigo. Entre outros aspectos, interessa refletir sobre a imagem criada e cristalizada de Lolita como uma ninfeta a partir do estudo destas duas formas de linguagem – literária e fílmica –, sinalizando o modo pelo qual esses dois termos – Lolita e ninfeta – tornaram-se amplamente utilizados como sinônimos. Martin (2003), Morin (1997), Woodward (200), são alguns dos autores que dão sustentação teórica ao desenvolvimento da análise.

PALAVRAS-CHAVE: Lolita; texto narrativo; texto fílmico

ABSTRACT: The present paper intends to contrast the representations of the character Lolita in the Vladimir Nabokov's book, written in 1954, and in the adaptations for the filmic text produced by Adrian Lyne in 1997. The character construction differences will be approached with the intention of explain the reading variety of possibilities between the Nabokov's work and the filmic text. We could observe in the literary text, for instance, a certain degree of ambivalence in relation to the seducer character construction, in other words, in the Nabokov's text her actions could be interpreted either as object of naïve, or as object of a slippery mind of a manipulator girl; however, in the filmic text, we could show up only her manipulating and seduction nature. The environment around Lolita is imperative for her representation; for this reason, other characters will be also approached in this paper. Among other aspects, it is interesting to reflect about the created and crystallized image of Lolita as a nymphet through the investigation of these two forms of languages – literary and filmic – and it is important to designate the way these two terms

– Lolita and nymphet – became extensively used as synonymous. Martin (2003), Morin (1997), Woodward (2000) are some of the authors that give theoretical support to the development to the analysis.

KEY WORDS: Lolita; representation; cinema.

O nome “Lolita” é, talvez desde sua gênese, amplamente empregado como sinônimo de ninfeta. Exemplos não faltam: desde títulos de filmes eróticos até referências encontradas em outros livros como em *Confissões de Ralfo* (1975), de Sérgio Sant’Anna, por exemplo, onde lemos “Estou observando Alice a brincar de casinha de bonecas e nada revela lá dentro a caldeira explosiva da tentadora Lolita” (SANT’ANNA, 1975, p. 170). Desde sua criação em 1954, a personagem título da obra de Vladimir Nabokov vem povoando o imaginário dos leitores/espectadores ao combinar sedução feminina e ingenuidade infantil. Nossa hipótese é que esta imagem firmou-se a partir das adaptações cinematográficas desta obra por duas produções: uma dirigida por Stanley Kubrick, em 1962, e outra por Adrian Lyne, em 1997. Neste artigo, focaremos a segunda e deixaremos a primeira para outra oportunidade¹.

No processo de criação do texto fílmico evidencia-se a construção de personagens em direções comparativamente diferentes das do livro de Nabokov. Isto se deve ao processo de adaptação cinematográfica, que retira cenas presentes no livro, altera outras e acrescenta novas. Kobs se refere às mudanças provenientes de adaptações:

[...] a fidelidade ao texto literário deixa de ser uma exigência, por dois motivos básicos: porque o filme é uma obra de arte e porque, ao usar o texto literário como base, o filme é resultado de uma leitura específica. O diretor, depois de ler o texto, o transforma, ao aplicar sobre ele informações que fazem parte de sua bagagem cultural. Pode-se afirmar até que o artista/diretor se apropria do texto, para tornar concreta a sua leitura particular (KOBBS, 2007, p. 60).

De acordo com Kobs, o texto fílmico, adaptado de um texto literário, passa a ser uma nova obra de arte, uma leitura de seu idealizador que agrega sua visão. Sendo assim não pretendemos aqui valorar negativamente o texto fílmico tendo como base elementos da narrativa da qual este foi idealizado. Entretanto, se ao longo deste artigo demonstramos uma certa precedência do texto literário em relação ao texto fílmico, não buscamos com isto atribuir um valor de origem ao primeiro, pois reconhecemos que o segundo também é um novo texto. Fazemos isto simplesmente para destacar as diferentes leituras.

Kobs ainda acrescenta que, por fatores técnicos, são inevitáveis certos desvios:

Portanto, desvios mínimos são permitidos e mesmo inevitáveis, já que o roteirista, para fazer a adaptação do texto original, deve partir da seleção de cenas, o que resulta em cortes, principalmente, e na condensação de vários personagens em apenas um. Tais processos são amplamente utilizados, pois, nas adaptações, o que dita a maioria das regras é o fator tempo, pela necessidade de contar uma obra de duzentas páginas ou mais em apenas duas horas, duração média dos filmes de longa metragem. Outros processos que aparecem nas adaptações são os acréscimos e a ampliação da participação de determinado personagem (KOBBS, 2007, p. 63).

