

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Denize Helena Lazarin

**COBRINDO E DESCOBRINDO *LOLITA*: AS CAPAS COMO
TRADUÇÕES INTERSEMIÓTICAS DO ROMANCE DE NABOKOV**

Santa Maria, RS

2018

Denize Helena Lazarin

**COBRINDO E DESCOBRINDO *LOLITA*: AS CAPAS COMO TRADUÇÕES
INTERSEMIÓTICAS DO ROMANCE DE NABOKOV**

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Doutora em Letras**.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Brum Santos

Santa Maria, RS
2018

Denize Helena Lazarin

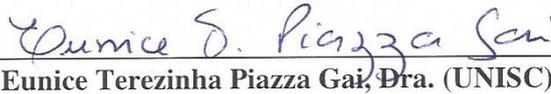
**COBRINDO E DESCOBRINDO LOLITA: AS CAPAS COMO TRADUÇÕES
INTERSEMIÓTICAS DO ROMANCE DE NABOKOV**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria, como requisito parcial para a obtenção do título de **Doutora em Letras**.

Aprovado em 11 de dezembro de 2018:



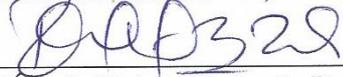
Pedro Brum Santos, Dr. (UFSM)
(Presidente/Orientador)



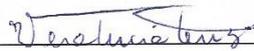
Eunice Terezinha Piazza Gai, Dra. (UNISC)



Márcia Ivana Lima e Silva, Dra. (UFRGS)



Rosani Ursula Ketzer Umbach, Dra. (UFSM)



Vera Lucia Lenz Vianna da Silva, Dra. (UFSM)

Santa Maria, RS

2018

DEDICATÓRIA

Para Rodolfo e Mimi.

AGRADECIMENTOS

- *Aos meus pais, por nunca me deixarem desistir;*
- *Ao meu orientador Pedro Brum Santos, por ter me dado a oportunidade de ser sua orientanda, além de toda atenção e compreensão;*
- *Ao querido Rodolfo, pelo inestimável apoio;*
- *À Evelize, pelas revisões;*
- *À família Rorato, pela acolhida;*
- *Aos professores Lawrence Flores Pereira, Vera Lucia Lenz Viana da Silva, Eunice Terezinha Piazza Gai e Marcia Ivana Lima e Silva pelas contribuições a esta pesquisa em fase de qualificação;*
- *À professora Vera Lucia Lenz Vianna da Silva, a quem eu serei sempre grata, por ter me dado a oportunidade de ser sua orientanda no mestrado;*
- *Ao Santiago, in memoriam, por ter dividido comigo, de forma tão generosa, seu amor pela literatura.*

O corpo da mulher é um objeto que se compra.

(Simone de Beauvoir)

RESUMO

COBRINDO E DESCOBRINDO *LOLITA*: AS CAPAS COMO TRADUÇÕES INTERSEMIÓTICAS DO ROMANCE DE NABOKOV

AUTORA: Denize Helena Lazarin
ORIENTADOR: Pedro Brum Santos

Esta pesquisa tem por objetivo investigar a relação texto-paratexto nas capas de *Lolita* a partir da perspectiva da tradução intersemiótica. Sabemos que *Lolita* é uma personagem altamente midiaticizada, e que com o sucesso do romance de Nabokov ela passou a habitar as mais diversas mídias, assimilando diversos sentidos. As capas da obra, tanto as comerciais, quanto as do concurso realizado por Bertram em 2011, que constituem nosso *corpus*, são exemplos emblemáticos destas variadas leituras. Tendo como base as capas enquanto traduções intersemióticas da obra, percebemos uma dinâmica complexa, pois ao mesmo tempo que as editoras necessitam de capas chamativas com vistas a atrair leitores, as capas não podem se furtar ao seu compromisso de paratexto da obra. Deste modo, nos questionamos a respeito de como, e se, podem fugir do facilmente comercial e ainda assim serem atrativas? Bem como se apenas endossam o ponto de vista do narrador protagonista ou se contemplam outros elementos, como a voz do oprimido? Nossa hipótese é que enquanto algumas capas de maior apelo comercial endossam a perspectiva do narrador, outras, sobretudo do concurso, conseguem abordar outros elementos. Na tentativa de responder a estes questionamentos e verificar a confirmação ou não das hipóteses dividimos nosso texto em cinco capítulos. No primeiro investigamos a história da capa desde os primórdios, abordamos a questão da capa enquanto paratexto da obra, bem como sua relação com o mercado editorial, dando exemplo do que ocorreu em *Lolita*. No segundo capítulo tratamos da transmutação do verbal ao visual, passando pela intermedialidade até a tradução intersemiótica no design de capas. No terceiro investigamos a personagem, dando ênfase a sua sobrevida além da literatura. No capítulo quarto abordamos a fortuna crítica do romance a fim de verificar as principais tendências apontadas pela crítica literária. Por fim, no quinto capítulo, criamos uma tabela para análise comparativa das capas a partir de duas outras existentes. De modo geral, percebemos que enquanto a maioria das capas comerciais selecionadas dão privilégio para a retratação da ninfeta acatando o ponto de vista do narrador parcial, as capas do concurso abordam temáticas mais variadas, inclusive contemplando alguns elementos ignorados pelas capas comerciais.

Palavras chave: *Lolita*. Nabokov. Capas. tradução intersemiótica.

ABSTRACT

COVERING AND UNCOVERING *LOLITA*: COVERS AS INTERSEMIOTIC TRANSLATIONS OF NABOKOV'S NOVEL

AUTHOR: Denize Helena Lazarin

ADVISOR: Pedro Brum Santos

This research aims to investigate text-paratext relationship in *Lolita's* covers from an intersemiotic translation perspective. We know that *Lolita* is a highly mediatized character, and that with the success of Nabokov's novel she began to inhabit the most diverse media, assimilating the most diverse meanings. The covers of the work, both the commercial ones and those from the contest held by Bertram in 2011, that constitute our *corpus*, are emblematic examples of these varied readings. Based on the covers as intersemiotic translations of the work, we perceive a complex dynamics. Whereas publishers need eye-catching covers to attract readers, the covers cannot shy away from their commitment as the work's paratext. So we wondered how, and if, they can escape the easily commercial and still be attractive. As well as if they only endorse the point of view of the narrator or do they contemplate other elements, such as the voice of the oppressed? Our hypothesis is that while some covers of greater commercial appeal endorse the perspective of the narrator, others, especially from the contest, manage to address other elements. In an attempt to answer these questions and verify whether or not the assumptions are confirmed, we divide our text into five chapters. In the first we investigated the history of the cover from the beginning. Moreover we approached the cover issue as a part of the work, as well as its relation with the publishing market, giving an example of what happened in *Lolita*. In the second chapter we deal with the transmutation from verbal into visual, through intermediality to intersemiotic translation in cover design. In the third one we investigate the character, emphasizing their survival beyond literature. In chapter four we discuss the critical fortune of the novel in order to verify the main trends pointed out by literary criticism. Finally, in the fifth chapter, we created a table for comparative analysis of the covers from two other existing ones. In general, we realize that while most of the commercial selected covers give the privilege of portraying the nymphet from the point of view of a partial narrator, the covers from the contest approach more varied themes, even contemplating some elements ignored by the commercial ones.

Keywords: *Lolita*. Nabokov. covers. Intersemiotic translation

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. O COMPROMISSO DUPLO DAS CAPAS DE <i>LOLITA</i>: DO PARATEXTO AO <i>MARKETING</i>	17
1.1 O LIVRO E O MERCADO EDITORIAL.....	11
1.2 DA ESCRITA CUNEIFORME ÀS BROCHURAS	27
1.3 A CAPA ENQUANTO PARATEXTO.....	31
2. A TRANSMUTAÇÃO DO VERBAL AO VISUAL: DA INTERMIDIALIDADE À TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA	36
2.1 INTERMIDIALIDADE.....	36
2.2 REFERÊNCIA INTERMIDIÁTICA.....	42
2.3 TRANSPOSIÇÃO INTERSEMIÓTICA.....	46
2.4 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA.....	52
2.5 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA NO <i>DESIGN</i> DE CAPAS.....	56
3. A SOBREVIVÊNCIA DA PERSONAGEM: DA LITERATURA ÀS MÍDIAS ..	68
3.1 FIGURAÇÃO DE PERSONAGEM.....	68
3.2 PARA ALÉM DA LITERATURA: A PERSONAGEM SOBREVIVE.....	73
3.3 ANÁLISE DE PERSONAGEM	77
4 A FORTUNA CRÍTICA DE <i>LOLITA</i>: DO AMOR À ÉTICA	85
4.1 AS RESENHAS.....	92
4.2 O ELEMENTO ROMÂNTICO: <i>LOLITA</i> ENQUANTO ENREDO AMOROSO	87
4.3 MORAL E FORMA.....	91
4.4 A VIRADA ÉTICA NA CRÍTICA DE <i>LOLITA</i>	97
5 <i>LOLITA</i> DESCOBERTA: DAS CAPAS COMERCIAIS AO CONCURSO	106
5.1 A GRELHA PARA ANÁLISE DE GERVEREAU (2007).....	106
5.2 TABELA PARA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA DE CAPAS DE LIVRO DE SONZOGNI (2011).....	109
5.3 NOSSA TABELA PARA ANÁLISE DE CAPAS DE <i>LOLITA</i>	117

5.4 A GALERIA DE ZIMMER E O CONCURSO DE BERTRAM E LEVING.....	119
5.5 AS CAPAS COMERCIAIS.....	120
5.6 AS CAPAS DO CONCURSO.....	156
CONCLUSÃO	194
REFERÊNCIAS	203

INTRODUÇÃO

Nunca um ditado popular se mostrou tão válido em se tratando do romance mundialmente famoso *Lolita* (1955), de Vladimir Nabokov: “nunca julgue um livro pela capa”. Quem assim o faz acaba confirmando outro ditado: “compra gato por lebre”. O que esperar de um livro que representa em sua capa uma jovem se balançando de modo insinuante, como, por exemplo, a da edição húngara de 2006 (Fig. 1)? Certamente, um romance envolvendo uma emocionante aventura erótica. Que decepção do leitor ao perceber que se trata de um pedófilo confesso narrando os abusos que cometeu contra sua enteada de doze anos, buscando clemência do júri e também do próprio leitor.

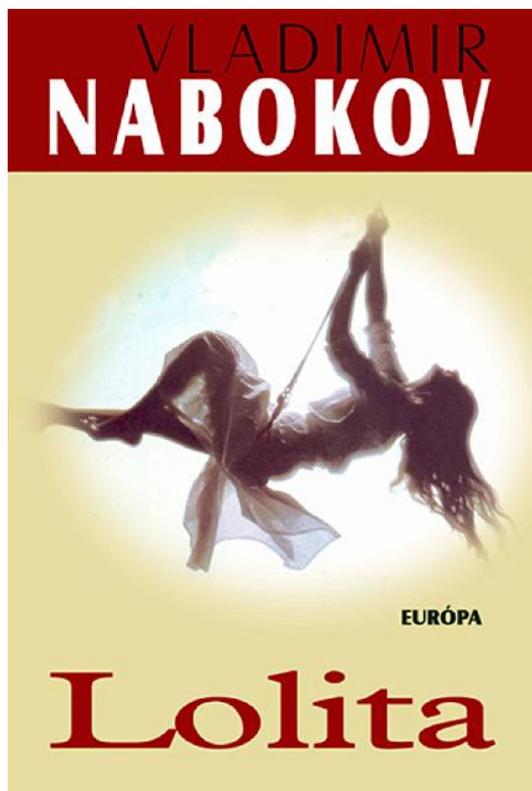


Figura 1 (Európa, 2006, *Lolita*)

Por outro lado, o próprio Nabokov, desde logo, nesta matéria, demonstrou preferência por uma representação que em nada remetesse ao conteúdo do livro. Assim é a capa da primeira edição, publicada em Paris pela Olympia Press, devido à recusa dos editores americanos em lançar um romance tão polêmico: na capa,

apenas o nome do autor, o título e identificação da coleção. Nada mais adequado a um autor que sempre prezou pela forma, sendo considerado “um mestre da paródia de estilos literários” (APPEL JR., 2000, p. L) ou mesmo um modernista tardio (JAMESON, 2005). Clüver, a propósito, expressa um posicionamento que vai pela mesma linha: “é difícil imaginar uma representação pictórica que substitua totalmente uma narrativa verbal mais complexa” (CLÜVER, 2006, p. 109).

Desde a Idade Antiga até o Renascimento, a capa era um elemento de proteção e ornamentação, mas nos dias atuais ela também “visa sinalizar aspectos do conteúdo, expressando em sua composição elementos verbais e/ou visuais, e atrair atenção do leitor tendo em vista a venda, o consumo, a publicidade e o *marketing*” (GASPAR; ANDRETTA, 2011, p. 519). Apesar de isto realmente ocorrer no caso citado acima (Fig. 1), bem como em muitos outros, não se pode ignorar que a capa é um entre vários outros paratextos (título, prefácio, ilustrações, dedicatórias, etc.) que, segundo Genette,

fornece ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende (GENETTE, 2010, p. 10).

Em outras palavras, os paratextos oferecem indícios para o leitor compreender o conteúdo da obra.

Neste sentido, para aludir ao texto, as capas operam uma tradução intersemiótica, ou seja, uma “interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (JAKOBSON, 1969, p. 65) – neste caso, signos visuais. Contudo, sendo este um processo de tradução intersemiótica, ou melhor, de transposição intermediática (RAJEWSKI *apud* CLÜVER, 2011, p. 15), é necessário perceber que este processo

não funciona como substituto do texto fonte: a função primária, para o leitor, parece ser a exploração das possibilidades e das limitações do processo, que deve resultar num reconhecimento das diferenças midiáticas mais do que das semelhanças (CLÜVER, 2011, p. 19).

Clüver salienta que, num trabalho de tradução intersemiótica, o sentido atribuído ao texto original é resultado de uma interpretação (CLÜVER, 2006, p.117). No caso de *Lolita*, percebemos uma diversidade de sentidos presente nas capas,

cada qual ressaltando o aspecto do livro que mais lhe interessa. Muitas capas escamoteiam alguns aspectos do conteúdo, como a pedofilia, em detrimento de outros que são mais vendáveis, como a sexualidade. Para Sonzogni, *Lolita* é frequentemente um “exemplo onde os conteúdos do texto são suprimidos e negados nas mensagens visuais da capa” (SONZOGNI, 2011, p.15)¹. A presença de capas que operam deste modo é observada na compilação organizada por Zimmer (s/d), em sua página da internet, que apresenta 210 capas, de 40 países diferentes, em 58 anos da obra.

Para Bertram, no que se refere às capas de *Lolita*, é “surpreendente como poucas dão conta da tarefa de comunicar algo que se aproxime da profundidade e complexidade do romance que transborda um poderoso imaginário primorosamente difundido” (BERTRAM, 2010, p. 1)². Em resposta a essas capas, Bertram promoveu um concurso de capas inéditas objetivando contemplar a complexidade da obra de Nabokov. De modo geral, estas capas fogem do estereótipo da ninfeta, sendo que algumas delas até abordam artisticamente a temática do abuso sexual. Diante dessas duas fontes, esta pesquisa pretende cotejar o texto literário e as capas da obra, - publicadas pelas editoras e selecionadas no concurso realizado por Bertram (BERTRAM; LEVING, 2013).

É importante mencionar que os termos “Lolita” e “ninfeta”, ambos ressignificados por Nabokov e incorporados ao léxico americano (CONNOLLY, 2005, p. 4), são amplamente empregados como sinônimos de menina sedutora. Exemplos não faltam: desde títulos de filmes eróticos, passando por marcas de perfume, até referências encontradas em outros livros, como, por exemplo, em *Confissões de Ralfo* (1975), de Sérgio Sant’Anna: “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 1955, a personagem-título da obra de Nabokov povoa o imaginário cultural ao combinar sedução feminina e ingenuidade infantil. As descrições apuradas de sexualidade da garota impúbere são o embrião da “ninfeta” de Nabokov. Contudo, isto somente é possível quando se desconsidera o foco narrativo do romance (*narrador-protagonista*), pois quem

¹ Tradução livre de: “example of where the contents of the text are suppressed or negated in the visual messages of the cover”.

² Tradução livre de: “surprising how few seemed up to the task of communicating anything approaching the depth and complexity of the novel which overflows with powerful, finely-wrought imaginary”.

constrói o mito da ninfeta é o próprio narrador, Humbert, como justificativa a seus atos pedófilos.

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, 2000, p. 87-88)³.

Humbert descreve a ninfeta como “o pequeno e fatal demônio em meio às crianças normais” (NABOKOV, 2003, p. 19), destacando sua principal característica como uma “natureza dupla”, “uma infantilidade tenra e sonhadora com uma espécie de estranha vulgaridade” (NABOKOV, 2003, p. 46). Muitas capas exploraram justamente esta “natureza dupla” da ninfeta, principalmente devido ao apelo comercial de que são imbuídas.

Do mesmo modo que Stanley Kubrick se justifica por não abordar as relações sexuais entre adulto e criança em seu filme *Lolita* devido aos códigos de censura (VICKERS, 2008, p. 123-124), as capas comerciais parecem priorizar também a ninfeta em detrimento da temática da pedofilia. Sendo assim, como as capas podem abordar esse tema polêmico, trabalhado de forma poeticamente complexa como o faz Nabokov, sem espantar o público e, conseqüentemente, as vendas? Como elas podem fugir do facilmente comercial e ainda assim serem atrativas? Como elas podem não mais endossar apenas a defesa do narrador, mas sim, contemplar a voz do oprimido?

A hipótese que esta pesquisa lança é a seguinte: enquanto as capas de maior apelo comercial endossam a versão do narrador do romance, algumas capas provenientes do concurso conseguem abordar elementos até então ignorados,

³ Tradução de Jorio Dauster de: “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, 2003, p. 89-90).

trazendo inclusive uma voz que não se manifesta no texto devido ao ponto de vista do narrador-protagonista, Humbert. Para Clüver, a transposição, além de nos atrair como um texto por si, nos estimula a “olhar para o texto-fonte de forma diferente do que habitualmente faríamos”; para ele, esta função “também justifica a presença mais forte da voz do tradutor e [...] as distorções e omissões. Desde que a transposição não tome o lugar do original, não ha ‘perda’ efetiva” (CLÜVER, 2006, p. 139).

Deste modo, nosso objetivo geral com esta pesquisa é investigar a relação texto-paratexto nas capas de *Lolita* a partir da perspectiva da tradução intersemiótica. Enquanto objetivos específicos pretendemos: 1) Analisar como as capas constroem a relação entre o narrador-protagonista Humbert e a personagem Lolita, tendo como base o romance de Nabokov. 2) Discutir conceitos referentes à tradução intersemiótica; 3) Observar as relações do romance e das capas enquanto diferentes mídias; 4) Investigar a função da capa enquanto paratexto.

Para tal, esta tese será dividida em cinco capítulos. No primeiro, intitulado “O compromisso duplo das capas de *Lolita*: do paratexto a *marketing*”, trataremos da história do livro desde as *dubshars* às brochuras e como a capa está atrelada a este enquanto seu paratexto, ou seja, como diz Compagnon (1996), a zona intermediária entre o fora do texto e o texto em si que é preciso atravessar para chegar ao texto. É necessário abordar ainda como a capa tem relação com o *marketing* da obra, pois, como todo produto no mundo capitalista, o livro é fabricado com vistas a um mercado consumidor, assim, editoras publicam livros porque acreditam que possa existir interesse dos leitores e a capa funciona como um anúncio publicitário da obra.

No segundo capítulo, intitulado “A transmutação do verbal ao visual: da Intermedialidade à Tradução Intersemiótica” discutiremos a diferença entre as nomenclaturas Intermedialidade e Estudos Interartes, e como estas diferenças têm relação com o campo de estudo. Aprofundaremos as discussões sobre Intermedialidade ao abordar o conceito de Referência Intermediática, conforme exposto por Rajewski (2012), e como este conceito ajuda a explicar algumas capas de *Lolita*. Clüver (2006) nos fala ainda sobre Transposição Intersemiótica, outro conceito que ajuda a explicar os fenômenos desta pesquisa. E para finalizar trataremos da Tradução Intersemiótica conforme exposto por Jakobson (1969), bem como da tradução intersemiótica entre livros e capa, especificamente, conforme trabalhado por Baule (2017).

No terceiro capítulo, intitulado “A sobrevivência da personagem: da literatura às mídias”, trataremos da personagem de ficção, enquanto ente representado na literatura e para além dela na cultura e mídias de modo geral, incluindo as capas. A partir de autores como Candido (2009), Reis (2014) e Eder (2010) abordaremos a personagem e sua figuração, que apesar de ser objeto de estudo por muitos séculos, foi apenas no século XIX que se criaram modelos de análise mais descritiva e sistemática em várias disciplinas. A partir dos estudos de Eder (2014), apresentaremos um modelo de análise de personagem não apenas da literatura, mas de outros veículos de mídia.

No quarto capítulo – A fortuna crítica de *Lolita*: do amor à ética –, abordaremos as críticas produzidas desde a publicação da obra. Para tal, enfocaremos inicialmente nas resenhas em revistas que precederam a primeira publicação americana. Em seguida trataremos do elemento romântico enquanto temática apontada pela crítica, sobretudo a partir dos estudos de Trilling (1958). A crítica formalista foi outro enfoque de fôlego que a obra, bem como seu autor receberam. É interessante salientar que esta vertente surgiu num momento histórico em que a Nova Crítica era o modelo amplamente adotado para a análise literária, e existia a dificuldade em tratar de questões morais tão complexas como o abuso sexual de crianças. Dentre os expoentes de desta tendência podemos citar Appel Jr (1970). Um terceiro momento da crítica, o qual trataremos com maior enfoque, será a virada ética. Depois da morte de Nabokov houve uma mudança de paradigmas nos estudos de *Lolita*. Alguns autores, sobretudo Pifer (1980) tentaram implementar uma revisão na obra de Nabokov, com o intuito de reavaliar sua reputação de autor apegado aos elementos estéticos e indiferente à humanidade. Esta virada ética só ocorreu, pois naquele período a sociedade estava aberta para tratar do abuso contra mulheres e crianças.

Por fim, no último capítulo, intitulado “*Lolita* descoberta: das capas comerciais ao concurso”, desenvolveremos nossa análise intersemiótica das capas. Entretanto, antes dela apresentaremos dois modelos de tabelas para análise de imagem, uma desenvolvida por Gervereau (2007) que aborda a análise de imagens de modo geral, e outra elaborada por Sonzogni (2011) para a análise intersemiótica de capas de livro. A partir destas duas tabelas desenvolveremos a nossa, com alguns elementos das duas primeiras, de acordo com as necessidades de nosso objeto.

1 O COMPROMISSO DUPLO DAS CAPAS DE *LOLITA*: DO PARATEXTO AO *MARKETING*

Há 63 anos as capas da obra têm ajudado a construir o horizonte de leitura de *Lolita*. Por propor este direcionamento de leitura a capa se torna um dos paratextos mais impactantes. Tendo ciência disso, no século XX se atribui uma nova função a elas: o *marketing* da obra. Isto é o que ocorre em *Lolita*, pois apesar do romance continuar o mesmo, as capas têm sido as mais variadas, enfatizando diversos aspectos da obra de Nabokov, sobretudo os mais vendáveis, como a sexualidade. O que o torna um exemplo de como as características de sua trajetória editorial permitem refletir um pouco sobre o percurso do livro na sociedade dos séculos XX e XXI.

Todavia, A história das capas, com todas as suas atribuições, é antiga e está completamente atrelada ao livro. A implementação gradativa de melhores técnicas de produção, bem como a profissionalização dos atores envolvidos neste processo, propiciou que cada vez mais se tivesse acesso a ele nos dias atuais. A modificação dessas técnicas, por exemplo, com a criação da imprensa por Gutenberg no século XV, oportunizou a constituição do texto em livro como conhecemos hoje. Entretanto, da escrita do autor até a chegada às mãos do leitor existe um longo percurso que se modificou mais ou menos ao longo do tempo.

1.1 O livro e o mercado editorial

No processo de produção do livro, como veremos, é necessária a adoção de paratextos que o envolvam e o apresentem ao leitor, entre eles, a capa. Em sua produção três profissionais principais estão envolvidos: o autor, o editor e o *designer* ou capista. O editor, segundo Chartier (1999), além de ser o responsável por dar forma definitiva ao texto, é aquele que tem o papel de difundi-lo junto ao público leitor. É ainda o responsável pela escolha do *designer* que irá desenvolver o projeto

gráfico da obra. Mas quais leis regem a produção deste paratexto? Que recursos esta produção deve conter? Do ponto de vista do design, Cavalcanti (1998), entre outros elementos, afirma que uma capa deve ter muita cor para chamar atenção. Em depoimento, ela afirma que:

quando um editor me chama para fazer uma capa, vai logo dizendo que eu estou livre para criar e vai passando as coordenadas: bota orelha – não bota orelha, mas acham orelha muito caro porque gasta papel... Formato? O de sempre. Não pode mudar. Os livreiros não suportam livros que não caibam nas prateleiras. Tem título (enorme, geralmente) e subtítulo para o leitor entender melhor o que o autor quis dizer com o título. Tem o nome do autor (ou vários). É importante? Vende muito? É artista de TV? Então coloca o nome bem grande. Grandão! Tem logotipo da editora na primeira capa, na quarta capa, na lombada. “Dá pra ser colorido? Dá pra ser maiorzinho?” (CAVALCANTI, 1998, p. 3).

De acordo com Cavalcanti todos os elementos componentes do paratexto são variáveis e estão no âmbito da negociação entre capista e editor. Apesar de o autor não estar envolvido diretamente nesta relação de elaboração da capa, seu nome tem um peso, pois, de acordo com seu potencial de vendagem, ele pode ajudar na recepção da obra. Uma das questões que a *designer* levanta é capacidade de vendagem, pois, como veremos, a capa é um entre diversos outros canais para a publicidade da obra.

Mauro Ferreira, outro capista, vai mais além: acredita que, guardadas as devidas proporções, a capa tem tanta importância quanto a obra (STRACCIA, 2007, p.76). Para ele, o livro é um produto comercial e sua valorização começa pela capa e em seu processo de criação, considera esta como um *outdoor*. Vitor Burton, por sua vez, (CASTELO *apud* STRACCIA 2007, p.76) também focaliza esta dimensão comercial do livro, sendo que a capa,

existe unicamente para ajudar a vender o livro. Na verdade, a capa é o único espaço publicitário garantido que as editoras têm. A editora tem aquele espaço de 14cm por 21cm e é com ele que deve disputar o espaço nas estantes das livrarias. Eu vejo a capa como um miniposter, um minioutdoor. Capa não é arte e capista não é artista (CASTELO *apud* STRACCIA, 2007, p. 76).