No caso da adaptação de Adrian Lyne, podemos citar como exemplos de desvios a omissão de vizinhos como Jane e, principalmente, das circunstâncias em que ocorre a enunciação. Nas duas obras temos como personagem-narador Humbert. Isso torna o discurso contaminado por uma visão parcial, ou seja, a maneira como as cenas, personagens e ações são construídas e narradas, durante a trama, passam pelo ponto de vista soberano da voz narrativa. Sendo assim, o texto literário apresenta confissões narradas em primeira pessoa, algo aproveitado no texto fílmico através da narração em *off* ou *voice over*. Entretanto, enquanto no romance estamos cientes a todo momento dessa condição de discurso construído, pois é voltado para um júri que pode condenar o personagem narrador pelo assassinato do homem que lhe tirou Lolita, Clare Quilty – “Ninguém melhor do que um assassino para exibir um estilo floreado” (NABOKOV, 2003, p. 11) –, no filme, a trama assume um efeito de realidade, algo reforçado pelas poucas referências do narrador ao júri – na verdade, apenas três ao longo do filme.

Segundo Martin (2003), a imagem fílmica é um complexo produto proveniente de um aparelho capaz de reproduzir exata e objetivamente a realidade, porém ela é direcionada pelo desejo e pela ideologia de seu realizador. Ela é capaz de suscitar no espectador um *sentimento de realidade* e, para que isto ocorra, seu realizador lança mão de mecanismos como o som e o movimento. O cineasta escolhe os elementos mais significativos e os ordena de acordo com o sentido que deseja conferir ao filme e, como toda escolha implica numa exclusão, alguns fragmentos da realidade – nesse caso, da obra adaptada – são omitidos. Como afirma Kobs, “[...] os recortes feitos na adaptação recriam o texto-base” (KOBBS, 2007, p. 61).

Portanto, algumas cenas que encontramos no livro, mas não observamos no filme de Lyne, revelam relações de dominação entre Humbert e Lolita, não explorados, portanto, pelo filme. De fato, no texto literário, sabemos a todo momento que Lolita é uma construção discursiva de Humbert, pois ela só existe em função de sua imaginação, ou melhor, de sua pedofilia: “Na verdade, talvez jamais tenha existido uma Lolita se, em certo verão, eu não houvesse amado uma menina primordial” (NABOKOV, 2003, p. 11). Segundo Woodward (2000, p. 14), a identidade é relacional, e a diferença estabelece-se por uma *marcação simbólica* relativa a outras identidades. Desta forma podemos postular que a “ninfeta” só existe em função do olhar do pedófilo Humbert.

No texto fílmico, a personagem Lolita não é apresentada como uma criação de um indivíduo ou de um grupo social; ela é apresentada de maneira *essencializada*, natural. Na verdade, este caráter sensual é atribuído através da ótica de Humbert. O essencialismo é visto por Woodward da seguinte forma:

o essencialismo pode fundamentar suas afirmações tanto na história quanto na biologia; por exemplo, certos movimentos políticos podem buscar alguma certeza na afirmação da identidade apelando seja à “verdade” fixa de um passado partilhado seja a “verdades” biológicas. O corpo é um dos locais envolvidos no estabelecimento das fronteiras que definem quem nós somos, servindo de fundamento para a identidade – por exemplo, para a identidade sexual (WOODWARD, 2005, p. 15).

Ainda segundo esta autora, nas relações de pertencimento a determinados grupos identitários, **A CONSTRUÇÃO NÃO ESTÁ CLARA!!!** a identidade, quando vista como fixa e imutável, envolve atribuições essencialistas. Existem características na Lolita de Lyne, principalmente físicas, mas também comportamentais, que a essencializam como ninfeta – todas elas reforçadas pelo sentimento de realidade próprio da imagem fílmica. Na obra de Nabokov, Lolita é descrita fisicamente pelo narrador Humbert:

[...] como a ninfeta sem dúvida havia crescido ao longo dos últimos sete meses, achei que podia confiar na maior parte das medidas de janeiro: quadris, setenta e quatro centímetros; coxas (logo abaixo do sulco glúteo), quarenta e três; batata da perna e pescoço, vinte e oito; busto, sessenta e nove; braço, vinte; cintura, cinquenta e oito; altura, um metro e quarenta e cinco; peso, trinta e cinco quilos e quatrocentos gramas [...] (NABOKOV, 2003, p.109; grifo nosso)

As medidas atribuídas a Lolita, sobretudo quanto ao peso e à estatura, remetem à imagem de uma garota; contudo, no texto fílmico, a representação física dela assemelha-se a uma adolescente com medidas adultas, conforme observamos na imagem (fig. 1):



Fig. 1

No romance, sabemos através de vários segmentos narrativos, que Lolita não é uma adolescente:

Inspecionamos a maior estalagmite do mundo numa caverna onde três estados sulinos realizam uma reunião de família; ingressos variando com a idade: adultos, um dólar. Adolescentes, sessenta centavos. [...] Lô, dez centavos, bem razoável (NABOKOV, 2003, p.157).

Observa-se que, no texto fílmico, são acrescentadas cenas que assinalam o estereótipo de ninfeta - todas elas inexistentes no romance de Nabokov. Numa delas, Lolita se despede de Humbert pulando em seu colo e o beijando na boca (Fig. 2 e 3); em outra cena, ao voltarem do acampamento, Lolita se despe no carro, sem se preocupar com a presença de Humbert, e logo após o beija novamente (Fig. 4 e 5).



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

O que chama a atenção na Fig. 2, em especial, é o enquadramento dado pelo diretor, o que reforça ainda mais o erotismo da situação.

Na verdade, como podemos observar, a construção das personagens é um fator preponderante para evidenciarmos as alterações entre texto literário e fílmico. Em alguns casos, notamos pequenas diferenças entre as personagens do romance e as do filme: por exemplo, em ambos, Charlotte mostra-se incomodada e impaciente em relação ao comportamento de Lolita, além de haver uma “competição” entre mãe e filha pela atenção de Humbert. Já Clare Quilty é uma personagem secundária tanto no livro, quanto no filme; suas aparições são superficiais e nebulosas até o momento de seu assassinato.

Mas em outros casos de construção das personagens, observamos diferenças significativas. No romance, Lolita é apresentada pelo narrador como uma garota de doze anos, com gestos, brincadeiras e rebeldia que a tornam mais próxima da infância do que da maturidade:

Passando-se algum tempo, ela sentou a meu lado no degrau inferior da varanda dos fundos e começou a catar pedrinhas – pedrinhas, meu Deus, e depois um caco de garrafa de leite com o formato recurvo de um lábio enraivecido – para atirá-las contra uma lata. Ping. Você não vai conseguir duas vezes... não pode acertar... que agonia... uma segunda vez. Ping! (NABOKOV, 2003, p. 43)

A Lolita do romance, de aparência infantil e submetida aos desejos de Humbert, é substituída, no filme, por uma outra imagem – sedutora, manipuladora e totalmente consciente de seu poder de sedução.

Humbert, no romance, é uma personagem que se auto-define “artista” e, no decorrer da narrativa, descreve a pedofilia como uma arte: a arte de reconhecer, dentre garotas, as “ninfetas”, aquelas capazes de despertar o desejo em homens como ele. O narrador-personagem apresenta ainda um tom sarcástico e um humor apurado, como no trecho abaixo:

[...] imaginei com toda a ousadia (pois a essa altura, embriagado por tais visões, subestimei a delicadeza de minha personalidade) como eventualmente poderia chantagear - não, a palavra é forte demais -, massagear a mamãe Haze a fim de que me deixasse desfrutar da filhinha Haze, ameaçando gentilmente abandonar a pobre e amorosa Pomba-Mor se ela tentasse impedir-me de brincar com minha enteada legal (NABOKOV, 1954, p.73).

No filme, o narrador-personagem é construído como alguém jogado numa situação e, a partir daí, toma decisões instintivamente – suas atitudes são justificadas por seu amor pela personagem Lolita.