Como todo produto no mundo capitalista, o livro é produzido com vistas a um mercado consumidor, assim, editoras publicam livros que possam interessar aos

leitores. Como estes não são os mesmos para todas as obras, antes de lançar um livro, editoras desenvolvem estratégias para aferir os interesses do mercado e elaborar seu plano de *marketing*. Abordaremos aqui três partes deste processo: segmentação(1), determinação do público alvo(2) e posicionamento(3).

Para colocar um produto no mercado são altos os custos com publicidade e, considerando que haverá grupos alvo de leitores para uma obra, é preciso fazer a segmentação(1), isto é, seccionar o mercado para definir quais destes grupos que têm interesse na obra específica. Para tal, podem ser determinadas quatro categorias de segmentação, a saber: geográfica(a), demográfica(b), psicográfica(c) e comportamental(d). A primeira (a) diz respeito a uma divisão do mercado por países, estados ou cidades, pois, o público leitor de uma região não vai, necessariamente, apresentar os mesmos gostos que o de outra. Para Phillips (2016): “Livros são coisas culturalmente sensíveis: imagens que podem ter uma ressonância sutil em um país, podem parecer matéria sem sentido em outro” (PHILLIPS, 2016, p. 20)⁴. Para exemplificar, o autor afirma ainda que existem diferenças entre os gostos de capas nos Estados Unidos e na Inglaterra e as editoras estão atentas a estas diferenças.

A segmentação pode ser ainda demográfica(b), isto é, o mercado é dividido por grupos etários, de gêneros e socioeconômicos. Para Phillips (2016), o hábito da leitura cresce com a idade, renda e nível de educação, sendo que as mulheres leem mais romances que os homens. Já no que se refere à segmentação psicográfica(c), os consumidores são classificados por interesses, aspirações e sentimentos. Apesar de haver poucas pesquisas a este respeito, sabe-se que os livros são considerados elementos dos quais se tem orgulho, que se quer exibir, e a capa ocupa um papel importante nesta necessidade exposição.

Em relação à segmentação por comportamento(d), observa-se a ocasião de uso do produto – quando o produto será lido, benefício – o que o livro pode oferecer ao leitor, e lealdade à marca, ou melhor, como frequentemente os leitores compram livros. Estes dados são relevantes para o *marketing* das obras e as capas podem auxiliar neste sentido. Para Phillips,

⁴ Tradução livre de: “books are culturally sensitive things: imagery that might have a subtle resonance in one country can appear meaningless gunk in another”.

Capas podem sugerir uma leitura leve para a praia, um ar de mistério ou um clima de paixão. Em geral, os romances em capa dura têm jaquetas mais elegantes e contidas, e os títulos literários em capa dura podem se tornar colecionáveis. Enquanto a compra de livros de capa dura aumenta entre os grupos socioeconômicos ABC1, a ficção dirigida a leitores mais jovens pode ir direto para brochura, uma vez que o *marketing* é menos confortável com o formato de capa dura (PHILLIPS, 2016, p. 21)⁵.

A fidelidade a uma marca é um dado a ser aferido, pois pesquisas demonstram que os leitores preferem comprar livros de autores que já conhecem, além do mais, os custos com propaganda para novos escritores são altos.

Tendo sido verificadas os segmentos do mercado, a etapa seguinte é a determinação do público alvo(2), isto é, a indicação daqueles considerados atrativos para receberem investimento. A capa também vai ser definida com base nestas informações. Um exemplo deste processo é o desenvolvimento de capas de significado simples para lugares de comercialização em massa de livros, como supermercados. Para estes pontos, segundo Phillips, os *designers* podem optar por capas sem a necessidade de muita elaboração, por exemplo, capas escuras para livros góticos. Phillips exemplifica como se realiza um projeto gráfico a partir da definição do público alvo com a obra *Blood of angels*, de Michael Marshall, lançado pela *HarperCollins* em 2005. Segundo ele, tanto a promoção da obra, como formato e preço foram desenvolvidos para um leitor em particular: preferencialmente mulheres, das classes socioeconômicas ABC1 que gostam de ler notícias sobre crimes. Deste modo, o livro foi publicado inicialmente em capa dura e a divulgação foi feita em jornais, onde se lê histórias de crimes reais. E na jaqueta da obra foi colocado o *slogan*: Existe um assassino em todos nós.

Além do formato da capa e dos canais publicitários, o desenvolvimento a partir do público alvo indica até em quais locais da livraria o livro deve ser exibido. Em alguns casos ainda a ilustração e o formato da capa são alterados para atingir outro público alvo. Phillips apresenta o exemplo da obra *The little friend*, de Donna Tartt que teve inicialmente uma capa perturbadora em que se via o rosto de uma boneca com o olho recortado:

⁵ Tradução livre de: "Covers can suggest a light read for the beach, an air of mystery or a mood of passion. In general, hardback novels have more elegant and restrained jackets, and literary titles in hardback may become collectable. Whilst hardback buying increases amongst the ABC1 socio-economic groups, fiction aimed at younger readers may go straight into paperback, since that marketing is less comfortable with the hardback format".

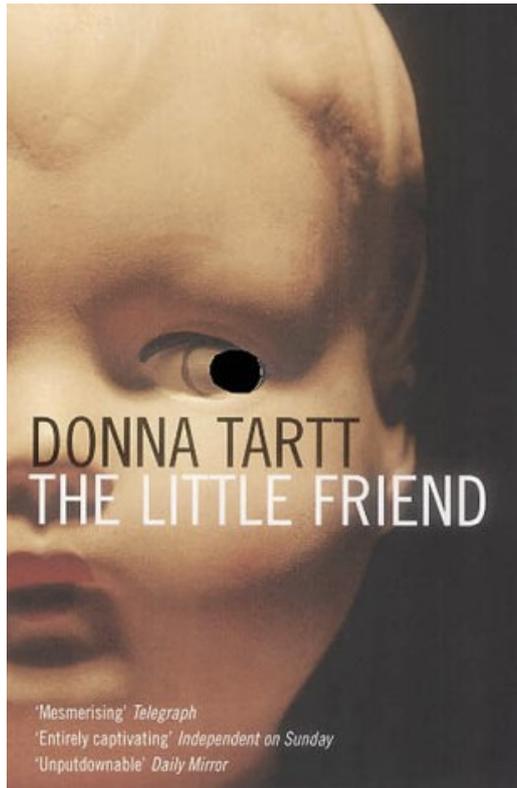


Figura 2 (Knopf, 2002, *The little friend*)

Dois anos depois é publicada a segunda versão que veio com uma capa mais amena:

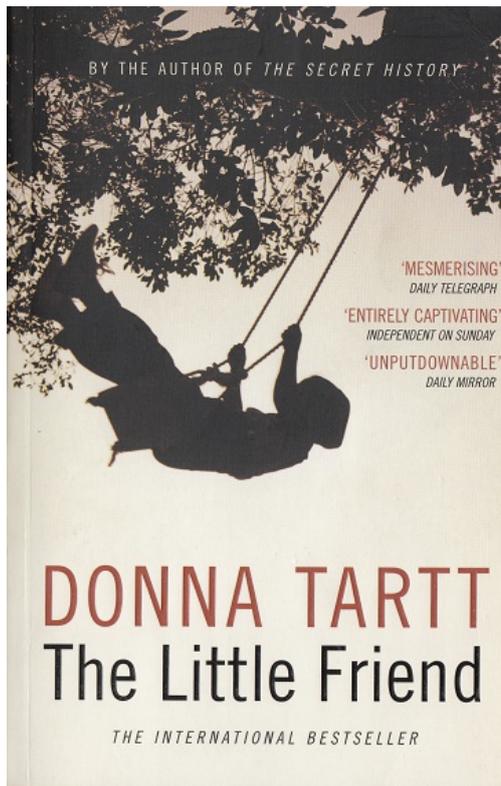


Figura 3 (Knopf, 2004, *The little friend*)

Segundo Phillips, a mudança radical se deu em virtude do interesse em mudar o público alvo da obra, para desta vez focalizar um grupo de leitores que buscam uma leitura mais aprazível, conhecidos como *summer reading marketing*.

Isto ocorre pois, segundo pesquisas realizadas para o prêmio *Orange Prize for Fiction*, quando não se conhece o autor ou o livro, a capa se torna o fator de maior importância quando o leitor pretende começar a ler um livro. A capa e o título são indicativos de que tipo de livro se trata e demonstram até se se trata de uma leitura para o público masculino ou o feminino. Apresentando dados deste estudo, Phillips afirma: “Quase três quartos dos homens, e mais da metade das mulheres, pensou que as capas de um livro mostram se o livro é destinado a homens ou mulheres” (PHILLIPS, 2016, p. 23)⁶. Deste modo, a obra é considerada uma leitura para mulheres com base no gênero sexual do autor, na aparência da capa, no título e na sinopse sobre a obra na quarta capa.

Depois de identificado o grupo apropriado de leitores, o passo seguinte do mercado editorial é o posicionamento(3) na mente do leitor em potencial, ou seja, como este livro será conhecido pelo leitor. Neste sentido, as capas têm um papel importante nesta estratégia de *marketing*, influenciando na aquisição do livro, desde o livreiro até o consumidor final. Estratégias de posicionamento, segundo Phillips, podem se concentrar, entre outros, na ocasião do uso do livro (leitura para estudos, *summer reading*, etc) e nos benefícios que o livro podem oferecer (aquisição de conhecimento, emoção, etc). Phillips exemplifica que na área das sagas de ficções o posicionamento do leitor no mercado é por meio das ilustrações na capa da obra que indicam o período e o local que o enredo se desenvolve.

No que se refere a autores novos, deve haver um cuidado no posicionamento, pois é o desenvolvimento de uma nova marca. Este posicionamento pode se dar por meio de propaganda na imprensa, entrevistas e também pelas capas de suas obras. Os processos de posicionamento do romance *Stillriver* (2004) de Rosenheim foram um exemplo de como pode se dar este desenvolvimento. Tendo sido verificado que o público alvo era composto por mulheres de mais de trinta anos, seu autor divulgou numa entrevista que ele considerava o subgênero parte mistério, parte estória de

⁶ Tradução livre de: “nearly three-quarters of men, and over half of women, thought that a book’s cover shows whether the book is aimed at men or women”.

amor. Além disso, sugeriu uma comparação entre esta obra e outros autores renomados, o que a jaqueta da obra explorou. A capa dura, que como já vimos é um formato indicado para públicos com maior estabilidade financeira, foi ilustrada com uma mulher num barco, com o seguinte *slogan*: morte, ciúmes e amor proibido.

Contudo, antes de haver esta sistematização a respeito de como o *marketing* deve ser operacionalizado, também existiam campanhas publicitárias para criação do interesse do leitor por certa obra. Uma das ações publicitárias mais contundentes foi a que houve em 1959 para o lançamento de *Lolita* no Brasil, pela Editora Civilização Brasileira. Ênio da Silveira, então editor, era conhecido pelas propagandas agressivas das obras de sua editora. Segundo Straccia (2007), Ênio contratou uma agência de publicidade para divulgar a obra, e a campanha se concentrou em cinco cidade brasileiras (Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Salvador e Recife). Nestes locais, Ênio colocou a obra para ser vendida até em bancas de jornais.

A campanha foi um sucesso e os 60.000 exemplares se esgotaram em dez meses. Contudo, as ações agressivas de *marketing* de Ênio não eram bem vistas. José Olympio, fundador e editor da editora que leva seu nome, por exemplo, dizia que este tipo de empreendimento tornava o livro um objeto vulgar. O que Ênio combatia dizendo que quanto mais vulgar melhor para os editores e leitores.

Por que o livro só para a elite brasileira, por quê? (...) o livro tem que ser para todo mundo. Quanto mais amplamente se divulgue o livro, melhor para a cultura brasileira, para o processo cultural. Temos que desmistificar o livro (STRACCIA, 2007, p. 76).

Foi Ênio que contratou Eugenio Hirsch o *designer* que acreditava que “a arte de capa não deve agradar, mas agredir” (FERLAUTO; JAHN, 2001, p. 65). Este produziu a capa de *Lolita* considerada por Straccia um marco no *design* gráfico brasileiro (Straccia, 2007, p. 75). Em carta a Ênio Silveira logo após a publicação brasileira de *Lolita*, o próprio Nabokov afirma que, dentre todas as edições da obra, a mais bonita era a brasileira (NABOKOV, 1959, p. 3)

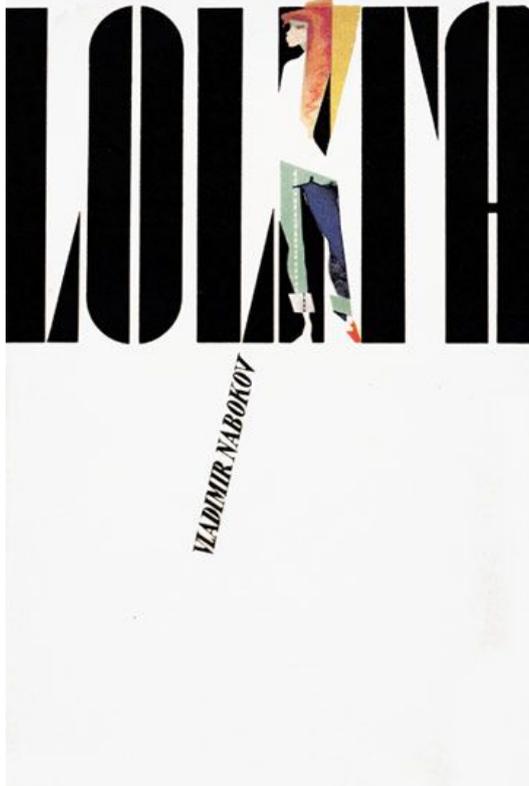


Figura 4 (Civilização Brasileira, 1959, *Lolita*)

A obra, traduzida por Breno Silveira, teve uma capa que propôs uma recriação do conteúdo textual, ou seja, a imagem da garota sedutora conforme denunciada por Humbert Humbert. Para Ribeiro (2002),

este projeto gráfico foi realizado pela ação coordenada dos componentes gráficos, tipográficos e iconográficos, podendo perfeitamente escapar à função explicativa atribuída ao caráter ilustrativo de desenhos, mesmo sendo este uma representação figurativa (RIBEIRO, 2002, p. 80-81).

Isto é, ao contrário da tradição das capas com desenhos ilustrando as obras, como era feito até então no Brasil, esta capa faz uma recriação, ou releitura, do texto literário, neste caso acatando o discurso de Humbert sobre a ninfeta. As formas sedutoras da garota se fundem com as letras pontiagudas, e o fundo branco do restante da capa destaca mais ainda o título com a representação sensual da figura feminina.

Entretanto, sabemos que Nabokov preferiu uma capa que em nada remetesse ao conteúdo do livro. Assim é a capa da primeira edição do livro, publicada em Paris pela Olympia Press devido à recusa dos editores americanos em lançar um romance tão polêmico.

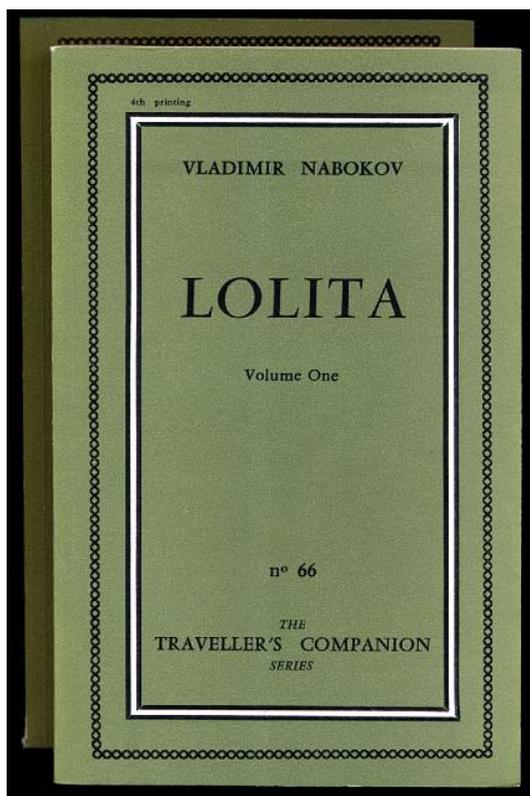


Figura 5 (Olympia Press, 1955, *Lolita*)

Em 1958, em carta a seu editor americano Walter J. Minton, da editora Putnam, Nabokov discute sobre o *layout* da capa a ser elaborada para a primeira edição americana. Ele solicita:

Depois de pensar sobre isso, prefiro não envolver borboletas. Você acha que seria possível encontrar hoje em Nova York um artista que não seja influenciado em seu trabalho de ilustração de jaquetas pelo estilo geral cartunesco e primitivista? Quem seria capaz de criar uma imagem romântica, delicadamente desenhada, não freudiana e não juvenil, para LOLITA (um afastamento dissoluto, uma paisagem americana suave, uma estrada nostálgica - esse tipo de coisa)? Há um assunto ao qual me oponho enfaticamente: qualquer tipo de representação de menina (TEMPLE, 2018)⁷.

Após avaliar alguns rascunhos que Minton lhe enviara, Nabokov demonstra sua insatisfação e informa que deseja uma capa com: cores puras, nuvens

⁷ Tradução livre de: "After thinking it over, I would rather not involve butterflies. Do you think it could be possible to find today in New York an artist who would not be influenced in his work by the general cartoonish and primitivist style jacket illustration? Who would be capable of creating a romantic, delicately drawn, non-Freudian and non-juvenile, picture for LOLITA (a dissolving remoteness, a soft American landscape, a nostalgic highway – that sort of thing)? There is one subject I am emphatically opposed to: any kind of representation of a little girl".

derretidas, detalhes desenhados com precisão, um raio de sol acima de uma estrada recuada com a luz refletida em estrias e sulcos, depois da chuva. Nenhuma garota” (BERTRAM; LEVING, 2013, p.1)⁸. Ele lembra ainda que, caso não seja possível encontrar quem produza esta imagem, que a capa seja “uma jaqueta branca imaculada (papel de textura áspera em vez do tipo brilhante comum), com LOLITA em letras pretas em negrito” (TEMPLE, 2018)⁹. Apesar de não termos a informação quanto à textura, percebemos que a grafia do título seguiu o desejo de seu autor:

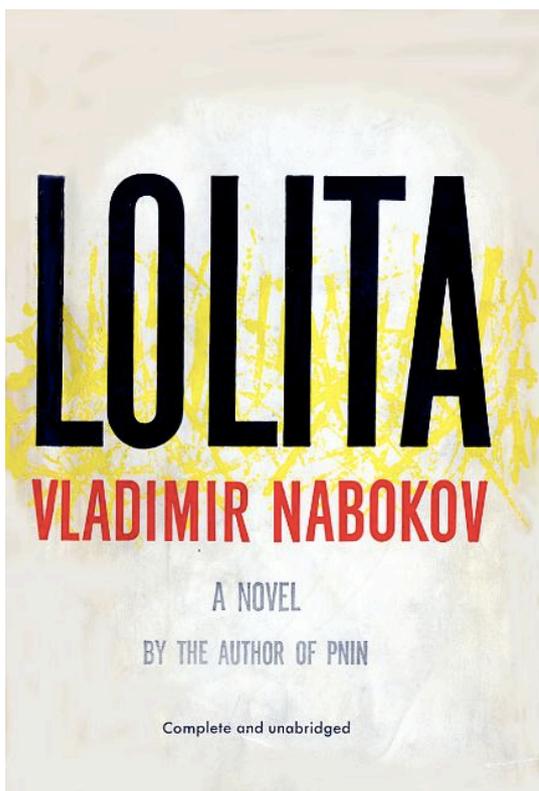


Figura 6 (Putnam, 1958, *Lolita*)

O título em preto, como a fonte em formato regular, é destacado pelos elementos amarelos abstratos ao fundo e o nome do autor surge numa terceira cor contrastante. Além do título da obra, nome do autor, na capa vem informado o gênero da obra, romance, e situada evocando outra obra do mesmo autor, o romance *Pnin*. Aparece ainda a informação, de que trata-se da obra completa, sem

⁸ Tradução livre de: “pure colors, melting clouds, accurately drawn details, a sunburst above a receding road with the light reflected in furrows and ruts, after rain. And no girls”.

⁹ Tradução livre de: “an immaculate white jacket (rough texture paper instead of the usual glossy kind), with LOLITA in bold black lettering”.

nenhuma supressão. Sabendo da negativa de publicação do romance por parte dos editores americanos, esta informação parece-nos mais um aviso estratégico da parte dos editores, para que o público saiba que se trata daquela mesma obra que não foi publicada por conta do assunto impróprio. Ou seja, uma espécie de propaganda do romance.

1.2 Da escrita cuneiforme às brochuras

Como vimos, a capa é parte responsável pelo *marketing* da obra, contudo, esta função só lhe veio a ser atribuída no século XX. Até então a capa tinha outros encargos, dentre eles a proteção ou ornamentação, dependendo do período em que o livro era produzido. Para compreender estas diferenças de função da capa, faremos um breve apanhado da história do livro.

A palavra livro, do latim *liber*, relaciona-se à entrecasca, ou a uma membrana vegetal utilizada para escrever pelos romanos na antiguidade. Apesar do nome, o que conhecemos como livro hoje tem seu ancestral mais antigo na Mesopotâmia por volta do quarto milênio antes de Cristo. Trata-se das lajotas de barros com a escrita cuneiforme redigida pelos escribas (*dubshars*). As bibliotecas dos mesopotâmios eram nichos nas paredes de palácios onde estas lajotas eram colocadas e catalogadas. Enquanto o livro portátil consistia num conjunto de várias lajotas, cuja proteção era uma bolsa ou caixa de couro onde elas eram armazenadas, “de forma que o leitor pudesse pegar tabuleta após tabuleta numa ordem predeterminada” (STRACCIA, 2007, p. 20).

Por sua vez, os egípcios antigos utilizaram a planta papiro como matéria prima para o então livro, o *volumen*. Depois de processado e transformado numa folha, era preparado em um rolo com um suporte de madeira em cada extremidade, onde os textos eram escritos em colunas, também conhecidas como *paginae* pelos latinos. Devido sua espessura era possível escrever apenas de um lado da folha, o que se modificou por volta do século II a.C. quando o papiro foi sendo substituído gradativamente pelo pergaminho.

Do século IV ao XII o pergaminho constituiu-se a base para o livro e sua densidade foi o que propiciou o desenvolvimento do códice enquanto novo formato,

o que posteriormente abriu a possibilidade da encadernação. Foi nos primeiros séculos da era cristã que houve a mudança de formato, de *volumen* (rolo) para *códex* (folhas reunidas) o que para Chartier (1994) constituiu-se “uma revolução dos suportes e formas de transmissão do escrito” (CHARTIER, 1994, p. 101). Para ele, uma desvantagem do primeiro em relação ao segundo era o fato de não se poder escrever ao mesmo tempo que se lia e dificilmente se podia comparar diferentes fragmentos do texto que estivessem distantes uns dos outros (CHARTIER, 1999, p.14). Esta mudança de suporte propiciou a redução dos custos de produção, a possibilidade de agregar mais de um texto em um mesmo volume, a paginação, e o estabelecimento do índice. Além disso, para Straccia (2007) este novo formato possibilita uma “localização mais fácil e uma manipulação mais agradável do texto (STRACCIA, 2007, p. 21). Além da conservação dos textos clássicos por meio das cópias realizadas por monges copistas em mosteiros por toda a Europa, buscou-se reagrupar e compilar textos antigos, como forma de armazenar o conhecimento adquirido.

Até o século XII as instituições eclesiásticas mantiveram o monopólio da cultura e produção do livro, o que mudou gradativamente com o surgimento das universidades, demandando uma produção maior para atender o novo público leitor. Além de organizarem bibliotecas, as universidades propiciaram a instalação de copistas profissionais em seu entorno, que foram levados a aperfeiçoar cada vez mais seus métodos, “que, em certos casos, conduziram a uma verdadeira produção em série”(FEBVRE; MARTIN, 2000, p. 29) de livros.

Mais uma inovação foi introduzida no século XII: o papel surgiu na Itália, vindo da China por meio de mercadores árabes. Entretanto, apenas no século XIV é que se ampliou sua utilização na Europa. Inicialmente foi desacreditado por sua fragilidade em comparação com o pergaminho, de modo que em muitos países seu uso era restrito a escrituras que não demandassem durabilidade. A ampliação de seu uso propiciou o surgimento da imprensa no século seguinte, pois o velino não era suficientemente liso e macio para passar pelo prelo. Além da óbvia necessidade de proximidade entre os moinhos de papel e os cursos d’água, era essencial que estes fossem próximos a centros urbanos pois isso viabilizaria a chegada da matéria prima coletada nas cidades: o trapo.

Com a criação da imprensa no século XV, cada vez mais viu-se crescer a demanda pelo papel. A indústria papeleira e a indústria tipográfica coexistiam em

harmonia e prosperavam, sendo que “entre 1475 e 1560, na época em que a imprensa conquista o Ocidente” (FEBVRE; MARTIN, 2000, p. 49), as fábricas de papel invadem a Europa. Para Chartier (1999) a consequência deste processo foi a diminuição do custo do livro, devido à quantidade de tiragens que eram produzidas para cada obra e comparativamente, “o tempo de reprodução do texto é reduzido graças ao trabalho da oficina tipográfica (CHARTIER, 1999, p. 7). Contudo, não houve uma ruptura com a cultura do manuscrito imediatamente à criação da imprensa. Para ele, “a impressão se impôs portanto mais lentamente do que se imagina, por sucessivos deslizamentos” (CHARTIER, 1999, p. 9).

O surgimento da imprensa também não trouxe nenhuma mudança súbita com relação à encadernação, pois as mesmas técnicas utilizadas para encadernar os manuscritos, passaram a ser utilizadas no revestimento de livros impressos. Quando se trata de encadernações especiais, continuam a cobrir a lombada com tecidos finos, tais como veludo, chamalote, tecido de ouro ou damasco. Utiliza-se o couro e empregam pequenos ferros para a gravação das ornamentações para as mais simples, cujo padrão se difere de acordo com a região. De acordo com Febvre & Martin (2000) as temáticas que adornam as capas variam infinitamente, e podem ser:

flores de lis, águias de uma ou duas cabeças, animais de todos os gêneros, - reais ou imaginários, leões ou grifos, galgos ou dragões, muitas vezes copiados dos brasões; são também os símbolos dos quatro evangelistas, com bandeiras e inscrições; as vezes ainda, encontra-se o monograma IHS, o cordeiro pascal ou a imagem de um santo, os instrumentos da Paixão ou o retrato de Cristo (FEBVRE; MARTIN, 2000, p. 146).