A seguir nos concentraremos nas cenas retiradas da narrativa literária e alteradas. A respeito das cenas que constam no texto literário, mas não foram aproveitadas no texto fílmico, podemos citar uma série de ocasiões que se desenrola desde a chegada de Humbert e Lolita a Beardsley até a posterior viagem de ambos, momento em que ela se mostra totalmente descontente com a rotina sexual que ele a obriga a manter: “[...] ela perguntou, *à propos de rien*, quanto tempo eu achava que nós íamos continuar morando em quartinhos abafados e fazendo coisas imundas [...]” (NABOKOV, 2003, p. 161); bem como as ameaças empreendidas por ele para que Lolita continue submissa:

[...] 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 Ló [...] (NABOKOV, 2003, p. 153).

Outra cena não aproveitada pelo roteirista/diretor e que constitui um elemento preponderante para o leitor são as sugestões, no texto literário, acerca da pedofilia de Humbert. No filme, essa característica que é excluída, escapa ao es-

pectador. Em certa passagem do romance, Humbert planeja aproximar-se de Lolita, tomando parte de uma brincadeira que termina com ela machucada:

“Olha, olha o que você fez, olha só como você se machucou”, pois havia, eu juro, uma mancha amarela arroxeadada em sua adorável coxa de ninfeta, que eu massageava e lentamente envolvia com minha manzorra cabeluda... e, como suas roupas de baixo eram tão sumárias, aparentemente nada impedia que meu musculoso polegar alcançasse o oco de sua virilha... assim como quem faz cosquinha e acaricia um bebê que se sacode de rir, apenas isso... e: “Ah, não foi nada!”, ela exclamou num tom de voz repentinamente agudo e estremeceu, contorceu-se, atirou a cabeça para trás, seus dentes mordendo o úmido lábio inferior, o rosto agora voltado para o lado – e minha boca gemente, senhores membros do júri, quase tocou seu pescoço nu enquanto eu comprimia contra sua nádega esquerda os últimos espasmos do mais longo êxtase que qualquer homem ou monstro jamais conheceu (NABOKOV, 2003, p. 62-63).

Percebemos aqui um Humbert completamente diferente daquele observado na Fig. 5, entregue passivamente ao desejo de uma Lolita dominadora. Na citação, notamos nele uma engenhosidade, movida por sua pedofilia, mas também atribuições ao possível desejo de Lolita – devemos lembrar aqui, como afirmamos anteriormente, que Humbert está “[...] escrevendo sob observação” (NABOKOV, 2003, p. 12), ou seja, que seu discurso é endereçado ao júri, portanto, ele busca convencer o júri.

Além das cenas que foram retiradas, outras tantas foram alteradas em maior ou menor grau. No texto literário, Humbert refere-se a Charlotte Haze, mãe de Lolita, nos seguintes termos: “a gorda Haze” (NABOKOV, 2003, p. 44); “a mulherzinha” (NABOKOV, 2003, p. 47); “a gata velha” (NABOKOV, 2003, p. 49); e “a odiosa criatura” (NABOKOV, 2003, p. 57). No texto fílmico, esses adjetivos também são endereçados a Charlotte, contudo, de forma indireta, pois Charlotte descobre o que Humbert pensa sobre ela quando encontra e lê o diário dele. Este recurso ameniza os termos pejorativos de Humbert perante o espectador.

Também no romance, uma das razões que leva Humbert a concordar em se casar com Charlotte é a possibilidade de manter contato sexual com sua filha. Para tanto, arquiteta um plano:

Por que limitar-me às tímidas carícias dissimuladas que já experimentara? Outras visões libidinosas se apresentavam diante de mim, bailando sorridentes. Vi-me administrando um potente sonífero tanto à mãe quanto à filha, para poder acarinhar a menina noite adentro com total impunidade (NABOKOV, 2003, p. 72-73).

Mesmo depois do casamento, Humbert ainda planeja ministrar à Lolita remédios para dormir:

[...] uma bela cesariana e outras complicações, bem poderia permitir que, na próxima primavera, eu ficasse a sós com minha Lolita durante várias semanas – e entupisse a impotente ninfeta de pílulas para dormir (NABOKOV, 2003, p. 82).

A idéia do uso das pílulas para dormir também é abordada no filme; contudo, o que é no romance apenas um plano, no filme torna-se ação e, neste caso, o objetivo dele é somente esquivar-se de manter relações sexuais com Charlotte após o casamento de ambos. Portanto, a segunda parte do plano apresentado no livro – dar o sonífero também à Lolita – não é mencionado no texto fílmico. Esta divergência das ações nas duas obras conduz leitor e espectador a visões diferentes do protagonista Humbert, possivelmente levando-os a juízos de valores díspares: para o espectador, Humbert é um homem que usa o sonífero apenas para evitar relações com uma mulher pela qual sente repulsa; para o leitor, além de considerar o traço acima, Humbert é um pedófilo que elabora planos para satisfazer seus desejos sexuais.