Apesar do desenvolvimento da imprensa, conseguia-se escoar pouquíssimos volumes de uma mesma edição em cada região, logo, o livro era mantido sem encadernação e transportado em folhas dentro de caixotes, como forma de reduzir os custos com transporte. Os encadernadores, quando não eram eles próprios livreiros e impressores, normalmente instalavam-se em cidades universitárias próximos aos livreiros e eram em suas oficinas que os livros eram encadernados, muitas vezes depois de serem vendidos.

No século XVI é introduzida nova técnica que torna possível executar com rapidez encadernações com séries de frisos: a roda. Neste pequeno cilindro de metal é gravado um motivo decorativo e, segundo Febvre & Martin, este invento

tornou possível reduzir a mão de obra, baixar os custos e agilizar o processo de encadernação das edições comerciais. Nas encadernações de luxo também houve a inserção de novos processos de produção, entre eles o marroquim. Até então, estes exemplares eram revestidos de tecidos, uma vez que o couro não era considerado suficientemente sofisticado para tal propósito. Na segunda metade do século XVI, os artistas franceses superaram seus mestres italianos na produção de suntuosas encadernações, entre elas as vinhetas pintadas com recurso do *mastique* ou revestimentos mais sóbrias ao gosto do Renascimento. Existiam ainda as encadernações de meio termo entre as luxuosas e as comerciais, conhecidas como meio-luxo. Nestas, era utilizada a técnica da estampagem à quente e capas decoradas com filetes, imitando as encadernações mais sofisticadas. Destaca-se neste período a inserção no centro da capa de um medalhão com a marca de um livreiro, ou ainda com o busto de um personagem da obra.

Entre os séculos XVII e XVIII prossegue a tendência de aumento considerável do público leitor. Na Inglaterra, em 1757 havia entre 150 e 200 tipografias “constantemente ocupadas” (WATT, 2007, p. 35-36), de modo que a estimativa de produção de livros quase quadruplicou em cinquenta anos, sendo de menos de cem por volta de 1750, saltando para 372 em 1802. No século XVII alguns colecionadores de livros encomendam encadernações ornamentadas com ferros pequenos, o que se repete no século seguinte em que as encadernações de luxo aperfeiçoam-se: utiliza-se o marroquim e alguns colecionadores encomendam a gravação de suas armas no centro da capa. Na França passam a ser ornadas com mosaicos, podem ser polícromas, adornadas num estilo inspirado nas artes chinesas, ou ainda ser rendadas. Por outro lado, as comuns de vitela, passaram a ser mais simples, sendo encadernados solidamente, contudo, sem decorações na capa. A lombada torna-se decorada, pois a partir desse período o livro passa a ser guardado na estante de pé.

No século XIX temos uma sociedade mais modernizada: que apresenta desde uma urbanização acelerada até meios de transportes mais rápidos. Destaca-se então a invenção da prensa a vapor e a máquina de papel. Estas invenções permitem o aumento da produção de livros, pois as tiragens se multiplicaram para atender um público cada vez mais vasto, devido à ampliação da alfabetização. Segundo Straccia (2007), na Inglaterra existiam *chapbooks*, que eram pequenos livros de baladas comercializados informalmente por mascates a baixos preços, e na

Espanha ambulantes vendiam os *pliegos de cordel*, enquanto entoavam seus versos como forma de propaganda destes livretos de poucas folhas. A prática da encadernação de livros era cada vez mais relegada a um público restrito, de modo que as encadernações mais simples perdem seu enrijecimento e sua beleza sendo os volumes comercializados muitas vezes em brochura, o que se tornaria uma tendência editorial no século seguinte.

A revolução da brochura naquele período possibilitou a introdução de novos elementos que têm um papel central na maneira como entendemos as capas de livros hoje. Para Matthews & Moody (2016) “as brochuras não ofereceram apenas inovações em preços, formatos, portabilidade e público, mas também na forma com que as capas estão ligadas à indústria cultural, incluindo música e o mundo das artes visuais” (MATTHEWS; MOODY, 2016, p. XII)¹⁰. Contudo, foi apenas na década de 30 do século XX, que a brochura se consolidou com lançamento da *Penguin Books* na Inglaterra, e a *Pocket Books* nos Estados Unidos.

Nas primeiras décadas do século XX *Tauchnitz*, *Albatross* e *Penguin* dominavam o cenário europeu com a produção de livros baratos. Neste período muitas mudanças foram introduzidas nas capas. Em 1931 a *Tauchnitz* adotou uma faixa colorida na capa para distinguir os gêneros, enquanto em 1933 a *Albatross* criou um código de cores para suas capas em que cada cor indicava um gênero diferente. Na década de 40 foi dada maior importância para os *displays* das livrarias, que passaram a apresentar a mesma imagem da capa do livro. Na década seguinte passou-se a exibir a capa do livro nas livrarias, em vez de apenas a lombada e na década de 70 reconheceu-se a importância da iconografia para o *marketing* da capa. Por fim, as últimas décadas do século XX viram as multinacionais dominarem o mercado editorial.

1.3 A capa enquanto paratexto

¹⁰ Tradução livre de: “paperbacks offered not only innovation in pricing, format, portability and audience, but also in the way in book covers linked to the cultural industries, including music and the world of visual art”.

Enquanto o processo de produção e reprodução estava a cargo dos copistas não havia padronização detalhada, ou melhor, não existiam normas minuciosas que exigissem que todas as cópias fossem iguais. Com a invenção da imprensa surgiu a necessidade de normatização, de modo que surge o editor, que, segundo Chartier “é aquele que dá forma definitiva ao texto” (CHARTIER, 1999, p. 16). Contudo, de modo geral, para que este texto se tornasse o livro físico, foi necessária a adoção de elementos verbais e não verbais, que ao mesmo tempo o envolvessem e fornecessem informações de forma mais contundente e clara. Ou seja, estes elementos têm compromisso de apresentar o que há na obra.

Em sua obra *O trabalho da citação*, 1996, Compagnon defende que o texto deve ser compreendido como uma entidade una, um corpo que recolhe-se e fecha-se sobre si mesmo, rodeada por uma fortificação impenetrável. Este reduto, universo selado, com limites estáveis que impedem excessos, é um mundo de equilíbrio. Conseqüentemente, este mundo é rodeado por uma fronteira que o encerra do domínio exterior. O autor denomina como perigrafias as entradas para este universo, o âmbito do texto. Para ele, “a perigrafia é uma zona intermediária entre o fora do texto e o texto em si. É preciso passar por ela para chegar ao texto” (COMPAGNON, 1996, p. 70). Estes componentes que têm como fito fornecer ao leitor dados indispensáveis sobre a obra, são amostras que o valorizam e podem ocorrer em forma de notas, índices, bibliografia, prefácio, prólogo, introdução, conclusão, apêndices e anexos. Eles são ícones “que permitem julgar o volume sem o ter lido, sem ter entrado nele” (COMPAGNON, 1996, p. 70), nesta fortaleza, ou seja, tornam o texto receptível, palatável. Estes elementos exercem ação sobre o público, influenciam sua recepção. Autor e editor, conscientes deste poder, utilizam-nos a seu favor.

Genette (2009) também argumenta em favor da necessidade de tais componentes, sem os quais a sequência de enunciados apresenta-se nua. Assim, torna-se necessária a adoção de elementos pré-textuais e pós-textuais que orientem sua leitura. Estes elementos que cercam, prolongam e apresentam o texto são denominados paratextos. Eles apresentam não apenas no sentido de mostrar, mas na acepção expressiva do verbo de “*torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua ‘recepção’ e seu consumo” (GENETTE, 2009, p. 9 – grifos do autor). Enquanto Borges compara-os a um vestíbulo, uma porta ou ambiente divisor de onde se pode escolher entre adentrar para um novo universo, ou retroceder

(BORGES *apud* GENETTE, 2009, p. 10), Lejeune vai mais além, defendendo que eles comandam toda a leitura (LEJEUNE *apud* GENETTE, 2009, p. 9).

Os paratextos não podem ser percebidos apenas como uma zona de transição, mas também de transação, onde os sentidos são negociados. Para Genette (2009), eles são de ordem textual, não são o texto, mas já podem ser considerados textos, pois compartilham códigos verbais. No mínimo, podem ser considerados como paratextos factuais, ou seja fatos que podem influenciar na recepção, tais como idade do autor, sexo, período em que a obra foi escrita, por exemplo. Podem não ser conhecidos por todos os leitores, pois existem alguns que se destinam apenas a certos leitores. Todavia, seu conhecimento agrega significação à leitura por parte dos leitores que compartilham este conhecimento extra a respeito da obra. Autor e editor dividem a responsabilidade na criação destes paratextos, que podem ser de ordem oficial ou oficiosa. São oficiais aqueles no âmbito do volume da obra, tais como título e prefácio original. Podem ser consideradas oficiosos aqueles dos quais se pode esquivar da responsabilidade, tais como confidências e/ou entrevistas em que o autor possa alegar não haver relação com a obra em si.

As formas dos paratextos estão em constante transformação e são irreguláveis, de modo que podem surgir e desaparecer a todo momento. Mesmo nos períodos em que a obra circulava quase nua, havia ao menos comentários orais sobre ela, o que se constituíam paratextos. O contrário também é possível, pois existem obras que desapareceram e conhecemos apenas o título. Para Genette (2009), em relação ao tempo em que são criados, podem ser denominados como os paratextos anteriores, ou seja criados antes da obra ser disseminada, como é o caso dos panfletos publicitários e outros anúncios ligados ao lançamento do livro. Os originais aparecem ao mesmo tempo que o texto, enquanto os póstumos surgem após a morte do autor.

Ao tratar da criação do paratexto em relação ao espaço do texto, Genette (2007) denomina epitexto os elementos exteriores ao livro, em geral um suporte midiático, tais como conversas, entrevistas e correspondências do autor. E chama de peritextos os elementos que o circundam no mesmo volume da obra – dentre eles a capa. Sendo que o peritexto editorial está sob responsabilidade direta e principal do editor. Para ele, durante o processo de execução material do livro,

realizada pelo impressor, as decisões a respeito dos peritextos são de responsabilidade do editor, eventualmente em conjunto com o autor.

Os elementos pré-textuais, como o nome indica, estão localizados antes do texto, não sendo todos obrigatórios e apresentando variações no que se refere à localização de algumas informações, de acordo com o layout adotado por cada editora. Araújo (1986) assim os elenca: falsa folha de rosto, folha de rosto, dedicatória, epígrafe, sumário, lista de ilustrações, lista de abreviaturas e siglas, prefácio, agradecimentos e introdução. Esta relação deixa espaço para algumas controvérsias, tais como: a introdução pode ser considerada um elemento pré-textual, devido sua relação de proximidade com o texto base? E quanto ao prefácio, quando escrito pelo próprio autor? Mais ainda: é possível classificar como elemento pré-textual o prefácio numa obra como *Lolita*, em que o autor incorpora um prefácio ficcional? Ou seja, segundo Straccia, “razões estéticas podem fazer com que se rompam alguns padrões” (STRACCIA, 2007, p. 64). Dependendo ainda das peculiaridades de cada texto alguns elementos podem ser suprimidos, como é o caso de lista de abreviaturas em romances. Contudo, de modo geral, este gênero pré-textual destaca-se pela sobriedade.

Moderação e simplicidade também se aplicam aos elementos que se localizam após o texto, os pós-textuais. Araújo assim os enumera: posfácio, apêndice(s), glossário, bibliografia, índice, colofão e errata. Como os anteriores, estes também apresentam variações em sua aparência gráfica e quantidade de informações. Dentre estes elementos o que tem mais tradição é o colofão, que para Muzzi (2008) se trata de “figura emblemática e precursora do paratexto, que, no fim do manuscrito, fornecia informações sobre a produção, o nome do copista, a data e o lugar da realização” (MUZZI, 2008, p. 59). De modo geral, a finalidade dos elementos pós-textuais é dar mais clareza às informações necessárias, como, por exemplo, quando se lê o posfácio ao terminar um livro, ou como se busca informações no glossário.

Ao classificar os elementos que rodeiam o texto como pré-textuais e pós-textuais, Araújo, contudo, cria uma nova classificação para a capa e lombada e orelha, denominada por este de elementos extratextuais. Dentre estes elementos, para ele, a capa merece destaque devido à sua função publicitária e pode se apresentar em revestimento duro (encadernada) ou flexível (brochura). Straccia, por sua vez, acredita que o

gênero discursivo extratextual é, dentre todos, o que requer maiores cuidados já que lida com elementos que resultarão no primeiro impacto que o livro poderá causar no público. Em especial, na primeira capa, as decisões devem levar em conta tanto o caráter informacional – autor, título e editora – ou seja, a sua funcionalidade, quanto o apelo visual (escolher entre uma capa tipográfica ou desenhada; mais discreta ou mais agressiva; tipo grandes ou pequenos e assim por diante), neste caso, seu aspecto estético (STRACCIA, 2008, p. 72).

Apesar de o autor apresentar um conjunto de subdivisões para a capa (entre eles segunda capa e terceira capa), abordaremos nesta pesquisa a primeira capa, por meio da qual se promove o primeiro encontro entre livro e público, a qual denominaremos apenas capa.

Como vimos as modificações no processo de produção do livro se aprimoraram muito no decorrer dos séculos. As mudanças de suporte, até chegar no livro físico como conhecemos hoje, possibilitaram o acesso cada vez maior do público leitor. Os paratextos acompanharam esta mudança, o que não mudou foi a necessidade de elementos que envolvam o livro e que o apresentem, dentre eles a capa. Este paratexto dentre outras funções, apresenta por meios visuais o conteúdo verbal da obra. Contudo, além do compromisso em apresentar estes elementos, tem o compromisso com a editora de veicular o *marketing* da obra, o que também se intensificou com a ampliação do mercado consumidor desde o século passado. Todavia, às vezes, estas duas funções entram em conflito, pois, nem sempre é possível ter compromisso com o conteúdo da obra e ao mesmo se mostrar atraente ao leitor. Portanto, para compreender esta relação conflitante em *Lolita*, é necessário ampliar o escopo. A forma que se apresenta é por meio da compreensão das relações dessas diferentes mídias, isto é, analisar como se dá a transmutação de campos semióticos diferentes, do texto verbal de Nabokov, para o visual das capas.

2 A TRANSMUTAÇÃO DO VERBAL AO VISUAL: DA INTERMIDIALIDADE À TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Dentro da perspectiva comparatista há décadas se trabalha com a comparação de literatura com alguma outra coisa, no geral outra esfera artística, sobretudo música, pintura, fotografia e cinema. Contudo, levou algum tempo para que estes estudos recebessem a devida valorização dentro da perspectiva literária. Apenas em 1973, no VII Congresso de Literatura Comparada, René Wellek faz uma discreta retratação, pois, até então, para este crítico, bem como para a maioria de sua geração, o texto literário constituía-se um mundo autônomo e autossuficiente, e deveria ser estudado como tal.

Dentro da tradição de língua inglesa, sobretudo americana, convencionou-se a chamar este campo de Estudos Interartes e a considerá-lo no âmbito da Literatura Comparada, isto é, pensa-se a literatura como o ponto de referência dominante para a análise. Entretanto, em 1995, foram apresentados trabalhos num congresso sobre novas perspectivas nos Estudos Interartes em que, segundo Clüver, a palavra já não exercia papel algum, ou, “quando muito, apenas um papel subalterno” (CLÜVER, 2006, p. 13). Ou seja, os pesquisadores dos Estudos Interartes passaram a se interessar por objetos que não se convencionavam chamar de arte. Deste modo, para este autor, o vocábulo Literatura e outras Artes “é não apenas pouco apropriada para o campo de estudos, mas também deixa de abranger todo o âmbito dos interesses e preocupações atuais dos Estudos Interartes” (CLÜVER, 2006, p. 13).

2.1 Intermidialidade

A partir daí, Clüver passa a falar sobre Intermidialidade, termo alemão que denomina este campo de estudo. Para Rajewsky,

o conceito de intermedialidade pode ser aplicado de maneira mais ampla que conceitos usados anteriormente, abrindo possibilidades para relacionar uma variedade maior de disciplinas e para desenvolver teorias de intermedialidade gerais (RAJEWSKY, 2012, p. 16).

A mudança de nomenclatura de “arte” para “mídia” se deu entre outras circunstâncias, depois da introdução do *ready-made* por Marcel Ducham. Assim, as concepções de arte passaram a ser questionadas em seu campo, tornando-se cada vez mais difícil diferenciar “arte” de “não arte”, e textos que não eram considerados arte no sentido mais restrito constituíam-se como objetos de estudo proeminentes. Deste modo, Para Clüver:

(...) devido à insuficiência da designação usada até agora, parece oportuno buscar uma denominação mais adequada para o conceito geral, que abranja todo o campo de estudo. A combinação de “artes e mídias”, com a qual já nos deparamos, bem como o termo “intermedialidade, já corrente no âmbito científico alemão, sugere a escolha deste ou de outro nome bem semelhante para uso internacional. Intermidialidade diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às mídias e seus textos, já costumeiramente assim designados na maioria das línguas e culturas ocidentais (CLÜVER, 2008, p. 18).

Ao abordar a nova nomenclatura, Clüver acredita que a Intermidialidade, além de abarcar todos os tópicos e assuntos já estudados pelos Estudos Interartes, tratará ainda de “fenômenos transmidiáticos como narratividade, paródia e o leitor/espectador/auditor implícito e também os aspectos intermediáticos das intertextualidades inerentes em textos singulares” (CLÜVER *apud* LIMA, 2013, p. 181). Pois, apropriando-se da definição de autores alemães, para ele, mídia é “aquilo que transmite um signo (ou combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais” (BOHN, MÜLLER, RUPPERT *apud* CLÜVER, 2011, p. 9). Neste sentido, esta definição de mídia abarca a transmissão de um processo dinâmico que engloba a “produção e recepção de signos por seres humanos como emissores e receptores” (CLÜVER, 2011, p. 9). Clüver, todavia, chama atenção para que este novo campo, além de tratar apenas das relações entre as mídias e seus objetos, incentive o contanto entre os representantes de todas as áreas envolvidas.

Na busca de uma melhor definição para o termo, Williams (2007) indica que a palavra mídia, do latim *medium*, apresenta três sentidos convergentes. O primeiro e

mais antigo refere-se a agência ou substância intermediária. Este significado evolui num segundo momento para um sentido técnico consciente que designa o meio pelo qual se transmite uma mensagem, ou seja, a mídia é um elemento intermediário entre quem emite a mensagem (emissor) e quem recebe (receptor). Uma terceira acepção surge com o advento do capitalismo, para referir-se à radiodifusão e à imprensa como um veículo para outro fim, por exemplo, a publicidade. Contudo, estas definições vem sendo questionadas pelas modernas reflexões acerca da natureza da linguagem, que consideram-na uma prática primordial, ao invés de um meio. Por conseguinte, a linguagem escrita (para publicação) e a fala (para radiodifusão) também seriam formas materiais e sistemas de signos, e não meios.

O termo mídia é, em português brasileiro, empregado como sinônimo de meios de comunicação. Na tentativa de uma definição, Jenkins (2009) recorre à historiadora Lisa Gitelman, para quem mídia pode ser compreendida em dois níveis. No primeiro nível, pode ser considerada como uma tecnologia de distribuição, ou seja, um meio material que permite a transmissão de mensagens, como, por exemplo, um livro, um cassete ou um DVD. Já no segundo nível, uma mídia é entendida como “um conjunto de ‘protocolos’ associados ou práticas sociais e culturais que crescem em torno dessa tecnologia” (Gitelman *apud* Jenkins, 2009, p. 41,). Deste modo, um livro não é apenas um objeto de papel com textos ou imagens grafadas, mas um sistema cultural, um conjunto de práticas relacionadas a esta tecnologia de distribuição. Para seguir neste exemplo, o livro físico como conhecemos hoje, substituiu o antigo códice e pode (ou não) ser substituído pelos modernos *e-readers*, contudo, esta prática social e cultural em torno do permanecerá, independentemente da tecnologia de distribuição utilizada. As tecnologias morrem, as mídias não.

A partir da compreensão do processo dinâmico de surgimento e morte de mídias, Moser (2006), em seu estudo de dois casos românticos, busca uma arqueologia da intermedialidade. Ele também acredita na necessidade de uma nova denominação para a área tendo como base os Estudos Interartes. Para ele, a relação entre as artes, mesmo que não seja explícita, vai sempre comportar as questões intermidiáticas, levando-se em consideração que a midialidade faz parte da arte. Para ele a “relação básica entre arte e mídia é uma implicação que, no nível da manifestação e percepção, se traduz frequentemente em uma ‘invisibilidade’, uma

transparência da mídia na arte (Moser, 2006, p. 63), ou seja, a arte busca seus objetivos próprios, o que é muitas vezes esquecido no momento da recepção.

Neste contexto, as artes serão tratadas como mídias, e a percepção tem uma atenção especial neste processo em que o receptor recebe um convite para uma participação ativa, manipulando o texto mentalmente de modo a se fazer legível. Desta forma, as maneiras da recepção ou leitura

de textos verbais, visuais e musicais dependem muito, é claro, da educação e formação de cada indivíduo; dependem de hábitos fomentados pelas comunidades interpretativas (...) bem como das condições e contextos de recepção dos textos (CLÜVER, 1997, p. 41).

Müller por sua vez, considera os estudos sobre intermedialidade uma pesquisa em progresso, apesar deste não ser um conceito novo, pois Coleridge, em 1812, já usou este termo com o mesmo sentido contemporâneo. Para Müller, estes são uma “reação a certas circunstâncias históricas nas humanidades, na paisagem midiática e nas artes” (MÜLLER, 2012, p. 82), que vem ocorrendo por mais de duas décadas nos campos dos estudos de mídias e da literatura. Müller acrescenta que na década de 1980 acreditava-se que não existissem mídias puras, e que estas fariam parte de “estruturas, procedimentos, princípios e questões de outras mídias desenvolvidas na história midiática do Ocidente que entrariam em jogo com estes elementos” (MÜLLER, 2012, p. 82). Deste modo, o caminho para o desenvolvimento dos Estudos de Intermedialidade seria a reconstrução destes processos dinâmicos bem como suas funções históricas e sociais. Tendo isto em mente, no final daquela década, Müller propõe um estudo destes processos intermidiáticos e se questiona (hoje) a respeito de quais áreas de estudo ou eixos de pesquisa que deveriam ser revistos. Ele infere que deveria haver uma revisão no que diz respeito ao conceito e ao estudo de história das mídias “em termos de *rede de comunicações midiáticas dinâmicas*, e a orientação dos estudos intermidiáticos em torno das *funções históricas e sociais* desses processos” (MÜLLER, 2012, p. 83 – grifos do autor).

A definição de intermedialidade nos coloca frente ao estar no entre-lugar entre “materialidades, formatos ou gêneros e significados” (MÜLLER, 2012, p. 83), que estaria ligada à questão do conteúdo, que por sua vez, é para onde as questões de pesquisa têm se voltado. Müller chama atenção para o desenvolvimento

metodológico no campo da intermedialidade, o que parece ter sido negligenciado até certo ponto em detrimento da preocupação com o conteúdo. Ele acredita que a

‘intermedialidade’ deveria ser considerada como uma área de estudo, mais uma vez, um *Suchbegriff* (um conceito de investigação), um eixo de pesquisa cujo objetivo não será a constituição de uma meta-teoria ou taxonomia de todos os sistemas de mídias (MÜLLER, 2012, p. 84).

Ao contrário, o foco deveria ser os estudos históricos de processos intermediários paradigmáticos ou ainda encontros em diferentes níveis relacionados às modalidades específicas a serem distinguidas em “categorias tais como: materiais, sensoriais, espaço-temporais e semióticas” (ELLESTRÖM *apud* MÜLLER, 2012, p. 84). Este tipo de pesquisa, conforme descrito por Müller, refletiria sua base teórica e metodológica e seria direcionada para os processos históricos de encontro das mídias e suas funções históricas que, por sua vez, deixaram “seus traços nas materialidades dos produtos midiáticos ou em outras ‘fontes’”(MÜLLER, 2012, p. 84).

Os estudos sobre intermedialidade, tanto as configurações intermediárias como as perspectivas de pesquisa, que surgiram no contexto alemão na década de 1990, têm despertado grande interesse. Isto é percebido pelo crescente número de publicações interdisciplinares, congressos dedicados ao assunto e pelo crescente interesse internacional por seu conceito. Para Rajewsky, o interesse aponta para novas formas de resolver estes problemas, novas possibilidades de apresentá-los e de “pensar sobre eles e, finalmente, para novas, ou pelo menos diferentes, visões sobre o cruzamento das fronteiras entre mídias e a hibridação” (RAJEWSKY, 2012, p. 16). O vocábulo “híbrido”, do latim *ibrida* (bastardo), por sua vez, vem assumindo as mais diversas acepções e usos no decorrer dos séculos. McLuhan assim o define:

O híbrido ou o encontro entre duas mídias é um momento de verdade ou revelação por meio do qual nasce uma nova forma. O paralelo entre duas mídias nos mantém nas fronteiras entre formas que ajudam a romper nossa narcose narcisística. O momento do encontro das mídias é um momento de liberdade e liberação do transe e entorpecimento imposto por elas aos nossos sentidos (McLUHAN *apud* MÜLLER, 2012, p. 86).

Como um choque ou um encontro entre mídias diversas, o termo muitas vezes se confunde com intermedialidade, já que seu conceito nunca foi definido completamente em relação a estes estudos. Alguns estudiosos utilizam hibridação

como sinônimo para processo intermediático, que por sua vez é uma subcategoria de intermedialidade. Müller, entretanto, prefere a utilização do termo intermedialidade para explicar o fenômeno, pois, o termo híbrido nomeia uma série de eventos no âmbito das ciências sociais, de modo que seu uso ameaçaria a carga denotativa ao oferecer categorias genéricas.

Rajewsky acredita que não é possível se pensar numa teoria unificada de intermedialidade. O que denominamos hoje intermedialidade tem sido um termo “guarda-chuva, que é utilizado por diversas abordagens críticas, cada uma concedendo-lhe diferentes atributos e delimitações. Para ela, esta proliferação pode ser recompensadora e confusa, e pode levar a imprecisões e compreensões. De modo que se faz necessário “definir mais precisamente a compreensão particular de intermedialidade adotada, bem como situar cada abordagem individual dentro de um espectro mais amplo” (RAJEWSKY, 2012, p. 17). Na tentativa de explicar o termo, Rajewsky fala sobre duas concepções heterogêneas: Se por um lado a intermedialidade é considerada uma categoria ou condição fundamental, por outro, também é vista como uma “*categoria crítica para análise concreta de produtos ou configurações de mídias individuais específicas*” (RAJEWSKY, 2012, p. 19 – grifos da autora).

Não sendo suficiente apenas esta classificação, a autora demonstra a necessidade de compreensão da intermedialidade numa perspectiva ampla que pode servir como um termo genérico

para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo inter-) de alguma maneira acontecem *entre* as mídias. ‘Intermediático’, portanto, designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias (RAJEWSKY, 2012, p. 18).

Estes podem ser diferenciados dos fenômenos *intramediáticos* e *transmediáticos*. É necessário também compreender a intermedialidade de forma mais restrita, pois esta compreensão geral não dá conta das especificidades necessárias para o estudo de cada objeto:

um conceito tão amplo não nos permite derivar uma única teoria que se poderia aplicar uniformemente a todo assunto heterogêneo, abrangendo todas as concepções diferentes de intermedialidade, nem nos ajuda a caracterizar de forma mais precisa qualquer fenômeno individual em seus termos formais distintos (RAJEWSKY, 2012, p. 18).

Neste sentido, a partir do que se entende por mídia, várias concepções de intermedialidade foram criadas com suas próprias premissas, métodos, interesses e terminologias.

2.2 Referência intermediática

Estas concepções mais restritas às vezes podem ser contraditórias e muitos fatores contribuem para sua heterogeneidade. Rajewsky nos fala de abordagens que são concebidas de maneira sincrônica e diacrônica, sendo que a primeira “desenvolve uma tipologia de formas específicas de intermedialidade” (RAJEWSKY, 2012, p. 18); e a segunda focaliza a intersecção entre mídias diferentes e é normalmente tratada por historiadores das mídias. Estes estudos (muitas vezes combinando as duas abordagens) investigam, por exemplo, as mudanças históricas na função e na forma das práticas intermediáticas em produtos de mídias específicos. Rajewsky acrescenta que estas últimas estratégias trabalham com a relação entre diferentes mídias, por exemplo, “num contexto em que uma mídia particular assume um domínio novo, quando uma nova mídia emerge ou ‘nasce’” (RAJEWSKY, 2012, p. 18).

Ela, contudo, ressalta que a definição de intermedialidade pode variar de acordo com a abordagem adotada, que por sua vez, se modifica de acordo com o fenômeno investigado. O cinema, a éfrase e musicalização da literatura, as adaptações cinematográficas de obras literárias, romantizações, poesia visual, manuscritos com iluminuras, arte sonora, ópera, quadrinhos são exemplos destes fenômenos que têm em comum algum cruzamento das fronteiras entre as mídias. Para fins de estudo, Rajewsky acredita que deve-se distinguir grupos de fenômenos de modo que cada um apresente sua qualidade intermediática mais restrita. Para tal, ela criou subcategorias individuais de intermedialidade, sendo que a primeira é denominada transposição midiática. Esta categoria diz respeito a transformação de um determinado produto de mídia (ou de seu substrato) em outra mídia. Dela fazem parte, por exemplo, as adaptações cinematográficas e romantizações. A autora afirma que esta categoria “é uma concepção de intermedialidade ‘genética’, voltada

para a produção; o texto ou filme ‘originais’ são a ‘fonte’ do novo produto de mídia” (RAJEWSKY, 2012, p. 24), ou seja, a criação deste novo produto é um processo de transformação da mídia e entre mídias.

A segunda categoria é denominada combinação de mídias e abrange fenômenos tais quais: filme, ópera, manuscrito com iluminuras, teatro, performance, instalações em computador, etc. Segundo Vieira (2011),

tais mídias apresentam-se como produtos híbridos ao combinarem mídias diferentes em sua constituição. No caso de um filme, imagem, som e diálogos; em uma ópera, canto, música, teatro; em caso de uma performance, dança, música e teatro; nos quadrinhos, imagem e texto. Estamos, portanto, perante os chamados fenômenos multimídia, mixmídia e intermídia, nos quais a intermedialidade é um conceito semiótico-comunicativo, baseado na combinação de, pelo menos, duas formas midiáticas de articulação (VIEIRA, 2011, p. 1).

Rajewsky ressalta que este tipo de articulação entre as mídias vai desde “a mera contiguidade de duas manifestações materiais de mídias diferentes até uma integração ‘genuína’” (RAJEWSKY, 2012, p. 18-19), ou seja, uma composição que não favoreceria nenhum de seus elementos.

A terceira categoria é denominada referência intermediária e está relacionada, por exemplo, à musicalização da literatura, éfrase, referências em filmes a pinturas, referências em um texto literário a um filme, referências em pintura a fotografias, etc. Elas devem ser compreendidas como “estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto” (RAJEWSKY, 2012, p. 25). No caso deste estudo, o sistema “capas” existe em relação à obra/sistema ao qual faz referência, ou seja, o romance *Lolita*. Em contraposição à combinação de articulação de mídias, nesta categoria, “este produto de mídia [capas] tematiza, evoca, ou imita elementos ou estruturas de outra mídia [livro], que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos” (RAJEWSKY, 2012, p. 26).

A autora ressalta a relação que pode existir entre referência intermediária, enquanto abordagem específica, e intertextualidade, em sentido geral. Contudo, no primeiro caso existe o cruzamento das fronteiras das mídias, já no segundo, a permanência numa única mídia. Esta diferença pode ser a responsável pelo surgimento do caráter do “como se” das referências intermediárias, isto é, formação de ilusão da outra mídia. Por meio da apropriação de elementos de outra mídia, um

autor de texto literário, por exemplo, em seu ato composicional tenta a apropriação de instrumentos do texto cinematográfico (fazer um *zoom*, por exemplo), todavia, ele permanece em sua mídia. Para Rajewsky,

referências intermediáticas, então, podem ser diferenciadas das intramidiáticas (e, portanto, intertextuais) pelo fato de um produto de mídia não poder *usar* ou genuinamente *reproduzir* elementos ou estruturas de um sistema midiático diferente através dos próprios meios específicos da mídia (RAJEWSKY, 2012, p. 28 – grifos da autora).

Este produto pode apenas evocar ou imitar os meios, deste modo, este processo gera uma ilusão de práticas específicas de outra mídia. Nabokov utiliza este recurso no primeiro parágrafo do primeiro capítulo de sua obra, justamente onde Lolita é inicialmente apresentada: “Lo-li-ta: a ponta da língua descendo em três saltos pelo céu da boca para tropeçar de leve, no terceiro, contra os dentes. Lo.Li.Ta” (NABOKOV, 2003, p. 11)¹¹. Este famoso trecho da obra explora os processos fonéticos que poeticamente dão origem ao termo Lolita. Por meio de uma explicação em linguagem poética rica em assonâncias e aliteraões, sobretudo em */t/*, que por sua vez está presente na palavra Lolita, este processo de repetição evoca no leitor a sensação dos sons da palavra Lolita. Assim, a criação do sistema escrito da palavra Lolita é originado tendo como base a sonoridade própria do sistema verbal reiterada no excerto acima.

Processo semelhante ocorre na capa produzida por Matt Dorfman:

¹¹ Tradução de Jorio Dauster de: “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.” (NABOKOV, 2000, p. 9).

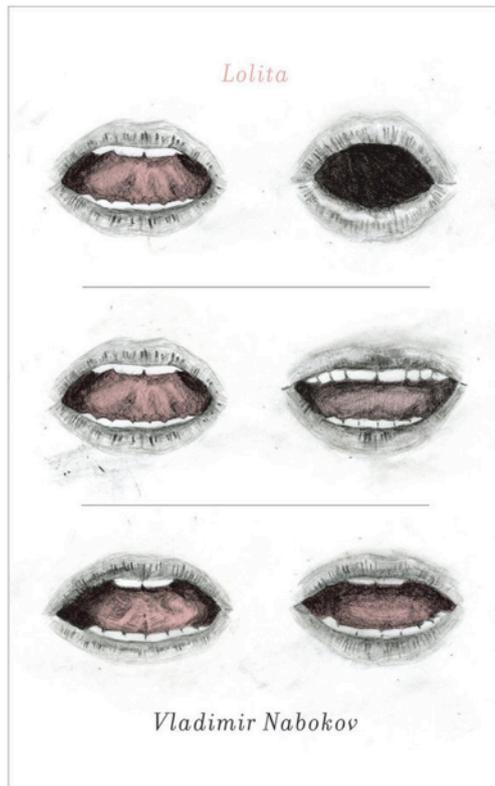


Figura 7 (Matt Dorfman)
 Fonte: BETRAM; LEVING, 2013, p.78

No contexto da relação intermediária entre livros e suas capas podemos inferir que o *designer*, ao criar esta capa, a produz “como se” estivesse representando os fonemas correspondentes à palavra *Lolita*. Para tal, ele faz uso do desenho de bocas reproduzindo os sons referentes, assim, o visual tenta se apropriar do sistema sonoro, contudo, segundo Rajewski, na incapacidade de ir além de sua própria mídia, revela-se uma fenda intermediária, ou seja, “só pode ser transposta no modo figurativo do “como se” (RAJEWSKI, 2012, p. 28). Deste modo, o “como se” de Nabokov e o “como se” de Dorfman, operam em sentido paralelo: enquanto no primeiro caso o uso artístico da palavra guarda semelhança ao som do excerto que a explica, no segundo, por sua vez, o uso artístico da imagem guarda correspondência também ao sistema fonético.

Além deste processo de imitação, outra propriedade da referência intermediária é a capacidade de expansão “dos modos de representação das mídias a que se faz referência” (RAJEWSKY, 2012, p. 30). Assim sendo, a mídia que faz referência, pode extrapolar os sentidos e formas da mídia referenciada. Vemos este processo em algumas capas de *Lolita*:

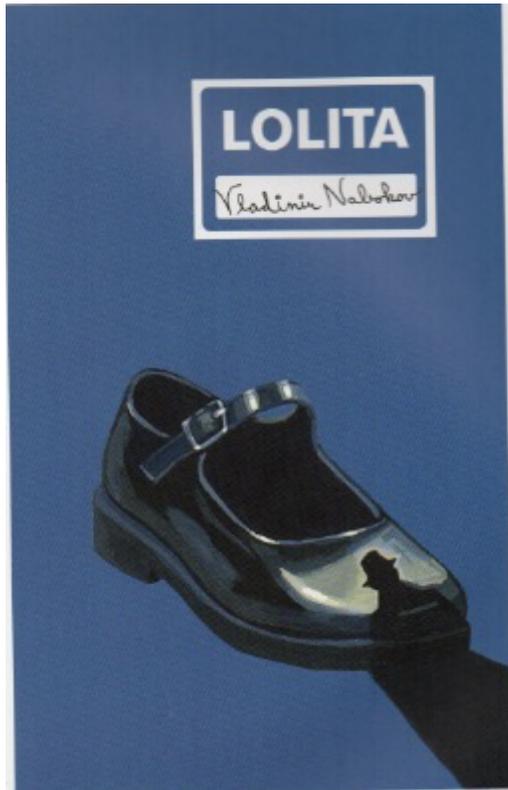


Figura 8 (Ellen Lupton)
 Fonte: BETRAM; LEVING, 2013, p.109

Esta capa de Ellen Lupton extrapola a noção de voz narrativa de *Lolita*. Na obra de Nabokov temos um narrador-protagonista em primeira pessoa que enuncia a partir de seu ponto de vista. Deste modo, tudo que sabemos sobre Lolita, é por meio da enunciação de Humbert Humbert. Esta capa evoca a criança já no layout de caderno infantil, neste caso, a criança que denuncia. Nela o nome do autor está escrito em letra cursiva imitando a caligrafia de uma criança no lugar destinado ao nome da criança neste tipo de caderno. Logo, se pararmos por aí, o livro se parece com um caderno infantil, isto é, o espaço de expressão de uma criança. A criança ainda está tematizada no sapatinho de boneca que reflete a sombra de um adulto que se aproxima usando chapéu. Ou seja, a voz de Lolita é tematizada nesta capa, o que não ocorre na obra.

2.3 Transposição intersemiótica

Além de questionar a relação entre estudos interartes ou intermedialidade enquanto nomenclaturas para o campo de estudo, Clüver discorre ainda sobre transposição intersemiótica, outro conceito que ajuda a explicar os fenômenos desta pesquisa. Trata-se da mudança de um sistema sógnico para outro, ou ainda, de uma mídia para outra. Para ele,

qualquer tradução oferecerá, inevitavelmente, mais do que o texto original oferece, e também menos. O sucesso de um tradutor não dependerá somente de sua habilidade e criatividade, mas também das decisões sobre o que será eliminado e sobre o equivalente que precisa ser encontrado. Essas decisões serão determinadas pela função a qual a tradução se presta e no contexto no qual ela aparece (...) (CLÜVER, 2006, p. 117).

Assim como no poema ecfrásico, o que vemos na relação entre *Lolita*, e suas capas é uma transposição, o que não deixa de conter uma interpretação por parte do *designer*. Ele ressalta que “além de serem traduções de uma linguagem para outra, tais transposições possuem, na maior parte, outras funções, pois, na visão de alguns críticos, elas são marcadas por seu caráter subversivo” (CLÜVER, 2006, p. 17). Isto é, o texto transposto, seja ele de que tipo for, opõe-se às normas, e esta perturbação ao sentido original deve ser trazida à discussão, pois, para o próprio Clüver, a partir do texto-alvo deve-se questionar “sobre as razões que levaram ao formato adquirido na nova mídia” (CLÜVER, 2006, p. 17).

Em seu estudo *Da transposição intersemiótica*, Cluver aborda a relação entre poesia e artes plásticas. Muitas considerações feitas no texto também se aplicam à relação entre livro e capas, pois neste estudo ele fala de “muitos gêneros em que textos verbais e visuais são combinados e inter-relacionados (*sic*) de várias maneiras” (CLÜVER, 2006, p. 110). Segundo ele, nestes tipos de texto a relação entre palavra e imagem tem várias facetas e é interessante que sejam analisadas em conjunto. Isto se aplica tanto na relação entre o livro e suas capas, como no que se refere à capa em si, pois, na maioria das vezes, palavra e imagem trabalham em conjunto na constituição de sentido. Nestes casos, é tamanha a interdependência, sobretudo do texto visual em relação ao verbal, que de forma isolada não permitiriam a formação de qualquer significado conexo. Como na ilustração de livro, iluminura, por exemplo, pressupõe-se a existência de um texto verbal anterior. E se o texto verbal estiver ao lado do visual os leitores perceberão suas discrepâncias e

consonâncias, e as propriedades das imagens (cores, por exemplo) são interpretadas a partir do texto fonte.

Muitas capas de *Lolita*, enquanto resultado do processo de transposição, apresentam sentido diverso comparadas ao texto-base. Como vimos, esta obra é narrada do ponto de vista de Humbert, contudo, mesmo por meio da enunciação de um narrador tão parcial, Nabokov nos deixa vislumbrar a criança:

Um McKarma qualquer anda alegre, feliz,
Conspurcando a mulher-criança em plena paz
E em cada estado desta terra onde se diz
Que é criminoso quem maltrata os animais

(...) Procura-se Dolores Haze em mil estradas.
Seus olhos são cruéis, sonhadores, tranquilos.
De altura apenas tem sessenta polegadas
E seu peso não passa de quarenta quilos (NABOKOV, 2003, p. 260)¹².

Neste poema criado por Humbert Humbert, ele se refere a Lolita como a criança esposa (*child wife*) e a descreve com um metro e cinquenta e dois centímetro de altura e quarenta quilos. Todavia, a capa seguinte representa Lolita diferente:

¹² Tradução de Jorio Dauster de: "Happy, happy is gnarled McFate/ Touring the states with a child wife,/ Plowing his Molly in every State/ Among the protected wild life./ (...) Wanted, wanted: Dolores Haze./ Her dream-gray gaze never flinches./ Ninety pounds is all she weighs/ With a height of sixty inches" (NABOKOV, 2000, p. 257).

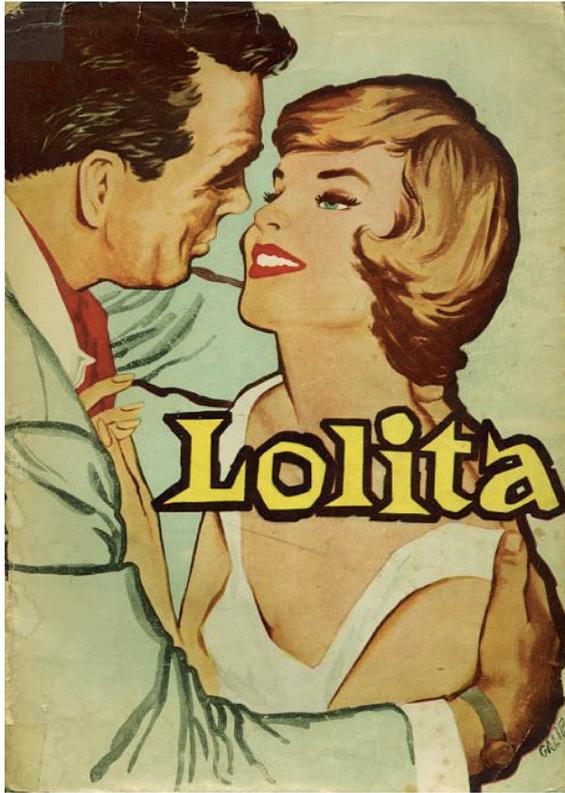


Figura 9 (Aydin Yavinevi, 1959, *Lolita*)

Esta capa turca de 1959 mostra um casal em que a figura feminina em nada lembra a criança descrita por Nabokov por meio do poema de Humbert. Em referência a esta capa, o próprio Nabokov, em entrevista em que fala sobre as capas de *Lolita*, afirma não saber com certeza qual dos dois personagens é mais velho¹³, devido, é claro, a este processo de modificação do sentido da obra na elaboração da capa. Uma possível explicação para a modificação do formato, isto é, não exibir a imagem de uma criança num abraço romântico, poderia ser devido aos códigos de censura da época que não permitiriam tal relação. Pelo menos é esta a justificativa que Stanley Kubrick deu ao ser questionado a respeito do motivo de ter escolhido uma atriz de 18 anos para viver a adolescente em seu texto fílmico *Lolita* de 1962. De qualquer forma, fica evidente que na composição da ilustração houve uma mudança de sentido para se adaptar a fatores externos.

No que se refere à ilustração mais especificamente, sabemos que o termo “ilustrar”, do latim *illustrare*, significa iluminar, trazer à luz, elucidar. Este último, no sentido de “explicar”, é uma das funções que Lund (2012) aponta como ocupações desempenhadas pela ilustração de um texto, a saber: adorná-lo, explicá-lo ou

¹³ A entrevista está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qBoYvLvMoTc>>. Acesso em 24/05/2017

traduzi-lo. O autor direciona sua fala para as ilustrações que acompanham o texto, contudo, estas três atribuições são percebidas nas transposições intersemióticas das capas, de modo que cada função recebe uma importância maior dependendo do objetivo do *designer* para o projeto. No que diz respeito à primeira acepção, – ilustrar –, Lund afirma que “a figura envolve o texto em belos trajes. Os adornos guiam o leitor através do texto sem explicá-lo” (LUND, 2102, p. 175), homenageando-o e influenciando indiretamente a atitude do leitor. Como vimos antes, no século XVI convencionou-se a adornar a capa do livro com uma imagem, normalmente a ilustração do rosto de um personagem.

Em relação à segunda função – explicar –, Lund (2012) afirma que a ilustração “elucida e explica o texto verbal do qual é suporte e confirma o que está sendo expresso em palavras” (LUND, 2102, p. 175). Para ele, a imagem dá ênfase ao texto narrativo sem negar-lhe a identidade e, se apropriando das palavras de Hodnet, o autor afirma que mesmo dando vida a uma passagem literária, a imagem

não é sempre o equivalente visual do texto. É uma imagem que conjuga o sentido e o efeito emocional do texto. É uma afirmativa pictórica paralela que pode reforçar a intenção do autor sem ser estritamente fiel as palavras (HODNET *apud* LUND, 2012, p. 175-176).

Já a terceira significação – traduzir – diz respeito à transferência do sentido textual para imagens visuais. Deste modo, “muitos leitores acreditam que a imagem é capaz de repetir ou duplicar, por meio de signos pictóricos, o que é expresso linguisticamente no texto de origem” (LUND, 2102, p. 176). O que não ocorre, pois, mesmo dentro da tradução de uma língua para outra, verifica-se a seleção de termos tendo como base uma interpretação do tradutor. No caso do *designer* enquanto tradutor do texto literário para as capas, ele será sempre um intérprete, “e suas interpretações necessariamente irão limitar ou reduzir o conteúdo do texto polissêmico. Como o leitor, o ilustrador não é capaz de trazer à tona todos os significados potenciais escondidos no texto”. (LUND, 2102, p. 175). Deste modo, o *designer* terá que fazer escolhas entre possíveis leituras pictóricas para o texto verbal e neste processo é muito provável que faça acréscimos ao texto base, pois não existe uma forma de igualar completamente o texto visual e o verbal.

Além disso, dentro desta perspectiva de transposição, não é possível falar em fidelidade ao texto-base, pois a ideia que existe por trás da transposição não é que a

nova versão – nesse caso as capas –, substitua o original. Da mesma forma não é possível imaginar uma imagem, ou um conjunto de imagens, que traduza em sua totalidade uma narrativa verbal complexa e extensa como um romance, assim, a capa figura como um recorte do texto-base em que algumas características serão ressaltadas, outras serão escamoteadas. Em relação ao que será abordado no texto transposto, Clüver afirma que: “a decisão do tradutor quanto à preservação das características formais será determinada pela sua interpretação e julgamento, e também pela importância e eficácia dessas características nos hábitos de interpretação do leitor” (CLÜVER, 2006, p. 118). Ou seja, no caso das capas comerciais, o que o *designer* considera ser interessante para o leitor pode estar relacionado à necessidade de venda por parte das editoras.

Na tentativa de uma classificação pragmática da transposição intersemiótica, Hoek (2006) resalta os tipos de relação que podemos distinguir entre texto e imagem, que, segundo ele, dependem do contexto de sua produção (situação) e recepção (comunicação). É exatamente este entendimento que o autor adota em seu texto, para tal, estabelece duas perspectivas: sucessividade e simultaneidade. Para ele: “A sucessividade (texto existindo antes da imagem, ou imagem existindo antes do texto) caracteriza a perspectiva da produção e a simultaneidade (texto situado em uma imagem, imagem situada em um texto, texto próximo a uma imagem, imagem próxima a um texto) determina a perspectiva própria à recepção” (HOEK, 2006, p. 168). No caso de *Lolita* e suas capas, na perspectiva da sucessividade, isto é, para o receptor, temos o texto escrito composto primeiro; já no que se refere à simultaneidade, ou seja, no âmbito da produção da obra, temos a imagem próxima ao texto, neste caso, no mesmo volume explicando e interpretando-o.

Partindo da perspectiva da produção, “a primazia do texto implica a transposição do texto à imagem; esta pressupõe o texto que a inspira: um texto, na maioria das vezes literário, se encontra na origem da imagem” (HOEK, 2006, p. 168). Isto ocorre no caso de obras de arte inspiradas por temas literários e filmes produzidos a partir de textos literários e também na relação entre livro e capas. Contudo, diferentemente do primeiro e segundo casos, neste não se resulta em obras de arte diferentes, mas em mídias diversas. De modo geral, em ambos os casos, existe uma relação que o autor define como intertextualidade transmedial. Ele enfatiza que o discurso primário, no caso o livro, “funciona automaticamente e, com

frequência, injustamente, como norma de avaliação absoluta em relação ao discurso secundário” (HOEK, 2006, p. 168), no caso as capas. Assim, o leitor tem a tendência de julgar o texto secundário a partir de sua fidelidade ao primeiro. Para o autor, “quanto mais o discurso secundário se aproxima do discurso primário, mais ele corre o risco de ser considerado uma simples tradução intersemiótica, e não uma transposição intersemiótica autônoma” (HOEK, 2006, p. 168).

2.4 Tradução intersemiótica

Como vemos, Hoek diferencia brevemente transposição intersemiótica de tradução intersemiótica pelo seu caráter de fidelidade com o texto base. Na tentativa de delimitar as diferenças entre as duas terminologias passamos agora para a segunda. Inicialmente verificamos a etimologia do termo tradução, que para Eco: “em latim, o termo *translatio* aparece inicialmente no sentido de ‘mudança’, mas também de ‘transporte’ (...). Da mesma forma *traducere* significava ‘conduzir além’”(ECO, 2011, p. 261 – grifos do autor). A mudança da acepção de “transportar de um lugar a outro” para traduzir de uma língua para outra” foi realizada primeiramente por Bruni na tradução de uma sentença em latim. De qualquer forma, foi apenas no século XV que *tradurre* difundiu-se e transplantou *translatarre* em algumas línguas latinas, transplantado para a língua inglesa como *translate*.

No tocante aos tipos de tradução, Jakobson (1969), assim os define:

- 1) A tradução intralingual ou reformulação (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3) A tradução inter-semiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (JAKOBSON, 1969, p. 64-65).

Ao tratar da tradução, Jakobson a coloca no âmbito da negociação e da interpretação, ou seja, o processo de tradução envolve, de alguma forma não elaborada pelo autor, a interpretação. Este também será nosso foco no decorrer desta pesquisa, pois compreendemos que a tradução envolve *a priori* uma

interpretação. Eco (2011) discorre sobre a relação intrínseca entre tradução a interpretação e partindo da definição de Jakobson ele lança a seguinte problematização:

se todos os três tipos de tradução são interpretações, será que Jakobson não queria dizer que os três tipos de tradução são três tipos de interpretação e que, portanto, a tradução é uma espécie de interpretação? (ECO, 2011, p. 252).

A fim de deslindar a questão proposta, Eco recorre inicialmente a Pierce, pois este autor muitas vezes vale-se da ideia de tradução para conceituar a noção de interpretação. Para Pierce a noção de significado (*meaning*) deveria ser compreendida em termos de tradução, ou seja, a “tradução de um signo para outro sistema de signos” (PIERCE *apud* ECO, 2011, p. 253) e é por meio da interpretação que se conhece o sentido. Mas o que significa interpretar? Para Pierce, se obtém o significado de uma expressão quando esta é “substituída por uma outra da qual decorrem todas as consequências ilativas que decorrem da primeira” (ECO, 2011, p. 254), ou seja, interpretamos quando substituímos de forma satisfatória.

Para Eco, Jakobson, entretanto, não diz que interpretar e traduzir sejam invariavelmente a mesma operação. Neste sentido, “Jakobson demonstra que interpretar um elemento semiótico significa traduzi-lo em outro elemento (...) e que o elemento a ser interpretado é sempre criativamente enriquecido por tal tradução” (ECO, 2011, p. 255). Acrescentar um efeito estético é um exemplo deste processo. Deste modo, não se pode colocar equivalência absoluta entre tradução e interpretação.