No período já mencionado anteriormente, em que Lolita e Humbert encontram-se em Beardsley, é acrescentada à trama a informação de que Lolita junta dinheiro e, segundo Humbert, seu objetivo é fugir:

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. [...] Conhecendo a magia e o poder de sua boca macia, ela conseguiu – durante um único ano escolar! – elevar o bônus correspondente a essa carícia especial para três e até quatro dólares (NABOKOV, 2003, p. 187).

Estas informações transmitidas pelo narrador no livro são também apresentadas no filme, porém, neste último, nos é apresentada somente a imagem de Lolita agindo de forma ardilosa para conseguir mais dinheiro, o que ajuda a construir a imagem de uma adolescente manipuladora. As duas tramas prosseguem informando ao leitor/espectador que o dinheiro conseguido por Lolita é escondido. Ao fazer um cotejo entre as duas obras, observa-se que o desencadeamento da ação é oposto: no filme, Humbert afirma jamais ter encontrado o dinheiro; no livro, ao contrário, ele o encontra e dele se apodera:

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, 2003, p.187).

A diferença na apresentação dos dois desfechos produz no leitor e no espectador diferentes possibilidades de leitura. Quando se sabe que Lolita junta dinheiro por meio de favores sexuais para fugir e que esta soma, no entanto, lhe é posteriormente tomada, pode-se inferir que Humbert permitia que ela projetasse uma possibilidade de fuga. Mas, de forma escusa, o narrador-personagem arranca de Lolita tal possibilidade. No filme, ao contrário, ele é “vítima” da chantagem e não a rouba, o que de certa forma diminui sua culpabilidade perante o público.

Ao chegarmos ao fim deste artigo, podemos concordar, de algum modo, com o que Morin afirmava a respeito das adaptações realizadas pelo cinema hollywoodiano em *L'Esprit du Temps* (1962):

A tendência à simplificação muitas vezes está em pé de igualdade com a tendência ao maniqueísmo; polarizando mais nitidamente que na obra original o antagonismo entre o bem e o mal; acentuam-se traços simpáticos e traços antipáticos, a fim de aumentar a participação afetiva do espectador, tanto no seu apego pelos heróis, como na sua repulsa pelos maus (MORIN, 1997, p. 55).

É certo que mais de quatro décadas passaram desde a publicação desta obra – intervalo onde ocorreu, por exemplo, o fortalecimento da estética da recepção e, com isto, a consideração do espectador na produção de sentido, não sendo assim apenas uma “participação afetiva” –, mas ainda assim notamos este maniqueísmo referido por Morin. Como afirma Moraes, “embora o romance *Lolita* tenha se celebrizado por colocar em evidência a figura da ninfeta, não deixa de ser notável a complexidade com que elabora a imagem do perverso” (MORAES, 2007, p. 116); entretanto, no filme, temos apenas a celebração da ninfeta, enquanto o “perverso” é apresentado como vítima. Se há um perverso, o filme de Lyne aponta para apenas um: *Lo. Li. Ta.*

NOTAS

I Este artigo integra um projeto maior, uma dissertação de mestrado em andamento.

REFERÊNCIAS

KOBS, Verônica Daniel. A invasão silenciosa da visualidade. *Scripta UNIANDRADE – Revista da Pós-graduação em Letras*, Curitiba, n. 5, p. 59-70, 2007.

LOLITA. Direção: Adrian Lyne. Produção: Mario Kassab e Joel B. Michaels. Intérpretes: Jeremy Irons; Melaine Griffith; Frank Langella; Dominique Swain e outros. Roteiro: Stephen Schiff, baseado em livro de Vladimir Nabokov. Música: Ennio Morricone. Los Angeles/Paris: Guild/Pathé, c1997. 1 DVD (138 min).

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MORAES, Eliane Robert. A ingenuidade de um perverso: linguagem e erotismo em Nabokov. *Ide*, São Paulo, n. 45, p. 115-119, dez. 2007.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Trad. Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Trad. Jorio Dauster. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.

SANT'ANNA, Sérgio. *Confissões de Ralfó: uma autobiografia imaginária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.