A linha hermenêutica, por sua vez, flerta com a ideia de que a interpretação deve ser considerada tradução, pois todo processo de interpretação é uma tentativa de compreensão da palavra do outro. Já em 1943 Heidegger proclama a identidade entre as duas. Tida como uma forma de diálogo hermenêutico, Gadamer (1960) afirma que toda tradução é sempre uma interpretação “que acontece como conclusão de uma interpretação que o tradutor fez da palavra que tem diante de si” (GADAMER *apud* ECO, 2011, p. 257). Para ele, todo tradutor é um intérprete, mas o contrário não é verdadeiro.

A ideia de que para traduzir é necessário interpretar primeiramente é partilhável por Eco, que acrescenta que nesse processo há uma espécie de

negociação, pois o tradutor procura em um movimento sucessivo de ensaios e tentativas a melhor solução, em que se coloca na posição do outro a fim de compreender seu ponto de vista, “assim o tradutor se esforça para transpor-se completamente para seu autor” (ECO, 2011, p.257). Neste sentido de transposição, “a condição do tradutor e aquela do interprete são substancialmente idênticas” (ECO, 2011, p. 257).

De modo geral, a partir dos autores apresentados, Eco (2011) acredita que toda tradução deve vir depois de uma leitura crítica, interpretação ou análise textual, e que antes de começar a tradução, “bons tradutores passam um tempo lendo e relendo o texto e consultando todos os subsídios que permitam a melhor compreensão de passagens obscuras, termos ambíguos, referências eruditas” (Eco, 2011, p.276), e passa a ser um subsídio crítico para a obra traduzida. Deste modo, uma tradução direciona os leitores a uma visão específica da obra, pois o tradutor intermediou a escolha de determinados níveis do texto.

No que se refere à diferença entre os sistemas semióticos, Eco (2011) acredita que:

pode se observar que um dado sistema semiótico pode dizer seja mais, seja menos que um outro sistema semiótico, mas não se pode dizer que ambos sejam capazes de exprimir as mesmas coisas. Parece difícil ‘traduzir’ em palavras tudo aquilo que é expresso pela *Quinta* de Beethoven, mas também é impossível ‘traduzir’ a *Crítica da razão pura* em música (ECO, 2011, p. 358 – grifos do autor).

Por meio de outros exemplos, Eco demonstra como certas traduções intersemióticas agregam elementos de estranhamento, incorporam significados ou fazem relevantes conotações que não estavam originalmente presente no texto de origem. Para ele, cada texto pede um leitor modelo, capaz de certas inferências. Contudo, no processo de transmutação de um sistema para outro, estas inferências podem se tornar mais explícitas. É exatamente o que percebemos na transmutação de *Lolita* para algumas de suas capas, como é o caso da seguinte capa:

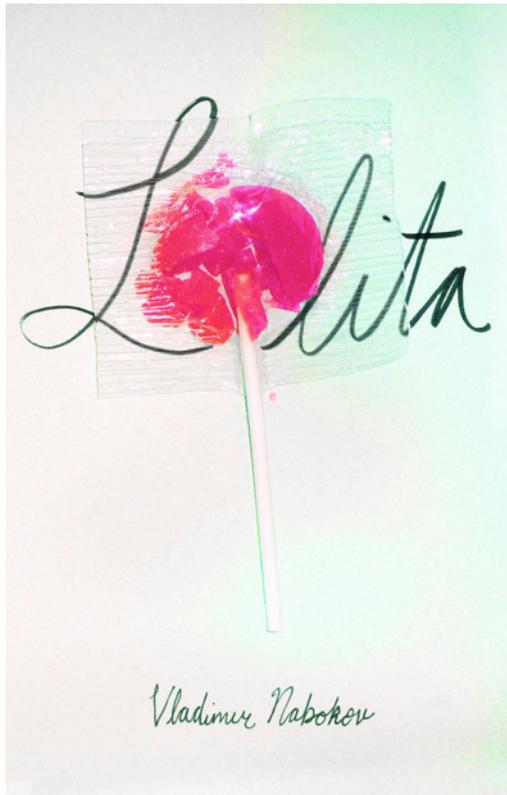


Figura 10 (Jennifer Heuer)

Fonte: BETRAM; LEVING, 2013, p.96

Nesta capa, temos o fundo claro a fim de ressaltar os elementos tipográfico, bem como a imagem. Tanto o nome do título como do autor, estão grafados em letra cursiva, a qual está presente em cadernos infantis, ou seja, é uma letra em sua maioria escrita por criança, logo, meio de enunciação de uma criança. No que se refere à imagem, temos um pirulito que se integra aos elementos tipográficos, formando a letra “o” do nome Lolita. Este elemento foi destruído com o que parece ser uma pisada forte. Ele remete novamente à criança, mais ainda, podemos inferir que representa a criança machucada, por uma relação abusiva. Nela, a relação de abuso infantil que era implícita na obra, eclipsada pelo discurso pseudo-amoroso de Humbert Humbert, e percebida pelo leitor modelo, torna-se explícito na capa através destes elementos.

Apesar das teorias da tradução de modo geral partirem da definição de tradução intersemiótica enquanto mudança de sistema sígnico, conforme definido por Jakobson, novas tendências teóricas têm trazido valiosas diretrizes para investigações mais rigorosas no campo específico do design de capas. Sonzogni argumenta que em estudos de caso que envolvam a comparação entre capas a

teoria descritiva dos polissistemas pode ajudar a identificar padrões associados a marcadores socioculturais. A teoria desconstrutivista, por sua vez, indica a impossibilidade de uma traduzibilidade plena ou absoluta o que implica na necessidade de escolhas. Neste sentido, ela ajuda evidenciar os papéis dos vários interesses que norteiam escolhas dos elementos composicionais da capa. Apesar disso, poucos estudos têm sido feitos nesta área de tradução intersemiótica na produção de capas.

2.5 Tradução intersemiótica no design de capas

Os estudos do design contribuem para as discussões sobre a capa enquanto tradutora intersemiótica do livro, uma vez que este campo mantém estreita relação com a área da tradução. Baule & Caratti (2017) argumentam que tanto a tradução quanto o design são processos comunicativos baseados num contínuo sistema de opções. Apropriando-se das palavras de Levy, eles afirmam que “tradução é um processo de tomada de decisões, uma série de movimentos situacionais consecutivos, assim como em um jogo, situações que obrigam os tradutores a escolher entre um certo número de alternativas” (LEVY *apud* BAULE; CARATTI, 2017, p. 15)¹⁴. Ou seja, tanto o design quanto a tradução partem do mesmo princípio.

Tendo em vista esta contiguidade, o campo do design buscou aproximação dos estudos da tradução apropriando-se muitas vezes de seus preceitos. Um exemplo disto é a noção de fidelidade, já tão discutida nos estudos da tradução. Para Baule & Caratti, o foco do design é o propósito do processo tradutório como um todo, não o texto de partida, deste modo é em relação a esta coerência que se pode discutir a fidelidade.

O campo editorial, enquanto pertencente à área do design, pode ser considerado um sistema complexo de tradução. Este processo de tradução visual que é realizado durante a composição de uma publicação, sobretudo a produção de

¹⁴ Tradução livre de: “translating is a decision-making process, a series of consecutive situational moves just like in a game, situations which oblige translators to choose between a certain number of alternatives”.

uma capa, é uma forma de desverbalização, isto é, de interpretar sem palavras. A transformação de um texto em livro é uma síntese gráfico-visual, cujo primeiro elemento é a produção do peritexto. Para Baule, este é um nível transposicional em que ocorre a transferência de suporte e formato. Ele ressalta que este processo, em que são empregadas técnicas e linguagens gráficas específicas, envolve um componente altamente interpretativo. É neste momento que surge a capa: “Aqui a capa ilustrada é enxertada de forma altamente visível enquanto um mecanismo tradutório principal localizado no peritexto” (BAULE, 2017, p. 54)¹⁵. Merece destaque a escolha lexical de Baule: ao utilizar o adjetivo enxertada – em vez de anexada, por exemplo – para referir-se à inserção da capa no livro, ele evoca a acepção biológica do termo, o que concede à relação livro-capa um sentido orgânico como um todo. Ou seja, capa e livro passam a compor um todo vivo a partir desse momento.

O processo ilustrativo que dá origem à capa ocorre baseando-se no texto por meio de uma seleção do que Baule chama de pontos centrais na tessitura do texto. Em seguida, e mesmo em edições posteriores, estes pontos centrais da narrativa são completamente personalizados de modo a enfatizar certos núcleos de sentido dispersos ao longo da narrativa. Para exemplificar a proposição de Baule, pensemos em delimitar a ninfeta sedutora enquanto ponto central. A partir desta definição poderíamos escolher vários momentos da narrativa em que a ninfeta surge, dando-lhe forma na capa, como por exemplo ela representada na primeira noite em que dorme num quarto de hotel com Humbert. Do mesmo modo, quando a infância é escolhida como ponto central, as capas podem ser:



¹⁵ Tradução livre de: “here the illustrated cover is grafted on in highly visible form as a principal visual translational device into a peri-textual location”.

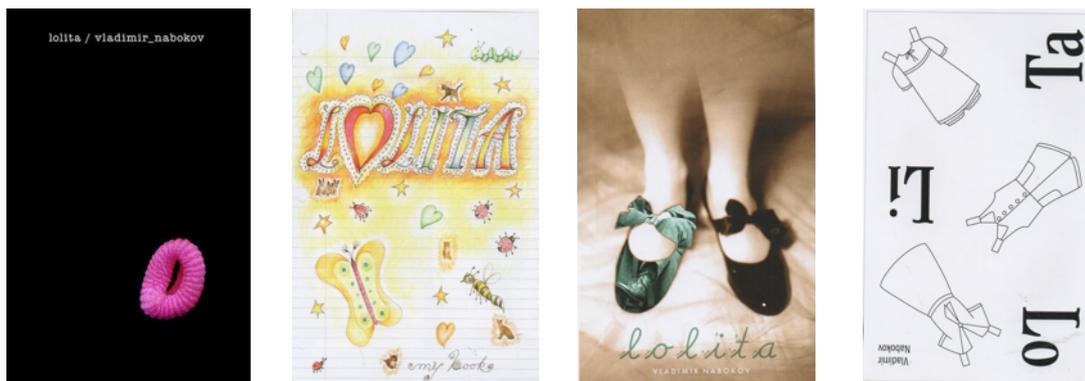


Figura 11 (Do autor, 2018)

Cada uma destas capas, a seu modo, representa a infância da personagem-título. As primeiras quatro são capas comerciais produzidas em 1963, 1981, 2002 e 2009, respectivamente, e as quatro seguintes são capas provenientes do concurso realizado por Bertram. Baule complementa que uma característica específica da função ilustrativa é estabelecer uma síntese visual baseada numa interpretação do texto, ou seja, de um ponto de vista. Em suma, para os parâmetros de tradução intersemiótica do livro em capa, de acordo com Baule, deve haver: 1) escolha de pontos centrais da narrativa a serem desdobrados e explorados; 2) estas escolhas ocorrerão a partir de um ponto de vista, o do tradutor, no caso.

No que se refere à interpretação criada no processo de tradução intersemiótica, Baule afirma que “Por meio da interpretação de seu texto, a imagem na capa do livro o resume e o reduz, mostrando o que está dito, e muitas vezes o que não está” (BAULE, 2017, p. 55 – grifos do autor)¹⁶. Ou seja, Baule admite que neste processo tradutório, que é ao mesmo tempo interpretativo, a capa *resumirá* e *reduzirá* o conteúdo, mostrando muitas vezes o que não está dito na obra. Uma das capas acima pode ser tomada como exemplo do que não é dito: a personagem feminina na capa é loira, porém, a Lolita da obra não. Outro ponto que merece destaque é que Baule não menciona o papel ativo do designer como o responsável pela interpretação que a capa traz, pelo contrário, a imagem do tradutor parece estar oculta pelo resultado: a capa traduz, a capa resume, a capa reduz. Como se o tradutor estivesse isento da interpretação que faz.

Apesar de não se posicionar criticamente em relação a este procedimento interpretativo que às vezes extrapola os limites da narrativa, apresentando na capa o

¹⁶ Tradução livre de: “by interpreting its text, a book’s cover image summarises it and reduces it, showing what is said and, in many cases, not said”.

que muitas vezes não é dito no livro, Baule ao menos parece reconhecer o quanto isto pode ser problemático, uma vez que a capa é um paratexto. Logo, é responsável por trazer previsões: “é um dispositivo de antecipação prefigurando seus conteúdos textuais, orientando o público leitor e traçando trajetórias potenciais e papéis interpretativos” (BAULE, 2017, p. 55)¹⁷. Ou seja, a capa de alguma forma ajuda a direcionar a interpretação do leitor.

A partir da criação de um projeto gráfico para uma obra, ou seja, sua tradução visual, ocorrem, quando necessário, posteriores traduções interlinguais do mesmo texto, bem como novas edições na mesma língua. Para estas são criadas novas versões da tradução visual do primeiro peritexto, muitas vezes com o aproveitamento de imagens da capa, o que o autor chama de migração de signos. Ele lembra que muitas capas são homográficas não somente na coincidência de imagens, mas também no sentido de adoção de métodos estilísticos e gráficos semelhantes. Isto ocorre como forma de enfatizar continuidade, ou ainda de declarar ou garantir relativa fidelidade aos conteúdos. Baule expõe algumas observações a respeito de como este processo se dá no âmbito da produção da capa. Acreditamos que estas considerações são pertinentes também no processo primeiro de criação do peritexto, como também ajudam a explicar a repetição de imagens ao longo do tempo.

Na produção de capas utiliza-se uma gama de diferentes fontes iconográficas e linguagens para a representação visual. A partir da criação do primeiro peritexto as imagens dos seguintes são reformuladas. Estas são capazes de construir uma narrativa paralela, um contexto figurativo, pavimentando o caminho em direção a uma versão do texto. Baule afirma que as imagens representadas nas capas são mecanismos simbólicos porque ocupam papel central num mundo em que as imagens são cultuadas, o que deixa claro sua eficácia evocativa. Para o autor, os objetos que são retratados na capa dos livros têm um efeito catalizador na comunicação, ou seja, aumentam sua velocidade. A partir das mais banais e corriqueiras, as imagens operam como depósito de sentidos, pois se submetem a posteriores traduções. As capas de *Lolita* não fogem à regra. Uma olhada rápida nas capas comerciais e identificamos uma série de rostos sensuais, óculos de coração,

¹⁷ Tradução livre de: “it is an anticipation device prefiguring its textual contents, driving a readership numbers and tracing potential trajectories and interpretative roles”.

símbolos fálicos de todo gênero e sapatos de boneca que dão sua mensagem de forma rápida e direta. Um exemplo desta repetição de imagens pode ser observada nas pernas desnudas que estampam muitas capas, tais como a que se segue:

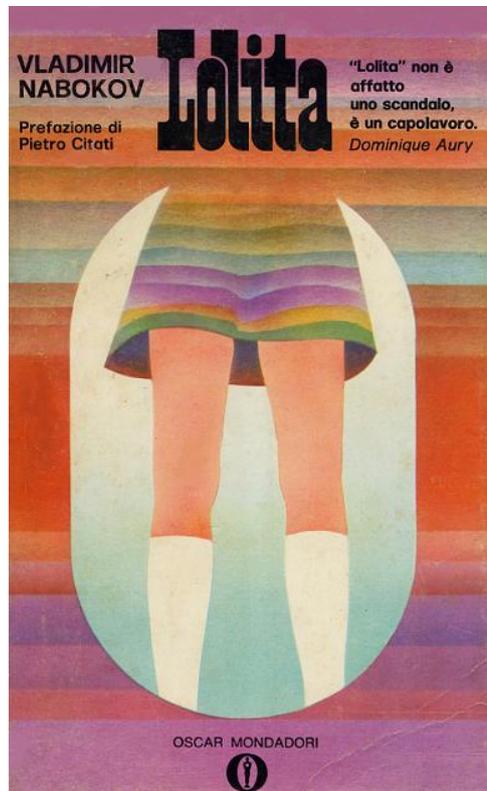


Figura 12 (Mondadori, 1970, *Lolita*)

Nesta capa da editora italiana Mondadori, de 1970, observa-se gravado na parte superior esquerda o nome do autor e logo abaixo a indicação do autor do prefácio, Pietro Citati. Do lado superior direito temos uma citação de Dominique Aury em que afirma que *Lolita* não é um escândalo, e sim uma obra prima. Na parte superior central temos o título da obra. Na parte inferior aparece o nome do editor e sua logomarca. Na parte central há uma garota de meias três quartos brancas, saia listrada e pernas à mostra. As cores da saia são análogas às cores do fundo da capa. Esta garota, a quem observamos as pernas de um ponto de vista inferior, é uma clara referência à personagem-título.

Depois desta imagem se seguiram quinze outras semelhantes, alterando menos ou mais seu estilo, forma, tamanho e cores, porém o que todas têm em comum é a exibição das pernas desnudas:

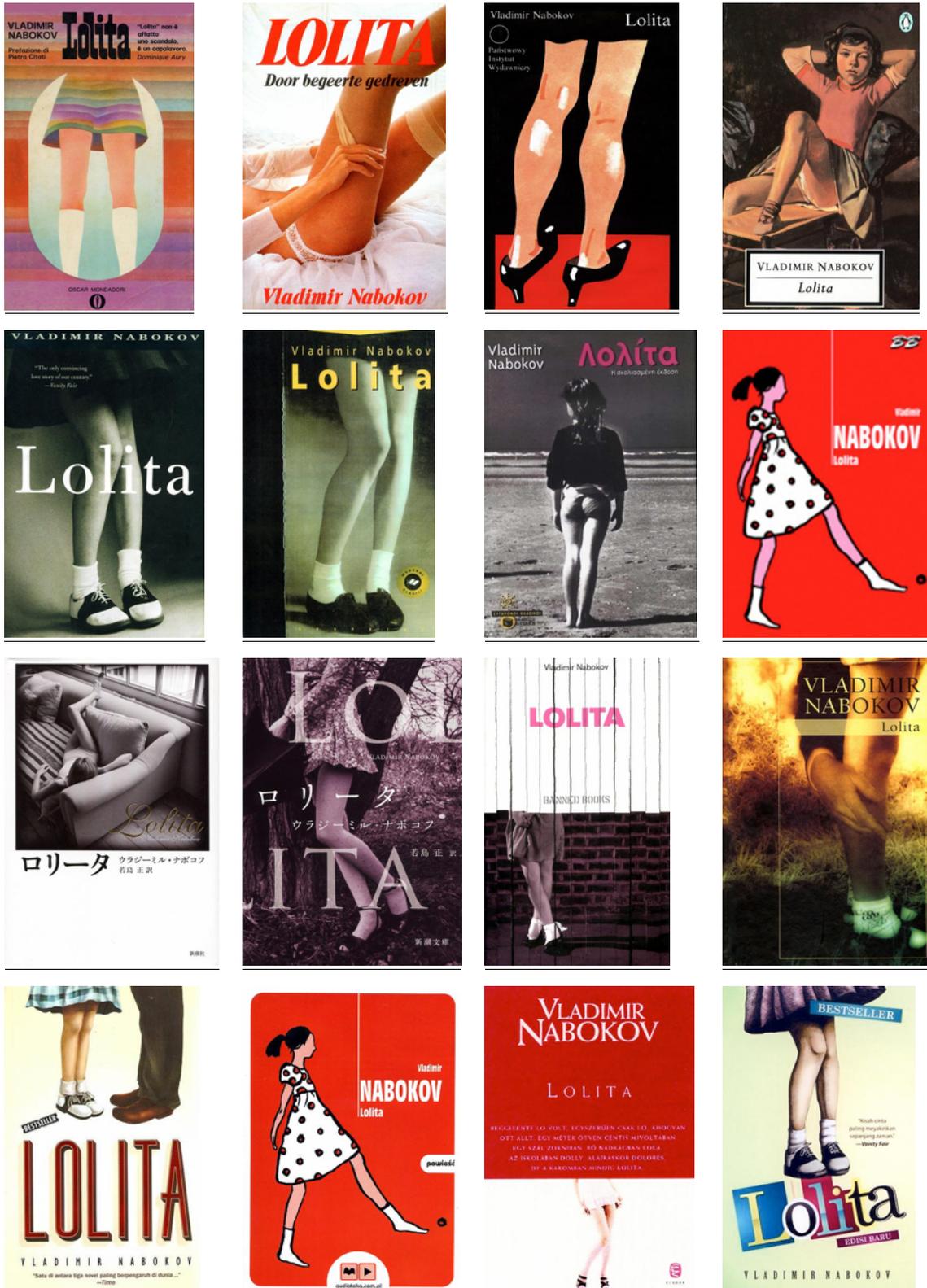


Figura 13 (Do autor, 2018)

Olhando esta profusão de pernas, temos a impressão de estarmos frente a um Vaudeville repleto de dançarinas de cançã exibindo suas pernas desnudas. Para Baule nesta migração de signos, as imagens se adaptam a novas edições

assumindo novos sentidos e se tornando sujeitos e protagonistas contempladas em si mesmas. Para ele: “em uma sequência contínua, o mesmo objeto ganha vida, é transformado e deformado, deslizando dentro de uma cadeia de mutações que o traz de volta” (BAULE, 2017, p. 61)¹⁸. Apesar de todas as transformações às quais é submetido, este objeto manterá relação com o texto. Neste caso, as pernas sexualizadas ou não, sempre se remetem a garota impúbere.

Além das imagens que podem ser reaproveitadas em outros projetos, alguns elementos textuais, tais como título, nome do autor e emparelhamento autor-título, invariavelmente se repetem. Em alguns casos eles são explorados de modo a formarem por si só a capa. Em projetos gráficos deste tipo, dependendo do modo que são elaborados, eles são incisivos e assumem seu próprio poder icônico, se concretizam em elementos identificadores centrais e tornam a capa única, como é o caso desta capa da designer Susan Murphy:

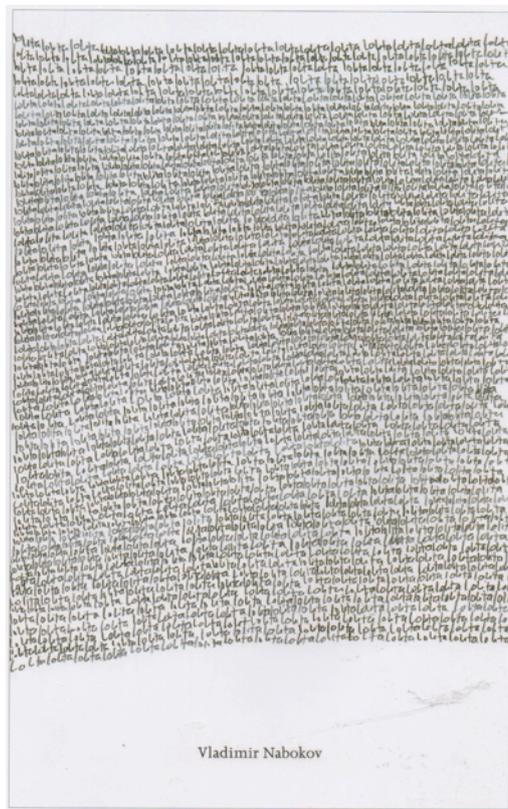


Figura 14 (Susan Murphy)
Fonte: BETRAM; LEVING, 2013, p. 117

¹⁸ Tradução livre de: “in a continual sequence, the very same object comes to life and is transformed and deformed, shifting within a chain of mutations which brings it back”.

A capa acima é formada unicamente pelo título da obra e nome do autor, ou seja, apresenta os elementos identificadores centrais: Lolita é o nome da obra que foi escrita por Vladimir Nabokov. Contudo, Lolita também é a personagem adolescente que desperta a paixão do protagonista, sendo que a repetição excessiva do título pode ser uma interpretação da designer ao comportamento obsessivo de Humbert em relação a Lolita. É possível a realização de projetos semelhantes acrescentando outros elementos textuais:

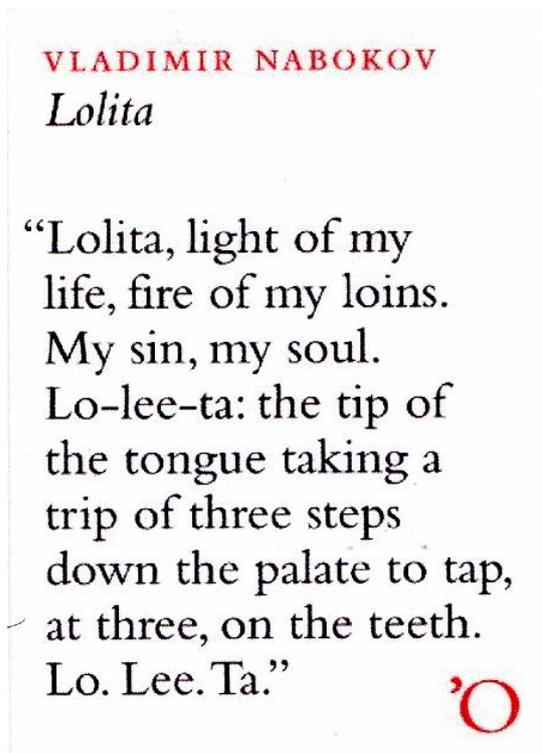


Figura 15 (Kindle Edition/Odyssey Editions , 2010, *Lolita*)¹⁹

Esta capa da Odissey Editions apresenta além do emparelhamento autor-título na parte superior direita, o excerto inicial da obra e a logomarca da editora, na parte inferior direita. Este fragmento é amplamente conhecido, talvez um dos mais divulgados da obra. Sua temática pode assemelhar-se à anterior, isto é, por meio de elementos textuais aborda artisticamente a obsessão de Humbert por Lolita, sobretudo nas duas primeiras orações em que ele descreve o grau de importância dela em sua vida. Baule ainda ressalta que nos casos destes projetos gráficos baseados em elementos textuais, eles funcionam como logotipos completos que

¹⁹ Tradução de Jorio Dauster do fragmento inicial do capítulo 1: "Lolita, luz de minha vida, labareda em minha carne. Minha alma, minha lama. Lo-li-ta: a ponta da língua descendo em três altos pelo céu da boca para tropeçar de leve, no terceiro, contra os dentes. Lo.Li.Ta" (NABOKOV, 2003, p. 11).

substituem as imagens, pois esta exploração de sua natureza icônica, faz com que estes elementos se tornem por si só imagens.

Além de imagens migrantes, imagens formadas unicamente por elementos textuais, temos ainda capas que utilizam a imagem do autor. No contexto da sociedade contemporânea o autor cada vez mais age como um sujeito midiático, tendo sua imagem altamente explorada em todo tipo de meio que envolve o epitexto, tais como entrevistas, conversas, comunicação privada, etc. Isto também ocorre com Nabokov, sobretudo depois de ter alcançado a fama, cada vez mais surgem novas edições de *Lolita* com sua face na capa:

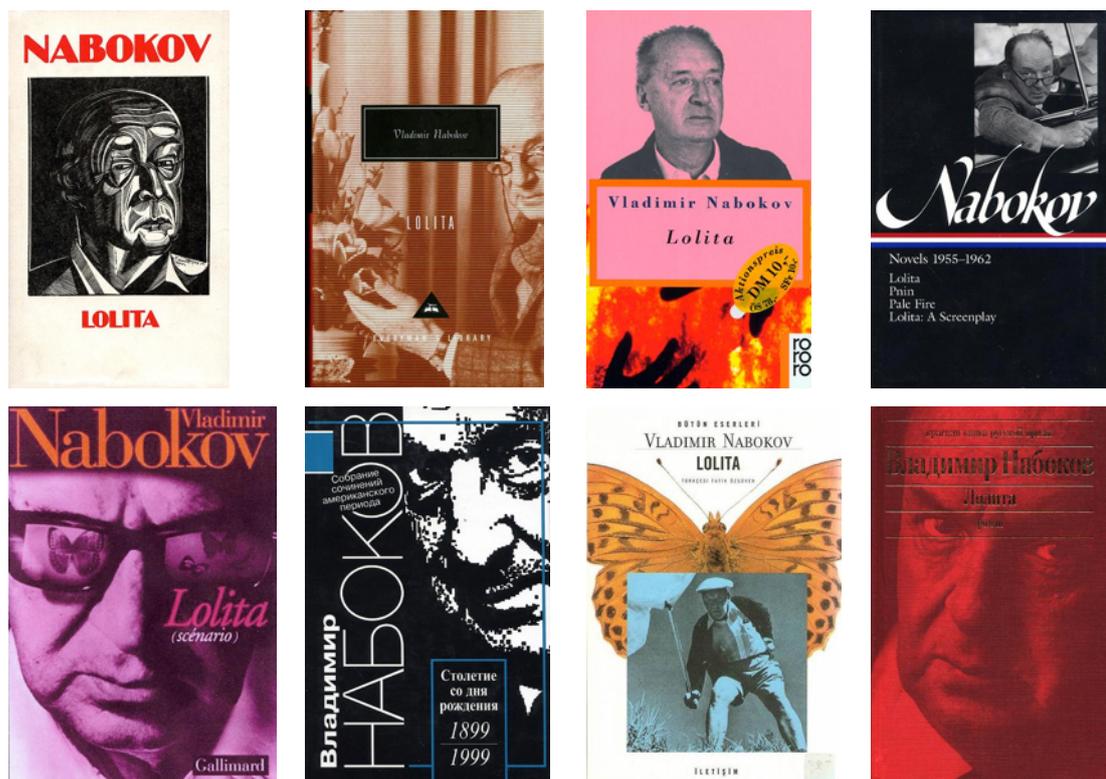


Figura 16 (Do autor)

As capas acima estampam as edições de 1983, 1992, 1993, 1996, 1998, 2000, 2002, 2004, respectivamente. A imagem de Nabokov já foi tão explorada pela mídia, que hoje sabe-se muito sobre as várias facetas de sua vida. Apesar de ter tido uma vida aristocrática na Rússia pré-revolução, ter sido exilado na Europa e ido para a América do Norte para livrar sua esposa judia da perseguição nazista, nenhuma detalhe é mais conhecido como seu amor por borboletas:

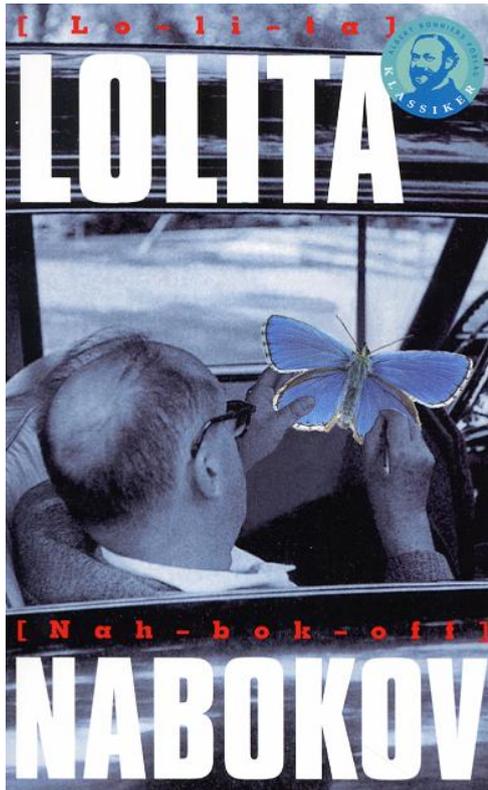


Figura 17 (Bonniers, 2007, *Lolita*)

Nesta capa de 2007, da editora sueca Bonniers, temos Nabokov escrevendo sobre uma *Polyommatus Azul*. Esta é a borboleta sobre a qual o autor desenvolveu uma tese a respeito das migrações da espécie na década de quarenta, e que recentemente foi validada cientificamente. Deste modo, nesta capa estão abordadas suas duas paixões: a Literatura e a Entomologia. De fato, podemos cogitar que Nabokov os evoca na composição de *Lolita*. Contudo, ao contrário dos insetos que terminam seu ciclo evolutivo passando por todas as fases de sua metamorfose, a ninfa não termina a sua, parando num estágio intermediário: o de ninfa. Ela conserva características da infância, porém já tem desenvolvida sua capacidade reprodutiva. O termo ninfa também evoca seu sentido mitológico, uma vez que as ninfas são as entidades sensuais que habitam lagos e rios. Todavia, *Lolita* é uma *ninfeta*, isto é, o diminutivo de ninfa. Para Baule, esta exploração da iconografia do autor, que vemos também em *Lolita*, é uma decisão editorial baseada em sua importância. Esta tem como objetivo deixá-lo falar por si só, ou melhor, deixar visível sua voz, dando um rosto à voz autoral.

Como vimos neste capítulo, a mudança da denominação de estudos interartes para intermedialidade se deu devido à necessidade da adoção de uma

terminologia que estivesse em consonância com os interesses de pesquisa que já vinham sendo desenvolvidas no campo das mídias. Neste contexto, procuramos fazer uma discussão a respeito de aspectos teóricos sobre a intermedialidade, tais como definição e abrangência. Vimos que as referências intermediáticas, conforme abordado por Rajewsky (2012), possibilitam uma melhor compreensão do nosso objeto, visto que as capas enquanto mídia fazem referência à, também, mídia livro, como observamos nos exemplos das figuras 4 e 5.

Na primeira capa de Matt Dorfman uma mídia opera “como se” fosse outra, e na segunda, de Ellen Lupton, existe uma expansão das formas de representação da mídia referenciada. Outro assunto que se faz necessária a abordagem, a fim de explicar nosso objeto, é a transposição intersemiótica conforme definido por Clüver (2006). Deste modo, para exemplificar resultados de processos de transposição em que o produto final (mídia) apresente um sentido diverso comparado ao texto base, apresentamos a capa da edição turca de 1959, da editora Auadin Yavinevi em que a imagem de Lolita não corresponde àquela apresentada por Nabokov.

Além do exposto acima, abordamos a tradução intersemiótica, conforme inicialmente definida por Jakobson (1969) e tratada por Eco (2011), focando seu caráter interpretativo. Para Eco todo ato de tradução não deve dizer nem menos, nem mais que o original. Contudo, ao direcionarmos este pensamento para a tradução intersemiótica do livro em capa percebemos que a noção de Eco não é satisfatória, pois uma capa, por diversas razões, diz menos que o livro. Mesmo considerando este pressuposto, Sonzogni (2011) afirma que ainda assim a capa “tem que ser *suficiente* para representar o original” (SONZOGNI, 2011, p. 20 – grifo do autor)²⁰.

Na tentativa de definir o que quer dizer este suficiente sublinhado, o autor defende que a questão principal se dirige à escolha de um elemento de sentido a ser explorado, dentre os muitos que uma obra pode conter. Se aceitamos o postulado por Humbert que Lolita é a ninfeta que o seduz, a imagem da capa será uma das muitas possíveis interpretações visuais deste escopo semântico. A partir do momento em que esta associação arbitrária se concretiza numa capa como tradutora intersemiótica do livro, não é mais possível uma tradução reversa, como

²⁰ Tradução livre de: “has to be ‘enough’ to represent the original”.

ocorrem em traduções interlinguais ou intralinguais. Isto se dá pois a relação entre capa e livro é de equivalência parcial, o que Sonzogni considera suficiente.

De modo semelhante, Baule acredita que neste processo tradutório do livro para as capas, deve-se haver a escolha de pontos principais serem explorados e interpretados, conforme exemplos nas figuras 11. Apesar de Baule não problematizar o papel do tradutor – como aquele que, ao mesmo tempo que interpreta, explica e dá sentido –, percebemos sua importância num processo em que, inevitavelmente, haverá resumos e reduções da narrativa. As considerações do autor ajudam a pensar em critérios mínimos para a tradução intersemiótica do livro em capas. Ele aponta para a existência da migração de signos, ou seja, o reaproveitamento de imagens. Para ele, tanto as imagens usadas na tradução do primeiro peritexto, bem como as das edições subsequentes, são mecanismos simbólicos. Estes apresentam eficácia evocativa ao mesmo tempo que são poderosos catalisadores. As figuras 12 e 13 são exemplos de imagens altamente evocativas e catalisadoras que vêm se repetindo com o passar do tempo. Atrelados à elas, vêm se repetindo certos sentidos dados a esta narrativa pelas capas.

O autor também apresenta diretrizes para a produção de capas formadas apenas por elementos textuais, por exemplo as figuras 15 e 16 –, bem como as elaboradas a partir da imagem do autor, como por exemplo as imagens 16 e 17.

Percebemos que nas capas utilizadas como exemplo, exceto as figuras 17 e 18, bem como nas outras a serem analisadas, um elemento de destaque é a representação dos personagens, sobretudo de Humbert e Lolita. Acreditamos que para compreensão desta relação, devemos voltar nosso olhar de modo geral, para como as personagens são representadas na literatura, bem como em outras mídias, uma vez que Lolita é uma personagem dinâmica que despreendeu-se do texto literário e passou a habitar diferentes mídias.

3 A SOBREVIDA DA PERSONAGEM: DA LITERATURA ÀS MÍDIAS

A arte em geral e a literatura em particular encontram na figura humana uma fonte privilegiada de inspiração. Muitas dessas figuras logo nos soam conhecidas: apesar de não as vemos diretamente nas ruas, nos são familiares. Algumas exercem influência sobre nós. Outras têm um elevado grau de complexidade e se parecem mesmo com pessoas reais, apesar das mediações miméticas próprias ao processo. Outras ainda são muito versáteis, modificam-se a partir da manifestação original que as gerou para sagrarem-se em outros meios. Este é o caso de *Lolita*, que originou filmes, inspirou a criação de perfumes, publicidade em geral, estilo de moda, bem como, as múltiplas faces a ela consagradas nas capas das várias edições que a narrativa que lhe dá origem já ganhou. Isso significa que estamos no campo de uma personagem consagrada pela literatura.

Mas o que é uma personagem? Etimologicamente, a palavra *character* vem do grego antigo *charaktér* que significa uma ferramenta de estampar/marcar, compreendida em sentido figurado como uma marca de personalidade, algo que torna um ser único. O termo em língua portuguesa, personagem, vem do latim *persona*, que remete à máscara usada por um ator. Já de acordo com Heidbrink (2010) elas são partes de mundos ficcionais trazidas a vida por meios midiáticos, cujos seres humanos continuam sendo a referência dominante, e no que se refere a uma trama propriamente dita, Reis (2014) defende que esta é uma categoria, “sem a qual não há relato que se sustente” (REIS, 2014, p. 49-50).

3.1 Figuração de personagem

Apesar de ser objeto de estudo por muitos séculos, foi apenas no século XIX que se desenvolveu uma análise mais descritiva e sistemática sobre personagens em várias disciplinas, tais como: estudos literários, história da arte, filosofia, psicologia, comunicação, estudos do cinema e das mídias. Para Eder; Jannidis & Schneider (2010), cada uma destas disciplinas foi capaz de produzir uma infinidade

de teorias que visam a explicar a personagem, sendo que muitas delas acabam rivalizando. A partir delas os críticos apresentam quatro paradigmas dominantes que têm diferentes princípios, ênfases e métodos: abordagem hermenêutica, abordagem psicanalítica, teorias cognitivas e, finalmente, a abordagem estruturalista e semiótica.

Segundo os autores, a primeira toma as personagens predominantemente como seres humanos e enfatiza a necessidade de levar em consideração os *backgrounds* históricos e culturais delas e de sua criação. A abordagem psicanalítica, por sua vez, procura explicar a vida interior das personagens, como também “as reações dos espectadores, usuários e leitores com a ajuda de modelos de personalidade psico-dinâmicos” (EDER; JANNIDIS; SCHNEIDER, 2010, p. 5)²¹, como os desenvolvidos por Freud e Lacan. A teoria cognitiva, “centra-se na modelagem em detalhes das operações afetivas e cognitivas do processamento de informação” (EDER; JANNIDIS; SCHNEIDER, 2010, p. 5)²². Nestes estudos, personagens são consideradas como baseadas em constructos da mente humana, e requisitam ser compreendidas como textos e como elementos da psique humana. Já a abordagem estruturalista e semiótica acredita na diferença entre personagens e seres humanos e procura explicá-las enquanto estruturas textuais. Os autores lembram que estas diferenças conceituais têm contribuído para uma fragmentação do campo de estudo.

As influências do formalismo russo e da análise estrutural da narrativa foram, por muito tempo, responsáveis por relegar a personagem a um papel subalterno. Para Reis,

O projeto estruturalista era, como se sabe, de índole translinguística; o seu aprofundamento semiótico, por exemplo na abordagem greimasiana, acentuou a dimensão funcionalista dos agentes narrativos, reduzidos à condição abstrata de papéis actanciais sem densidade humana. Exagerando um pouco, mas não muito, podemos dizer: nesse tempo o autor foi morto e levou consigo, para a cova que lhe abriram, a personagem, companhia solidária e a vários títulos conveniente (...) (REIS, 2014, p. 50).

²¹ Tradução livre de: “the reactions of the viewers, users, and readers with the help of psycho-dynamic models of personality”.

²² Tradução livre de: “centre on modelling in detail the cognitive and affective operations of information processing”.

Mesmo os estudos de Genette, que influenciam ainda as leituras atuais, fixam-se na articulação do discurso e tratam a personagem como um efeito do texto. Felizmente os estudos narratológicos se abriram a influências interdisciplinares, tais como a psicanálise, a sociocrítica, a teoria da recepção e aos estudos fílmicos. E o que hoje conhecemos como estudos narrativos trouxeram ao nosso convívio novamente a personagem, que segundo Reis é uma “figura que nenhuma narrativa dispensa, porque nela está inscrita uma temporalidade humana que é conatural à própria temporalidade da narrativa” (REIS, 2014, p. 51).

Estas novas influências não apenas trouxeram de volta a personagem em todo seu dinamismo, circulando por diversas áreas além do texto narrativo. Elas também influenciaram o pensamento sobre o fazer personagem, ou seja, a figuração de personagem. Para Reis,

o conceito de *figuração* designa um processo ou um conjunto de processos constitutivos de entidades ficcionais, de natureza e de feição antropomórfica, conduzindo à individualização de personagens em universos específicos, com os quais estas personagens interagem (REIS, 2014, p. 52 – grifo do autor).

O autor complementa que a figuração da personagem na narrativa é um processo dinâmico, gradual e complexo. Ela normalmente vai se elaborando e completando durante toda a narrativa, não ficando relegada a um local específico do texto. Apesar da importância da descrição enquanto processo composicional da personagem, a figuração não depende só dela, devido a sua natureza dinâmica. Deste modo, para Reis, “a *figuração* não é simplesmente um outro modo de entender a convencional caracterização, sendo antes um processo mais amplo, englobante e consequente” (REIS, 2014, p. 53 – grifo do autor).

O termo *figura*, do latim *figura*, indica uma forma que contrasta com um fundo. Deste modo, etimologicamente, a figuração está ligada a uma imagem, mais especificamente à formação desta. A figuração necessita de três dispositivos que estão interpenetrados na narrativa: de ficcionalização (ou paraficcionais), de conformação da ação ou comportamental, e discursivo (ou retórico-discursivo). Este último, conforme abordado por Reis, diz respeito à necessidade de semiotização que requer uma personagem, ou seja, a figuração que a personagem reivindica, “a articulação de um discurso que produz sentidos e que gera comunicação” (REIS,

2014, p. 56). Um exemplo destes operadores discursivos de figuração são pausas descritivas, “para caracterização alargada em regime omnisciente” (REIS, 2014, p. 56), que cria literariamente retratos de personagens com potencial mimético.

Para Rosenfeld (2009) a obra literária como um todo é em si construída para que haja uma intenção séria de verdade. Não um tratado com uma verdade real ocorrida, mas um compromisso com a verossimilhança, definição de Aristóteles para o que poderia ter acontecido, ou seja, uma coerência interna inerente à obra de ficção. Segundo ele, a verossimilhança do mundo imaginário se constitui “graças ao vigor dos detalhes, à ‘veracidade’ de dados insignificantes, à coerência interna, à lógica das motivações, à causalidade dos eventos, etc” (ROSENFELD, 2009, p. 20), o que implica numa convivência entre leitor e autor ao travarem um pacto de “faz de conta”. E é a personagem que “com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (ROSENFELD, 2009, p. 21), na distensão temporal.

É por meio da adoção de um narrador que no gênero narrativo se propicia o surgimento de formas de discurso ambíguas, “projetadas ao mesmo tempo de duas perspectivas: a da personagem e a do narrador fictício” (ROSENFELD, 2009, p. 25). Este último se identifica com uma ou outra personagem, ou torna-se onisciente, narra personagens, eventos e estados. Já no texto dramático desaparece o narrador, sujeito fictício dos enunciados, devido às personagens se apresentarem diretamente por meio do diálogo, o que torna supérfluo seu papel. A peça teatral, apesar de apresentá-las modo sensível e contínuo, em geral, mostra muito menos características das personagens se comparadas ao romance. Na poesia lírica, também é possível se figurar a personagem, especialmente em situações dotadas de um certo grau de narratividade. Desse modo, Rosenfeld defende que “em todas as artes literárias e nas que exprimem, narram ou representam um estado ou estória, a personagem realmente ‘constitui’ a ficção” (ROSENFELD, 2009, p. 21).

A obra de arte literária é o local onde entramos em contato com seres de contornos definidos vivendo situações exemplares, “integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face a estas concepções” (ROSENFELD, 2009, p. 45). Muitas vezes deparam-se com a colisão destes valores, vivenciam conflitos e revelam aspectos característicos da vida humana: trágicos, sublimes, grotescos, etc,

que o leitor tem a possibilidade de participar. Deste modo, a literatura propicia ao leitor a possibilidade de contemplar e viver ao mesmo tempo as possibilidades humanas que sua vida não lhe permitiria, ou seja, experimentar o reino do possível, “transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo” (ROSENFELD, 2009, p. 48).

Dentro de um texto narrativo, o enredo é o local em que as personagens vivem, que, por sua vez, existe através delas. Candido (2009) complementa: “enredo e personagens exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam” (CANDIDO, 2009, p. 53-54). As personagens vivem o enredo e as ideias, que ao leitor é permitido experienciar por meio dos mecanismos de identificação, projeção e transferência, sendo que esta vivência da obra implica na aceitação das personagens como verdade.

Na vida real, os seres se apresentam de forma misteriosa e inesperada e são apreendidos de maneira fragmentária, descontínua e cindida. Antes mesmo de se ter conhecimento sistematizado sobre estas particularidades do ser humano, – por exemplo os estudos da psicologia – a ficção já os representava com condutas inesperadas e às vezes envoltos em mistérios. O romance,

ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento de nossos semelhantes (CANDIDO, 2009, p. 58).

Contudo, na vida real elaboramos uma interpretação dos seres humanos do nosso entorno a fim de lhes conceder certa unidade. Este processo também ocorre no romance, todavia, em maior escala, já que o autor tem a possibilidade de estabelecer algo mais coeso e menos variável, mas que cria a ilusão de ilimitado. Em outras palavras, para Candido

a compreensão que nos vem do romance, sendo estabelecida de uma vez por todas, é muito mais precisa do que a que nos vem da existência. Daí podermos dizer que a personagem é mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo (CANDIDO, 2009, p. 54-55).

Para o autor, no romance moderno o que vemos é um aumento desta dificuldade na figuração do ser fictício, visto que é concedida maior complexidade às personagens, diminuindo a ideia de ente delimitado e esquema fixo. Assim, no

romance moderno (do século XVIII ao século XX), o que se vê é uma “complicação crescente da psicologia das personagens, dentro da inevitável simplificação técnica” (CANDIDO, 2009, p. 60) imposta pela necessidade de composição. Ou seja, neste meio tempo, ocorreu uma “passagem do enredo complicado com personagens simples, para o enredo simples (coerente, uno) com personagem complicada” (CANDIDO, 2009, p. 60-61). Candido reitera que o que ele denomina “enredo simples”, é uma simplificação dos incidentes na narrativa.

A composição da personagem é orquestrada pelo autor que as tira de si, modificando-as, pois “o romance transfigura a vida” (CANDIDO, 2009, p. 67). Deste modo, para fins de análise, deve-se focar nos aspectos de sua composição em si, e não em sua comparação com o mundo. Pois, mesmo que o conteúdo narrado tenha a pretensão de copiar integralmente a realidade, só se parecerá como tal a medida que for organizada coerentemente na diegese.

3.2 Para além da literatura: a personagem sobrevive

Como vimos, personagens são entidades de mundos ficcionais trazidos à vida por meio de signos. Muitas são produzidas numa linguagem específica e encontram dificuldades para serem transferidas. Outras, ao contrário, conseguem ter coerência em diferentes mídias. Muitas são provenientes da literatura, outras, por sua vez são criados através de outras mídias como teatro, filme, quadrinhos, televisão, rádio ou jogos de computador. Neste segundo caso, elas trazem consigo características próprias da linguagem na qual foram criadas.

Deste modo, Eder; Jannidis & Schneider apresentam algumas características da personagem que estão atreladas à linguagem midiática da qual são originárias. Para eles, personagens apresentam características de movimento espaço-temporal condizentes com sua linguagem de criação: personagens de jogos de computador são dinâmicos, ao passo que as de pinturas e as de capas de livro são estáticas. As diferenças ainda estão relacionadas ao suporte tecnológico e a materialidade dos signos, pois personagens de teatro são transmitidas ao vivo, enquanto as de cinema não o são. Outro fator que promove diferença é o papel cultural e os métodos de produção e distribuição de diversas mídias. Deste modo,

As mídias individuais preenchem uma série de funções dentro do sistema da mídia e seguem convenções bastante práticas: a produção de um filme é mais cara do que, digamos, a produção de um romance, e as considerações econômicas que isso acarreta frequentemente influenciam a criação de personagens (EDER; JANNIDIS; SCHNEIDER, 2010, p. 18)²³.

Uma característica cultural das personagens da capa é que sua composição obedece as normas do mercado editorial.

Como vimos, personagens são também mecanismos de comunicação que servem a propósitos para além universo ficcional. Normalmente as “personagens contribuem para a função dos textos midiáticos dos quais fazem parte, como, por exemplo, promovendo o entretenimento, apreciação artística, educação, informação, distribuição de ideologias ou propaganda” (EDER; JANNIDIS; SCHNEIDER, 2010, p. 45)²⁴. Em romances e filmes elas servem aos propósitos da narrativa, ao passo que em vídeo games o propósito lúdico é o objetivo maior. Finalmente, nas capas o objetivo é, além da função de paratexto, o anúncio da obra. Este dinamismo com que a personagem circula em diversos meios torna necessário uma abordagem integrada para seu estudo.

Elas ainda atuam diretamente na construção de sentidos, sendo que em muitas obras de arte e de mídia o princípio organizador não é ação, e sim o tema ou uma ideia. Para os autores a personificação, ou seja, a transformação de um princípio abstrato em personagem é um exemplo deste processo. Do mesmo modo, a *femme fatale* apresentada nas capas de *Lolita* é outro exemplo. Uma variedade de sentidos pode estar associada a personagens, ser representada ou transmitida por elas, tais como ideias abstratas, virtudes, propriedades humanas, fenômenos como a morte, desejos ou medos, e mesmo referências a pessoas reais.

Para Eder; Jannidis & Schneider a personagem apresenta certa ambivalência que a torna de difícil apreensão. Se por um lado ela está completamente integrada à obra da qual faz parte, por outro, ela parece se desprender com facilidade de seu

²³ Tradução livre de: “Individual media fulfil a range of functions within the system of the media, and they follow rather practical conventions: The production of a film is more expensive than, say, the production of a novel, and the economic considerations this entails frequently influence the creation of characters”.

²⁴ Tradução livre de: “Characters contribute to the function of the media texts the are part of, as for instance entertainment, artistic appreciation, education, information, distribution of ideologies, or advertising”.

contexto midiático. Deste modo, as personagens adquirem “uma espécie de independência dos eventos em que vivem e que podem ser tratadas a alguma distância de seu contexto” (EDER; JANNIDIS; SCHNEIDER, 2010, p. 45)²⁵, ou seja, ela é dotada de certa autonomia. Além disso, nos textos literários, enquanto parte de uma narrativa ficcional, possuem uma dimensão transhistórica, ou seja, vão além do projeto literário do autor que as engendrou, transcendendo o texto do qual fazem parte. Para Reis,

tendendo a universalizar os sentidos inerentes à sua condição de figuras ficcionais, certas personagens (Ulisses, Dom Quixote, Julien Sorel, Emma Bovary, Anna Karenina, Dom Casmurro, Blimunda, etc.) são sujeitas a *refigurações* de vária índole (dramatúrgica, cinematográfica, iconográfica, etc.) e ganham por isso uma sobrevida que merece uma atenção especial (REIS, 2014, p. 54 – grifo do autor).

Esta refiguração da qual a personagem literária é objeto, permite o que o autor chama de “efeitos de leitura desdobrados” (REIS, 2014, p. 46), ou seja, uma vez que ela é refigurada para outros meios, descobre-se aspectos insuspeitados. Ocorre ainda um preenchimento de vazios, que é muito comum em atos transnarrativos e transliterários que envolvem o trabalho com imagem, como as capas, que representam por meio de ilustrações um texto verbal.

Reis se questiona sobre o que fica da personagem quando se encerra a leitura do texto literário. O que vemos em *Lolita* é que ao mesmo tempo em que a personagem ganha sobrevida por meio das refigurações, muitas delas, sobretudo das capas comerciais, modificam o sentido da personagem de Nabokov. Ele acredita que as personagens criadas por seus autores são “projetadas para um destino transficcional e transliterário que o autor não domina” (REIS, 2014, p. 49), ou seja, elas vivem na mente dos autores, porém são independentes. Ele usa como exemplo o Dom Quixote, de Cervantes, contudo, muitas de suas afirmações são aplicáveis outras personagens, tais como a *Lolita* de Nabokov. Deste modo, não falamos em “cervantismo”, mas falamos de quixotismo, igualmente em bovarismo, e falamos também em ninfeta, que existe hoje à revelia de Nabokov.

Neste sentido, falando desta sobrevida da obra literária, o estudioso, ao apropriar-se das palavras de Ingarden (1973), lembra que:

²⁵ Tradução livre de: “a kind of independence from the events in which they live, and that they can be usefully discussed at some distance from their context”.

1. A obra literária ‘vive’, na medida em que atinge a sua expressão numa multiplicidade de concretizações. 2. A obra literária ‘vive’, na medida em que sofre transformações em consequência de circunstâncias sempre novas estruturadas convenientemente por sujeitos conscientes (INGARDEN *apud* REIS, 2014, p. 57).

O autor exemplifica esta afirmação na apropriação de uma personagem literária pela população da cidade espanhola de Oviedo: na praça da catedral existe uma estátua em tamanho natural de Ana Ozores, a protagonista do romance *La Regenta* (1884-1885), de Leopoldo Alas Clarín. Ou seja, a personagem fictícia está integrada ao espaço real, prevalecendo sobre a ficção que a gerou, o que para Reis se constitui um processo ousado de metalepse. Ele pontua que não só elas sobrevivem para além das fronteiras da ficção, mas também o nome e suas qualidades e propriedades físicas, como, por exemplo, os olhos de ressaca de Capitu e o poder de sedução de ninfeta em Lolita.

No caso da sobrevida iconográfica, o autor alerta que esta pode causar a morte das indeterminações que estimulam a interpretação. Para ele, “ela é capaz ainda de potencializar criativos complementos daquilo que o romancista deixou por figurar na sua personagem” (REIS, 2014, p. 63), ou o que o autor não figurou propositalmente, como pode ser o caso de *Lolita*. Flaubert se pronunciou contra qualquer possibilidade de dar rosto às suas personagens. Saramago, igualmente, relutou em aceitar as refigurações cinematográficas de suas personagens. Nabokov, ao contrário, ainda em seu tempo, libertou Lolita no vasto mundo da cultura ao permitir a adaptação cinematográfica de *Lolita* por Stanley Kubrick, em 1962, sendo dela roteirista.

Ainda a este respeito, Richardson (2010) acredita que devemos reconhecer

a incapacidade de diferentes meios de comunicação para transmitir o mesmo grau de complexidade narrativa; podemos, portanto, concluir que a figura é a mesma na medida em que reproduz o caráter original, tanto quanto o outro meio convencionalmente permite (RICHARDSON, 2010, p. 536)²⁶.

Ou seja, para ele, na transposição para outra mídia resulta uma personagem diferente, mais simples, em outras palavras: meramente uma versão. É inegável que

²⁶ Tradução livre de: “the inability of different media to convey the same degree of narrative complexity; we may therefore conclude that the figure is the same insofar as it reproduces the original character as far as the other medium conventionally allows”.

esta versão compartilhe algumas qualidades com a original, todavia, a maioria delas tem poucos atributos essenciais bem como um conjunto de características que podem ou não ser incluídas nas versões subsequentes.

3.3 Análise de personagem

Para Eder (2014), personagens em livros e outras mídias são importantes enquanto “objetos de experiência individual, enquanto influência sociocultural, ou enquanto formas de entender a nós próprios, os outros e o mundo” (EDER, 2014, p. 69)²⁷. Em sua obra *Analyzing characters: creation, interpretation, and cultural critique*, o autor trata da necessidade de analisá-las e como se proceder para tal. Ele postula que personagens requisitam três formas de análise: *análise criativa*, *análise interpretativa* e *análise sociocultural*, sendo que cada uma dessas formas diz respeito a tipos diversos de personagens.

O primeiro tipo, a *análise criativa*, visa a responder questões referentes a personagens das mídias, como as de campanhas publicitárias. Este tipo de leitura pretende compreender os efeitos que determinadas personagens causam em seu público-alvo, pois o sucesso econômico de alguns textos de mídia dependem da aceitação de suas personagens. Este é o caso das personagens das capas de livros que são compostas com vistas a atingir um público alvo.

Uma das funções essenciais das personagens é expressar a perspectiva da condição humana que não é compreendida à primeira vista. Com este fim existe a *análise interpretativa*, que diz respeito a personagens literárias, e pretende responder a questionamentos relativos a como as singularidades dessas personagens podem ser explicadas, que para o autor, perpassa pelo conhecimento da experiência estética. Já a *análise sociocultural* se concentra no poder de comunicação e do impacto de personagens na cultura, procurando evidenciar ideologias ocultas e suas estruturas. O autor exemplifica que este tipo de análise pode ser utilizada para desvelar a representação de personagens femininas de vídeo games, normalmente estereotipadas como donzelas em perigo.

²⁷ Tradução livre de: “objects of individual experience, as socio-cultural influences, or as means to understand ourselves, others and the world”.

Os três tipos de análise estão relacionados a diferentes julgamentos de valor, ou seja, personagens são analisadas de acordo com sua efetividade, valor estético ou seu impacto cultural, contudo, diferentes perspectivas podem ser combinadas, de acordo com a intenção do estudo. De modo geral, espera-se coisas diferentes ao analisar uma personagem, pois “criadores querem fazê-las efetivas, os indivíduos que as interpretam querem entendê-las melhor e críticos culturais desvelar suas ideologias, causas e consequências” (EDER, 2014, p. 71)²⁸. Para tal, é necessário contar com modelos sistemáticos e categorias de análise de personagens, pois, apenas as intuições são inadequadas.

Quando pretendemos analisar personagens em diferentes mídias devemos primeiramente nos questionar a respeito de sua gênese. Em seguida indagamos suas características, suas relações com outros elementos de uma obra de arte, como estas são experienciadas pelo público, para finalmente pensarmos em sua relação com a cultura e a sociedade. Uma personagem pode ser considerada um signo textual, ideia mental ou ainda um objeto abstrato. Contudo, é impreciso relacionar personagens apenas a seres humanos, uma vez que animais e formas abstratas (como o Pac-man) podem ser consideradas personagens. Desse modo, para Eder, personagens podem ser definidas como “seres identificáveis representados com vida interior que existem enquanto artefatos construídos comunicativamente” (EDER, 2014, p. 73)²⁹.

Ao se definir personagens como seres com vida interior, ou seja, com sentimentos, pensamentos e percepções, isto envolve admitir que são seres construídos à parte de outros elementos dos mundos representáveis (diegese, *storyworlds*). Ao se assumir que são artefatos construídos comunicativamente implica-se a pensar que os participantes destes jogos de imaginação criam mundos mutuais imaginados seguindo certos dispositivos e regras de comunicação. Assim, são adereços nos jogos de imaginação, sendo que os participantes destes jogos (leitores e autores) criam mundos *mutuais* imaginados, seguindo certos dispositivos e regras de comunicação. Logo, os universos imaginários e seres são dispositivos que nascem de uma comunicação e imaginação intersubjetiva; são produtos de

²⁸Tradução livre de: “creators want to make them effective, interpreters to understand them better, cultural critics uncover their ideologies, causes and consequences”.

²⁹Tradução livre de: “identifiable represented beings with an inner life that exist as communicatively constructed artefacts”.

práxis social. Isto é, personagens não são nem apenas signos no texto, nem apenas representações mentais subjetivas, mas construtos intersubjetivos.

Ao entrar em contato com uma personagem, o leitor elabora estruturas de modelos que são de extrema importância se queremos explicar como as associamos. A partir deste pressuposto, Eder postula que o público cria quatro reações, ou níveis de percepção: básica, mental, indireta e estética. A primeira é uma percepção básica que diz respeito aos níveis sensoriais de signos materiais, por exemplo, em um filme, imagens do corpo ou outras informações. A segunda nos fala da formação de modelos mentais, por exemplo, ou como uma personagem é percebida por outra. A terceira se relaciona à inferência de significados indiretos ou abstratos, como as intenções políticas do produtor do filme *Casablanca* – para seguir o exemplo dado pelo autor. A quarta, por sua vez, diz respeito à reflexão sobre causas e consequências reais das personagens, isto é, a apresentação estética da personagem na obra de arte. Um exemplo deste último poderia ser uma reflexão feita pelo público a respeito da apresentação estética da personagem Rick, de *Casablanca*. É importante notar que estes níveis de recepção do leitor estão em constante interação entre si e que uma análise de personagem deve levá-los em conta.

Eder propõe a criação de um modelo correspondente aos níveis de percepção a partir do qual se deriva a análise. A este modelo ele dá o nome de *Clock of character*, e de acordo com ele as personagens podem ser analisadas a partir de quatro aspectos. Assim, elas podem ser compreendidas como: seres representáveis(1), artefatos(2), símbolos(3) e sintomas(4). Segundo o autor, este modelo “fornece um ponto de partida geral para aplicação de mais diferenciados conceitos” (EDER, 2014, p. 78)³⁰.

O primeiro tipo, personagens tidas como seres representados(1), pretende responder ao questionamento de como a personagem é representada e construída pelos mecanismos textuais à luz do mundo real. Em sua figuração são utilizadas palavras que normalmente são usadas para descrever seres humanos, uma vez que o conhecimento destes serve de parâmetro para a construção de personagens fictícias. Contudo, deve-se proceder de forma cuidadosa ao fazer isso, pois, como vimos, é impossível igualar seres fictícios a seres humanos reais. Dentro desta

³⁰ Tradução livre de: “provides a general point of departure for the application of more differentiated concepts”.

categoria, Eder propõe uma subdivisão em categorias de análise a partir da corporalidade(a) das personagens, sua sociabilidade(b) e sua mente.

Analisamos a corporalidade(a) quando observamos categorias fundamentais, como a percepção física, o que nos ajuda a perceber nuances da personagem. Quando Humbert enuncia o peso e a altura de Lolita nos faz inferir que pode se tratar de uma criança. Por outro lado, ao observarmos a capa abaixo da editora turca Altin Kitaplar Yayinevi, de 1964, somos induzidos a pensar que se trata de uma mulher, não uma criança.

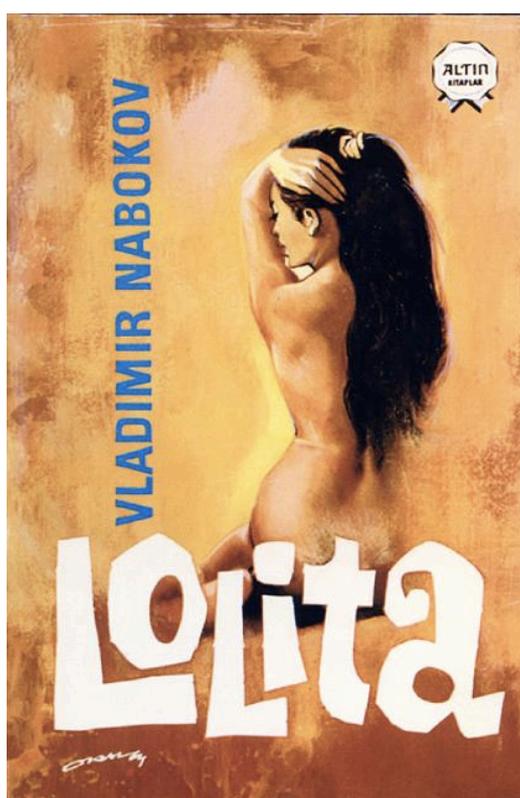


Figura 18 (Altin Kitaplar Yayinevi, 1964, *Lolita*)

Quando exploramos as questões de sociabilidade(b), observamos conceitos sociológicos básicos que podem ser úteis para descrever o pertencimento de grupo, inter-relações, papéis sociais, posição de poder e *status*. Esta subcategoria permite que observemos, sobretudo, a situação de Humbert. O fato de ser estrangeiro demonstra o seu não pertencimento completo a grupos sociais, o que o mantém livre para se deslocar constantemente com Lolita nas viagens por diversos estados. Enquanto o fato de ser padrasto de Lolita implica num papel de poder sobre ela, o que ele lança mão para dominar a garota e mantê-la de certa forma cativa.

Por sua vez, ao analisar a mente(b) das personagens, observamos as causas que são o centro de sua personalidade, tais como, sua percepção, cognição, motivação e emoção. Esta categoria nos permite observar que as emoções afetivas de Humbert estão voltadas inicialmente à Annabel e depois dela à Lolita. Já uma observação mais aprofundada nos detalhes psiquiátricos e psicológicos da personalidade de Humbert, sobretudo a maneira como ele engana os psiquiatras que o tratam, permite que vislumbremos uma possível simulação no processo inconsciente de transferência que ele afirmar ter desenvolvido por Lolita. Seu desejo sexual por crianças é outro traço marcante que deve ser observado dentro desta subcategoria. É interessante ressaltar que a escolha de uma subcategoria específica como ponto de partida para a análise pode provocar diferenças nos resultados, contudo, a escolha ou a ênfase depende do objetivo do estudo.

Segundo Eder, “os conceitos para análise enquanto seres representados mencionados acima facilitam sua descrição, mas provam ser insuficientes para a explicação de sua gênese e experiências” (EDER, 2014, p. 83)³¹, pois esta categoria vale-se de elementos do mundo exterior, o mundo representado. Deste modo, a segunda categoria, personagens como artefatos(2), pretende responder aos questionamentos de como estas são representadas pelas estruturas textuais das mídias diferentes às quais pertencem. Novamente Eder desenvolve subcategorias que visam a facilitar a análise, a saber: personagens e seu modo de representação(a), sua distribuição de informação(b), suas propriedades enquanto artefatos(c) e suas concepções(d). No que se refere à primeira(a), de modo geral, a forma de representação da personagem está atrelada à mídia da qual ela é proveniente, e como cada mídia tem mecanismos de representação específicos, experienciamos personagens de maneira diversa. Um bom exemplo disso é a forma em que Lolita é representada na obra e nas capas, sendo que na primeira é criada por meio de palavras e orações, enquanto, na segunda, é formada por meio de cores, traços e, às vezes, elementos tipográficos.

A segunda subcategoria, distribuição da informação(b), como o nome já diz, se relaciona à maneira como a informação é distribuída na obra. Para Eder, “a distribuição de informações através de uma obra de arte temporal permite uma dramaturgia de personagens com efeitos específicos sobre a formação de modelos

³¹ Tradução livre de: “the above-mentioned concepts for analyzing represented beings facilitate their description but they prove insufficient for the explanation of their genesis and experience”.

mentais, participação emocional, suspense, curiosidade e surpresa” (EDER, 2014, p. 85)³², Num romance, pode-se optar por escolher o momento em que uma informação será dada. Por exemplo: quando Humbert enuncia no início da obra que se apaixonou por Annabel aos quatorze anos, e que houve a interrupção da relação sexual entre ambos, fica mais fácil para ele justificar que houve uma relação inconsciente de transferência de seu sentimento de Annabell para Lolita. O que em última análise é para ele uma justificativa para seus atos pedófilos.

A terceira subcategoria, a propriedade das personagens enquanto artefatos(c), está relacionada a como as personagens são estruturadas, podendo ser compreendidas como realistas, complexas, consistentes, multidimensionais ou ainda estereotípicas. Ou seja, esta classe diz respeito ao resultado do desenvolvimento da personagem. Já a quarta subcategoria, concepção de personagem(d), é uma forma mais complexa de combinação das propriedades dos artefatos que fazem parte da história da mídia e que se tornaram “diretrizes convencionais para a construção de personagens na prática de mídia” (EDER, 2014, p. 85)³³, ou seja, as personagens influenciam esteticamente nossa forma de avaliar, bem como nossas imagens de humanidade. Eder resume da seguinte forma as quatro subcategorias: “Pode-se analisar as personagens como artefatos, elucidando (...) a sua formação por dispositivos específicos de mídia, (...) a distribuição de informações sobre eles, (...) seu conjunto de características de artefatos e (...) sua conformidade (representação) com as concepções de personagem existentes” (EDER, 2014, p. 86)³⁴.

A terceira categoria relacionada ao *Clock of character* é a de personagens enquanto símbolos(3). Quando investigamos personagens a partir desta perspectiva nos questionamos a quais sentidos indiretos elas dizem respeito, ou seja, que significados elas transmitem. Para Eder a questão diz respeito a quais significados o público infere (ou pode inferir),

quando tentam dar sentido aos personagens como significantes secundários que simbolizam, exemplificam ou incorporam virtudes ou vícios, temas ou mensagens gerais, problemas ou conflitos, modos de vida ou

³² Tradução livre de: “the distribution of information across a temporal artwork allows for a dramaturgy of characters with specific effects on mental model formation, emotional participation, suspense, curiosity and surprise”.

³³ Tradução livre de: “a conventional guidelines for the construction of characters in media practice”.

³⁴ Tradução livre de: “One can analyse characters as artefacts by elucidating (...) their formation by media-specific devices, (...) the distribution of information about them, (...) their constellation of artefacts properties, and (...) their conformity (or play) with existing character conceptions”.

grupo social, pessoas famosas, históricas ou reais, figuras míticas ou religiosas, eventos políticos ou naturais (EDER, 2014, p. 87)³⁵.

Nesta leitura simbólica ou temática, as personagens são transformadas em personificações, alegorias, exemplos, etc., e ocorre de forma mais explícita e elaborada em obras de arte mais complexas. Existem leituras de *Lolita* que postulam que Humbert seja símbolo da velha Europa, enquanto a adolescente significaria a jovem América.

A última categoria para análise de personagens em diversas mídias proposta por Eder é a de personagens enquanto sintomas(4) e diz respeito a quais efeitos elas produzem no público e quais as razões por trás destes efeitos. Para Eder, como o conceito de símbolo, este é amplo, do qual outros podem se derivar e se refere a “todos os tipos diferentes de causas e efeitos que as personagens podem ter na realidade, especialmente como ligação entre produção e recepção e enquanto fatores socioculturais” (EDER, 2014, p. 88)³⁶. Se de um lado – o lado da produção – encaramos as personagens como produto da criatividade individual do autor, ou indicadores da mentalidade coletiva; do lado da recepção, podemos considerá-las como capazes de desenvolver visões de mundo, fornecer substratos para formação de identidades e afirmar o *status quo*, entre outras possibilidades.

Este modelo, *Clock character*, é assim denominado, pois a análise pode ser iniciada em sentido horário. Pode ainda ter início pela categoria mais impactante, ou também pelo grupo todo de personagens, identificando suas inter-relações e colocações. Segundo Eder, o grupo de personagens tem função dramática, ou seja, contribui para o desenvolvimento do enredo (impulsiona a ação), reforça os efeitos realistas, comunica informações, dá perspectiva à narração, cria conexões intertextuais, ativa emoções específicas e experiências estéticas. Contudo, cada tipo de análise centra-se numa forma de uso do modelo. Desse modo, a *análise criativa* foca nas personagens enquanto representação de seres e artefatos, a *análise interpretativa* muda o foco das personagens para suas qualidades simbólicas e para

³⁵ Tradução livre de: “when they are trying to make sense of characters as secondary signifiers that are symbolising, exemplifying, or embodying virtues or vices, general themes or messages, problems or conflicts, ways of life or social group, famous historical or actual persons, mythical or religious figures, political or natural events”.

³⁶ Tradução livre de: “all different kinds of causes and effects characters may have in reality, specially as links between production and reception and as socio-cultural factors”.

suas contribuições aos temas e mensagens e, por fim, a crítica cultural, ou *análise sociocultural*, focaliza as características sintomáticas.

Por muito tempo a personagem foi explicada enquanto estruturas textuais. Hoje, tenta-se compreender os mecanismos de sua figuração de forma mais globalizada, envolvendo até outras áreas do conhecimento humano. Por mais que haja uma relação entre personagens e seres humanos reais, visto que a composição das primeiras vale-se muitas vezes dos segundos enquanto substrato, a análise literária foca nos aspectos composicionais da literatura que cria mundos possíveis, organizados coerentemente na diegese.

Contudo, a personagem é capaz de se sobressair ao universo literário e fazer sua morada em outras mídias da cultura. Este é o caso de Lolita, que, desde logo, despregou-se à revelia de Nabokov e seu romance. Assim como o quixotismo e o bovarismo temos a ninfeta, termo este agregado ao léxico da língua inglesa graças à obra de Nabokov. Deste modo, a personagem estando presente em outros meios, necessita de outras formas de análise, ou seja, fazem-se necessários novos parâmetros para interpretação, mais apropriados à mídia a qual se destina. Uma forma mais abrangente de análise de personagem foi o que pretendemos mostrar a partir dos estudos de Eder (2014). Procuramos habilitar, desse modo, a análise da personagem em outra mídia, a saber, nas capas do livro. Ao juntar a isso o cotejo com o texto base, seguimos para o próximo capítulo.

4 A FORTUNA CRÍTICA DE *LOLITA*: DO AMOR À ÉTICA

Desde a primeira publicação de *Lolita* muito tem sido dito sobre a obra. Com sua fama e capacidade de vendagem veio o interesse da crítica pelo romance. Como veremos, a crítica formalista focada nos aspectos estéticos do texto foi um viés muito difundido da obra de Nabokov. Esta foi a abordagem possível num contexto em que falar abertamente da sexualidade dentro de uma relação tão controversa era algo inviável.

Já as décadas de 1980 e 1990 marcaram uma mudança de paradigma nas leituras da obra, sobretudo no que se refere à forma de se compreender as dimensões éticas da relação entre o protagonista e a sua enteada. Esse é o aspecto que concentra a maior parte dos estudos de nosso interesse nesta pesquisa. Todavia, antes mesmo de existir uma fortuna crítica sobre *Lolita*, houve uma série de resenhas que tiveram um papel importante, pois serviram de gênese para as posteriores análises realizadas por profissionais da crítica literária. Além do mais, elas insuflaram a curiosidade do público sobre a obra, o que favoreceu sua publicação nos Estados Unidos em 1958.

4.1 As resenhas

Devido sua extensão e seu grau de aprofundamento as resenhas não podem ser consideradas críticas da obra, apenas comentários. Desde a indicação de *Lolita* como um dos melhores romances de 1955 feita por Graham Greene, até a afirmação de John Gordon de que a obra não passava de pura e irrestrita pornografia, as opiniões se dividiram a respeito do romance recém publicado de Nabokov. A primeira resenha surgida nos Estados Unidos, intitulada *The perilous magic of nymphets*, foi feita por John Hollander, para quem “não há seriedade clínica, sociológica ou mítica sobre Lolita, mas inflama-se com uma tremenda perversidade de um tipo inesperado” (HOLLANDER *apud* CONNOLLY, 2009, p.

141)³⁷. Além de considerar *Lolita* um dos livros mais engraçados que leu, Hollander também chama atenção para a maneira com que Nabokov usa as palavras. O que leva Connolly a afirmar que esta resenha de Hollander estabeleceu uma das primeiras abordagens proeminentes de *Lolita*: seu status de uma obra de palavras, uma performance verbal.

Depois de Hollander, Dupee foi o responsável pela publicação no *The Anchor Review* em 1957, do primeiro excerto estendido do romance. Segue-se a ele um resumo do enredo além de sua resenha, em que ele inicia concordando com o aspecto da perversidade na obra. Todavia, ele vai além de Hollander afirmando que se trata, em partes de uma obra prima da comédia grotesca, além de uma selvageria em que existe um lobo real que uiva e uma chapeuzinho vermelho. Para Connolly, esta publicação teve o mérito de abrir caminho para a publicação da obra completa em 1958.

Houve ainda uma terceira resenha intitulada *The morality of art*, que foi publicada na *The Kenyon Review*, em fevereiro de 1957, por Howard Nemerov. O autor retorna ao aspecto moral previamente abordado por Hollander afirmando que se trata de uma obra que contém uma mensagem moral: “se Humbert Humbert é um homem mau, e ele é, ele é punido por isso no final. Também no meio. No início” (NEMEROV *apud* CONNOLLY, 2009, p. 141)³⁸. Entretanto, Nemerov não esclarece de que natureza é a punição que o protagonista recebe no meio e no início da trama. Além deste aspecto, ele ainda enfatiza o elemento humorístico do texto, pois, para ele a obra é a tragédia mais engraçada desde Hécuba de Eurípedes.

Próximo ao lançamento do romance em 18 de agosto de 1958 houve a publicação de uma série de outras resenhas em jornais. Ao citar Boyd, Connolly apresenta números a respeito destas resenhas. Segundo a autora, foram publicadas doze delas, sendo que dois terços deste número demonstravam entusiasmo a respeito da publicação, enquanto um terço se mostrava confuso, irritado ou ultrajado. Muitas continuavam a enfatizar os aspectos cômicos da obra, enquanto outras igualmente indicaram o aspecto moral. Um exemplo deste segundo foi a resenha da revista *Catholic World* que, como era de se esperar, teceu duras críticas ao livro. Ela notou a aura do mal presente na obra e enfatizou “as implicações de

³⁷ Tradução livre de: “there is no clinical, sociological, or mythic seriousness about *Lolita*, but it flames with a tremendous perversity of an unexpected kind”.

³⁸ Tradução livre de: “if Humbert Humbert is a wicked man, and he is, he gets punished for it in the end. Also in the middle. At the beginning”.

uma decadência universalmente aceita e compartilhada” (CONNOLLY, 2009, p. 143).³⁹ Por fim, considerou a obra uma brincadeira sem graça.

De modo geral, para Connolly: “a avaliação de *Lolita* nas primeiras resenhas repousou em parte sobre como o resenhista avaliou o tema do abuso de crianças no romance” (CONNOLLY, 2009, p. 143)⁴⁰. Deste modo, o abuso infantil surge como um elemento proeminente que vai direcionar a avaliação, ou seja, aqueles críticos que julgaram ser este o elemento mais significativo na obra, tenderam a dar uma opinião negativa sobre ela. Ao contrário, os resenhistas que minimizaram os elementos sexuais e em vez disso enfatizaram o estilo, o humor e os elementos satíricos mostraram-se mais positivos. Houve ainda outros como Todd Bayma e Gary Alan Fine que enfatizaram a existência da garota má na sociedade americana da década de 1950 como uma forma de perdoar as ofensas do narrador.

4.2 O elemento romântico: *Lolita* enquanto enredo amoroso

Lionel Trilling foi um dos primeiros críticos de *Lolita*. Seu ensaio intitulado *The last lover: Valdimir Nabokov's Lolita*, foi publicado em agosto de 1958 na revista *Griffin*, reimpresso na revista *Encounter* dois meses depois, em outubro de 1958, e uma terceira vez em 1982, na revista *Critical Heritage*. Este artigo, em que ele aborda o aspecto romântico da obra, serviu de base para posteriores discussões de peso sobre o romance. Como por exemplo a famosa leitura feminista de Linda Kauffman na década de 1980, bem como a de Frederick Whiting na década de 1990, as quais trataremos adiante. Este último considera Trilling uma figura crucial não somente pelo que ele diz sobre a obra, mas pelo seu modo confessional, ao passo que Clegg (2000) indica que o texto desafia a compreensão cultural daquela sociedade sobre a sexualidade e as relações sexuais.

O texto de Trilling aborda o choque que o romance provoca no leitor. Para Connolly, “seu ensaio é um dos primeiros a expressar a questão da identificação do leitor e a forma que o discurso de Humbert afeta o leitor” (CONNOLLY, 2009, p.

³⁹ Tradução livre de: “the implications of a decadence universally accepted and shared”.

⁴⁰ Tradução livre de: “the evaluation of *Lolita* in the early reviews rested in part on how the reviewer evaluated the subject of the child abuse in the novel”.

144)⁴¹. Ele ainda confessa não encontrar ultraje moral na obra, e postula que apesar de desejarmos afirmar que Humbert é um monstro, e segundo ele Humbert sem dúvida o é, “Ficamos cada vez menos e menos ávidos para dizer isso” (TRILLING *apud* CONNOLLY, 2009, p. 144)⁴². A medida que o texto decorre fica claro que Trilling acata o discurso de Humbert sobre como é culturalmente relativa a idade correta para uma garota iniciar a vida sexual:

É bom lembrarmos que Julieta tinha quatorze anos quando estava prometida a Paris e se deu, com toda a nossa aprovação, a Romeu. É muito bom para nós encontrarmos um encanto idílico irônico na história do Velho David e da jovem virgem Abishag. E para receber gravemente a história de Dante sobre Beatrice (TRILLING *apud* CLEGG, 2000, p. 19)⁴³.

Os discursos de Trilling e de Humbert se fundem. Ele aponta a incoerência nesta idiossincrasia que recrimina algumas relações entre jovens moças e homens por considerá-las muitos jovens para iniciar sua vida sexual. Entretanto, em outros casos acata o argumento da relatividade cultural. Em seguida ele aborda a sexualidade infantil.

Tudo muito bem para a família e a sociedade tomar nota de aprovação do desenvolvimento de encantos sexuais da menina, achar uma comédia doce sua crescente consciência deles e seu aprendizado para usá-los. Tudo bem para sua mãe ser aberta e franca, encantada e irônica sobre os sinais claros da força explosiva do impulso sexual da filha enquanto segura a xícara de chá (...) Mas deixe um homem adulto pensar seriamente sobre as meninas como um objeto sexual que toda sua sensibilidade é investigada (TRILLING *apud* CLEGG, 2000, p. 19-20)⁴⁴.

Apesar da crítica aos costumes de Trilling, este processo de sexualização infantil e juvenil causava perturbação à sociedade americana na época da publicação de *Lolita*. Um fato para o qual Trilling chama atenção é que no decorrer

⁴¹ Tradução livre de: “his essay is one of the earliest to address the issue of reader identification and the way that Humbert’s discourse affects the reader”.

⁴² Tradução livre de: “we find ourselves less and less eager to say so”.

⁴³ Tradução livre de: “It was very well for us to remember that Juliet was fourteen when she was betrothed to Paris, and gave herself, with our full approval, to Romeo. It is all very well for us to find a wry idyllic charm in the story of the Aged David and the little maid Abishag. And to gravely receive Dante’s account of Beatrice”.

⁴⁴ Tradução livre de: “All very well for the family and society to take approving note of the little girl’s developing sexual charms, to find a sweet comedy in her growing awareness of them and her learning to use them, and for her mother to be open and frank and delighted and ironic over the teacups about the clear sign of the explosive force of her sexual impulse. (...) But let an adult male seriously think about the girls as a sexual object and all your sensibility is revolved”.

da leitura da obra o leitor gradativamente perde esta comoção ao se deparar com a violação de uma adolescente, sendo que muitos tendem a perdoar esta falta de Humbert. Ele acredita que gradualmente a situação torna-se menos abstrata, menos condenável do ponto de vista moral, mais humana e mais compreensível, chegando ao ponto do leitor desejar perdoá-lo:

Talvez a sua depravação seja mais fácil de aceitar quando descobrimos que ele lida com uma Lolita que não é inocente e que parece ter pouquíssimas emoções em relação a ser violada. E suponho que naturalmente nos inclinamos a ser tolerantes em relação a um estuprador - legal e intencionalmente H.H. é isso - que acaba por sentir uma devoção imortal por sua vítima! (TRILLING *apud* CLEGG, 2000, p. 20)⁴⁵

É interessante frisar que durante suas considerações Trilling se inclui nestas suposições a respeito de como o leitor se sente em relação à violação de Lolita e ao dito amor de Humbert por ela. Segundo Clegg, esta defesa explícita de Humbert é um fato problemático para os leitores e críticos atuais da obra. Michael Wood, por exemplo, acredita que houve uma tolerância preguiçosa dos primeiros críticos de *Lolita* em resposta à sedução de Lolita por Humbert. Contudo, Trilling reconhece que ao sairmos do texto e pensarmos numa situação real em que uma garota de doze anos é submetida a esta situação, ampliamos nosso ultraje por termos sido coniventes com uma violação, ou melhor, por termos permitido que nossas fantasias aceitassem algo que sabemos ser revoltante.

Trilling se questiona sobre a razão que levou Nabokov a provocar este ultraje, pois o autor não tinha o interesse nos aspectos psicológicos da narrativa, nem cometeu qualquer subversão moral, como seria uma defesa da pedofilia. Para ele, além da hipocrisia sexual da sociedade americana que erotiza garotas, é a obsessão passional de Humbert por Lolita que interessa a Nabokov, mais especificamente, seu objetivo principal foi escrever uma estória sobre amor. “*Lolita* é sobre amor. Talvez eu possa ser entendido melhor se eu colocar a frase desta forma: *Lolita* não é sobre sexo, mas sobre amor” (TRILLING *apud* CLEGG, 2000, p. 23)⁴⁶. Ao declarar

⁴⁵ Tradução livre de: “Perhaps his depravity is the easier to accept when we learn that he deals with a Lolita who is not innocent, and who seems to have very few emotions to be violated; and I suppose we naturally incline to be lenient towards a rapist – legally and by intention H.H. is that – who eventually feels a deathless devotion to his victim!”.

⁴⁶ Tradução livre de: “Lolita is about love. Perhaps I shall be better understood if I put the statement in this form: Lolita is not about sex, but about love”.

que a trama de Nabokov é sobre amor, Trilling enfatiza um contraste, pois para ele, os romances daquela época são em sua maioria sobre sexo.

Na cultura ocidental o amor inicialmente não estava vinculado a casamento, o que passa a ocorrer apenas nos tempos modernos. As lendas arturianas são utilizadas como exemplo deste sentimento que Trilling nos fala. *Lolita* está atrelada a esta antiga convenção literária do amor passionai em que é apresentado um escândalo para os padrões da época de sua produção. Deste modo, para que amor se torne crível num enredo é necessário que ele escandalize: “a relação de Humbert com Lolita desafia a sociedade tão escandalosamente como a de Tristão com Isolda, ou de Vronsky com Anna” (TRILLING *apud* CLEGG, 2000, p. 24)⁴⁷. O adultério não escandaliza mais, assim é necessário outro escândalo para substituí-lo, o que Nabokov o faz criando um envolvimento entre um homem adulto e uma adolescente. Neste tipo de relação, os amantes devem estar à margem da sociedade, por isso o fato de Lolita e Humbert não serem ligados pelos laços do matrimônio, o que, para Trilling, mantém Lolita no papel de amante má. Todavia, o que o autor parece não considerar, a partir dos exemplos que ele mesmo fornece, é que amor é algo mútuo, o que não ocorre nesta obra.

Ainda nesta linha, em seu estudo intitulado *Reading Lolita* (1974), Fowler argumenta sobre a existência de um favoritismo de Humbert por parte de Nabokov. Deixar Lolita livre da presença da mãe é algo essencial para o desenvolvimento da trama. Nabokov tira a responsabilidade moral de Humbert ao matar Charlotte em seu lugar, o que segundo Fowler, deixa Lolita livre para seduzir o protagonista. O autor também livra Humbert da responsabilidade de tirar a virgindade de Lolita. Logo, Humbert não é culpado por sua entrada na vida de Lolita: o destino mata Charlotte e Lolita o seduz. A adolescente, por sua vez, é caracterizada por Fowler como vulgar e menos vulnerável que Humbert. Para ele, o crime maior de Humbert é contra seu senso ético e não contra Lolita, visto que esta é indiferente a seu amor. Connolly defende que “devido ao seu foco persistente no mundo interno de Humbert, Fowler parece cometer o mesmo erro de Humbert: ele não consegue perceber o

⁴⁷ Tradução livre de: “H.H.’s relation with Lolita defies society as scandalously as did Tristan’s relation with Iseult, or Vronsky with Anna”.

valor da simples humanidade de Dolly Haze” (CONNOLLY, 2009, p. 149)⁴⁸. Este comprometimento com a narrativa de Humbert faz com que Fowler acredite que o protagonista é uma alma sensível, ignorando todas suas ações contra a adolescente.

4.3 Moral e forma

Além deste estudo inicial de Trilling, bem como outros menores com orientações similares, seguiram-se outros com tendência a analisar os aspectos formais da obra. Para Connolly, depois da publicação de *Pale Fire* em 1962, os leitores começaram a prestar atenção especial na maneira que Nabokov constrói seus mundos ficcionais. Segundo ela, o autor tem predileção por quebra-cabeças, padrões e alusões enigmáticas, os quais ocupam um importante papel em sua produção como um todo. Um dos estudos iniciais a este respeito foi o de Stegner, cujo livro intitulado *Escape into Aesthetics: The art of Vladimir Nabokov*, foi lançado em 1966 e estuda seis romances do autor.

Inicialmente ele encontra dificuldade em situar Nabokov em relação a outros escritores do período, visto sua recusa em identificar a si e sua obra dentro de qualquer grupo, movimento ou propósito artístico. Stegner obtém sucesso mostrando como o autor não trabalha num vácuo cultural. De modo oposto, ele demonstra de várias formas como a obra de Nabokov segue convenções da literatura e está relacionada a formas culturais influentes. Podemos considerar como exemplo o fato de *Lolita* poder ser visto como uma paródia extensiva dos mitos freudianos e das explanações de Freud sobre aberração psicológica. Do mesma forma, *Invitation to a Beheading* pode ser encarado como uma paródia do duplo psicológico que Dostoevsky popularizou na literatura.

Considerado por Clegg um dos estudos decisivos da década de 1960, o capítulo sobre *Lolita*, denominado *A palliative of articulate art*, foca nos jogos de palavras, alusões e formas de composição do cômico. Ele demonstra várias alusões

⁴⁸ Tradução livre de: “due to his persistent focus on Humbert’s internal world, Fowler seems to make the same error that Humbert made: he fails to perceive the value of Dolly Haze’s simple humanity”.

e referências encontradas em *Lolita* a Edgar Allan Poe. Desde algumas óbvias como a escolha do nome Annabel Lee, até outras menos conhecidas como a idade de Humbert ser a mesma da de Poe na ocasião da morte de sua mãe. Stegner se preocupa com a forma com que a narrativa é articulada a fim de evocar a simpatia e piedade do leitor por Humbert. Privilegiando a técnica sobre o conteúdo ele afirma que a imortalidade, tanto de *Lolita* quanto de seu narrador, repousam no ato de contar “na farsa e na angústia de sua narrativa, e não nos fatos bizarros da história contada. É a revelação que importa” (STEGNER *apud* CONNOLLY, 2009, p. 146)⁴⁹.

Stegner demonstra a relação entre a ideia de conteúdo moral e a sedução da narrativa literária, sobretudo, relacionada aos elementos cômicos, tais quais piadas, pistas, jogo de palavras e alusões. Para ele, o segredo da apreciação estética da obra está na identificação com a estória de Humbert, pois não se deve ignorar seu sofrimento, bem como sua comédia. Mais especificamente, é apenas rompendo com a repugnância pelos atos de Humbert que o efeito estético pode ser plenamente apreciado.

Esta ênfase no contar e nos elementos estéticos, faz com que Stegner caracterize como piadas algumas mentiras criadas por Humbert. Um exemplo deste tipo de procedimento realizado por Stegner é a análise da explicação freudiana formulada por Humbert para seu desvio sexual. Para o protagonista, seu desvio sexual se dá devido ao coito interrompido que ocorreu entre ele e Annabel na adolescência. Segundo Stegner, esta explicação é nada mais que uma brincadeira com o leitor, devido o fato de Nabokov odiar leituras baseadas nas teorias de Freud.

Apesar da leitura de Stegner enfatizar os aspectos formais em detrimento do conteúdo, ele não pode ignorar sua natureza moral num país com códigos rigorosos. Para o autor, Nabokov não tenta defender o relacionamento de uma garota de doze anos com um homem adulto. Segundo ele, o que ocorre em *Lolita*

é que Humbert o torna notável pelos termos que coloca, pelo que diz, porque ele faz uma arte sobre perversão. O olho de Humbert se depara com a vulgaridade (a dele e a do mundo) e a converte através da imaginação e,

⁴⁹ Tradução livre de: “in the farce and the anguish of his narrative, and not in the bizarre facts of the story told. It is the telling that matters”.

posteriormente, da linguagem em um objeto de beleza (STEGNER *apud* CLEGG, 2000, p. 48-49)⁵⁰.

Ou seja, Stegner não deixa de abordar a temática moral ao mesmo tempo que enfatiza os aspectos formais. Esta relação dinâmica entre moral e estética não está presente apenas no estudo de Stegner, ao contrário, foi uma tendência da crítica na década de 1960.

Devido à riqueza estilística presente em *Lolita* surgiram outros trabalhos voltados a leituras dos aspectos formais da obra. Dentre os autores que se preocuparam com este tipo de crítica está Proffer. Em sua obra *Keys to Lolita* (1968) ele busca isolar as qualidades linguísticas da obra, tais como alusões, ritmos e metáforas. Já no prefácio o autor deixa claro que sua preocupação não é com o caráter do herói ou da heroína, ao contrário, pretende desenvolver um estudo demonstrando soluções para quebra-cabeças técnicos. A este propósito Clegg afirma que

a prática específica do *close reading* associada a essa fase da crítica formalista sugere que *Lolita*, com todos os seus trocadilhos, paródias e paradoxos, é um *playground* infinito para leituras que nunca precisam ir além de repetir padrões de palavras na página (CLEGG, 2000, p. 48-49)⁵¹.

O estudo de Proffer tem clara relação com o de Appel Jr. sobre a paródia em *Lolita*. Clegg afirma que ambos fizeram uma crítica focada em encontrar sentido dentro do universo do livro. Ambos se sentiram ofuscados pela linguagem no romance, eis o porquê da criação de versões de livros seguido de anotações como as produzidas por ambos. Para Clegg, Appel Jr. tem um lugar especial na história das críticas da obra, uma vez que, dentre outros pontos, ele foi aluno de Nabokov na Universidade de Cornell entre 1953 e 1954. Ele ainda foi o autor de *The annotated Lolita* em 1970, uma referência até os dias atuais. Esta obra teve como base vários artigos do autor publicados na década de 1960, sobretudo *Lolita: the springboard of parody*, publicado em 1967.

⁵⁰ Tradução livre de: “is that Humbert makes it remarkable by the terms he puts in in , by the tellin , because he makes an art out of perversion. Humbert’s eye confronts vulgarity (his own and the world’s) and converts it through imagination and subsequently language into a thing of beauty”.

⁵¹ Tradução livre de: “the particular practice of the close reading associated with this phase of formalist criticism suggests that *Lolita*, with all its puns, parodies and paradoxes, is a potential endless playground for readings that need never go beyond repeating patterns of words on the page”.

Quinze anos depois de seu primeiro lançamento, *Lolita* já fazia parte do cânone americano na ocasião da publicação de *The annotated Lolita*. Apesar de Appel Jr. declarar em seu prefácio que esta é uma obra que jamais deveria ser considerada definitiva, ele traz novecentas notas a seu respeito. Como foi uma obra publicada durante a vida do autor, Nabokov emitiu sua opinião a respeito dela, considerando-a uma ideia esplêndida. O elogio, contudo, não veio sozinho. Como um leitor meticuloso que era, Nabokov desaprovou as três primeiras notas, provenientes do texto *Lolita lepdoptera* (1960), de Diana Butler, considerando-as um assunto complexo. Em carta a Appel, solicita que retire qualquer referência ao texto de Butler, considerado por ele pretencioso e sem sentido do começo ao fim.

Em *The annotated Lolita*, Appel Jr. indica que o termo “intrincado” define o brilhantismo técnico em *Lolita*, responsável por torná-lo um dos poucos romances originais do século. Para ele, as alusões, ou seja, trocadilhos e piadinhas utilizadas por Humbert, são uma das formas que o autor encontrou de demonstrar como a obra é única. Ele acredita que elas são articuladas subitamente na tessitura da narrativa para escapar a todos, exceto aos leitores mais competentes e compulsivos. Entretanto, algumas são mais simples e diretas, e fazem referência mais frequente aos escritores do século XIX.

Todavia, a preocupação maior de Appel Jr. é a paródia. Para ele existe uma ligação entre a moralidade e certas convenções literárias e tropos, sobretudo a paródia. Pois, Appel Jr. a considera um elemento chave para se compreender não somente *Lolita*, bem como toda a obra de Nabokov. Para Clegg,

Por definição, a paródia e a auto-paródia suspendem a possibilidade de uma ficção totalmente "realista", já que seus referentes são outras obras literárias ou elas próprias, e não o mundo da realidade objetiva que o "realista" ou "impressionista" tenta reproduzir (APPEL *apud* CLEGG, 2000, p. 52)⁵².

Sua obra traz um vasto e rico conjunto de observações sobre o romance em sua relação com outros textos. Para Appel Jr., a paródia na obra foi criada como uma rede de coincidências, a fim de demonstrar que tudo foi manipulado, tudo é ficção. Deste modo, a maior das auto-paródias criadas por Nabokov é a referência

⁵² Tradução livre de: “by definition, parody and self-parody suspend the possibility of a fully ‘realistic’ fiction, since their referents are either other literary works or themselves, and not the world of objective reality which the ‘realist’ or ‘impressionist’ tries to reproduce”.

que Humbert faz a Quilty como o autor da obra *A dama que gostava de relâmpagos*⁵³, encontrado por este na biblioteca da prisão. Isto ocorre no capítulo oitavo da primeira parte, quando Humbert está preso falando sobre as possibilidades de leitura que a biblioteca da prisão lhe permitem. Aproximadamente duzentas páginas à frente, durante uma tempestade, Lolita comenta gratuitamente: “Eu não sou uma dama e não gosto de relâmpagos” (APPEL JR. *apud* CLEGG, 2000, p. 53)⁵⁴. Appel acredita que esta complexa rede de referências cruzadas revela uma enorme capacidade de organização, o que desmonta o argumento de Humbert de que sua obra foi escrita furiosamente em menos de dois meses. Para ele, o leitor é enganado por estas paródias que revelam o lugar comum de suas expectativas. Logo, além da tentativa de Humbert enganar o leitor com seu enredo enunciado, o leitor se vê às voltas de ser enganado também pela forma.

No que se refere à moral – igualmente abordada por Appel Jr. –, o que existe de singular na obra é a maneira como Nabokov desperta nossa compaixão nos colocando ao lado de Humbert contra nossa própria vontade: “Nabokov propositalmente trata de um assunto chocante em *Lolita* e quando somos solidários a Humbert, Nabokov conseguiu expandir com sucesso nosso potencial de compaixão” (APPEL JR. *apud* CLEGG, 2000, p. 58)⁵⁵. Ao demonstrarmos simpatia por Humbert, Appel acredita que Nabokov demonstra que nossos valores morais são mais tênues que pensamos. Contudo, esta retórica da moralidade é pura manipulação: a alegação de Humbert que Lolita o seduziu não justifica suas ações, mais especificamente ele ter negado a ela as vivências próprias da juventude. Mesmo Nabokov negando a existência de um conteúdo moral a reboque na obra, não a isenta de uma repercussão moral, segundo Appel Jr. – e ao contrário de Stegner –, Nabokov nega a função didática da obra.

Nesta mesma linha, em *Crystal land: artífice in Nabokov's English novels* (1972) Bader faz uma leitura sobre os romances de Nabokov e considera que sua preocupação principal é com a imaginação artística e com a consciência. Bader foca sua leitura na dimensão estética de *Lolita*, o que a leva a afirmar que o dilema moral é tratado em termos estéticos. Para ela, Quilty é quem comete a violação mais bruta, pois ele é um artista comercial. Por isso sua punição é a maior, ou seja, seu

⁵³ Tradução de Jorio Dauster de: “*The lady who loved lightning*”.

⁵⁴ Tradução livre de: “*I'm not a lady and I do not love lightning*”.

⁵⁵ Tradução livre de: “Nabokov purposely takes a shocking subject in *Lolita*, and when we are sympathetic to Humbert, Nabokov has successfully expanded our potential for compassion”.

processo de criação não é completo, à medida que não se sabe tanta coisa sobre ele.

Outros dois estudos de viés formalista são os de Lilly, intitulado *Nabokov: homo ludens* (1979), e o de Packman, *Nabokov: the structure of the literary desire* (1982). Nestes dois estudos os autores abordam a questão do jogo enquanto elemento trabalhado por Nabokov. No primeiro ensaio, Lilly inicia afirmando que o trabalho de Nabokov é uma piada em que a ambiguidade é um elemento explorado neste sentido. Para ele existe uma falta de sentido entre a imoralidade, os fatos e a forma amoral em que estes são narrados. Isto é propositalmente criado não com a finalidade de substituir uma forma de moralidade por outra, mas para desviar nosso foco na moralidade, e nos direcionar para o prazer dos jogos que substituem a realidade do dia a dia. Já no segundo texto, Packman argumenta que apesar de *Lolita* ser um texto polivalente, seus elementos realistas são falsos e conduzem o leitor para armadilhas como uma perseguição criptogâmica. O autor defende que todos os textos no romance remetem a outros o que torna difícil chegar a um significado final. Este tipo de leitura desvaloriza a relação do romance – bem como das personagens –, com a representação do mundo real.

Igualmente relacionado à paródia, temos o texto de Frosch *Parody and authenticity in Lolita*, publicado pela primeira vez em 1982 e novamente em 2003. Neste estudo Frosch defende que *Lolita* é tanto uma trama de amor, como uma paródia a outras. O autor retoma alguns dos argumentos de Hollander de que a obra é o registro da história de amor entre Nabokov e o romance romântico. Ele argumenta que

a paródia é a maneira de Nabokov chegar o mais próximo possível do romance romântico, e mais, o que ele na verdade consegue é criar uma nova forma, contemporânea e original, não anacrônica e imitativa (FROSCH *apud* CONNOLLY, 2009, p. 147)⁵⁶.

Para ele, Nabokov cria a paródia para dar uma nova vida ao amor romântico na ficção contemporânea. Ou seja, *Lolita* é um enredo amoroso enquanto paródia de outras histórias de amor.

⁵⁶ Tradução livre de: “parody is Nabokov’s way of getting as close to the romantic novel as possible and, more, that he actually does succeed in creating it in a new form, one that is contemporary and original, not anachronistic and imitative”.

4.4 A virada ética na crítica de *Lolita*

Como vimos, o tratamento dado a *Lolita* enquanto um enredo amoroso, com relativa rapidez, deu logo lugar a uma crítica baseada na forma. Neste segundo momento, em que a Nova Crítica e o Formalismo se constituíam campos proeminentes para análise literária, tratar de aspectos formais foi mais viável e confortável do que discutir uma relação sexual tão complexa. Na década de 1980, entretanto, houve uma nova mudança de paradigma. Passou-se a acreditar que os danos infringidos a *Lolita*, não poderiam mais ser tratados e justificados em termos unicamente estéticos, como se fazia até então. Para Clegg, foi de consenso geral que muita atenção já havia sido dada à versão de Humbert e era tempo do prazer estético dar lugar a leituras voltadas para mundo real.

Depois desta mudança de orientação da crítica, um dos grandes nomes foi Pifer e seu estudo *Nabokov and the novel* (1980). Após a morte de Nabokov, tanto ela como muitos outros críticos começaram a implementar uma revisão na obra, com o intuito de reavaliar sua reputação de autor apegado aos elementos estéticos e indiferente à humanidade. Isto ocorreu através de uma reconsideração dos fatos do enredo e seus efeitos éticos. No passado, foi dada uma atenção errada para o discurso elegante de Humbert, o que leva Pifer a acreditar que o problema está na distinção entre a esperteza de um vilão charmoso e a realidade de seus atos. Ela defende que o leitor resista à sedução da linguagem florida empregada por Humbert, a fim de perceber o que ele realmente faz a *Lolita*. Deste modo, para ela, ficam de um lado a linguagem esteticamente trabalhada, e, de outro, os fatos controversos do conteúdo real.

A respeito deste, Pifer defende que o crime de Humbert foi introduzi-la em seu mundo interior, impondo a ela suas fantasias privadas, usurpando assim seu direito a uma existência independente. Para Clegg, “é no reconhecimento da enormidade dessa invasão que os leitores reconhecem o crime. Mas os leitores também devem saber que Humbert também o reconhece” (CLEGG, 2000, p. 92)⁵⁷. Ou seja, não basta somente reconhecer como criminosos os atos de Humbert, mas

⁵⁷ Tradução livre de: “it is in recognising the enormity of this intrusion that readers acknowledge the crime. But readers must also acknowledge that Humbert recognises it too”.

também saber que ele tinha ciência do quanto era errado o que estava fazendo. Pifer enfatiza que a narrativa de Humbert está relacionada a remorso e é esta capacidade de reconhecer o erro que desperta a simpatia do leitor por ele.

Ao mesmo tempo que busca provocar a empatia do leitor por seu arrependimento, Humbert tenta atrelar esta narrativa ao fazer poético. “Ao elevar-se ao status de poeta ‘puro’, Humbert, compreensivelmente, deseja remover suas ações da esfera ética da vida e considerá-las apenas como arte” (PIFER *apud* CLEGG, 2000, p. 92)⁵⁸. Ou melhor, fazer desta narrativa algo bonito é tirá-la do esfera ética. Contudo, a tentativa de Humbert se mostra infrutífera numa leitura focada nos fatos.

Em comum com o estudo de Pifer, e com a da maioria das leituras críticas da década de 1980, porém, de outra perspectiva, está o estudo de Clifton, *Limits of artistic license* (1982). Igualmente, ela defende que os leitores supervalorizaram a perspectiva de Humbert, ao passo que inferiorizaram a de Lolita. Para ela: “distráidos por seu charme, sua astúcia, sua inteligência, e – sim – seu estilo de prosa extravagante de assassino, podemos momentaneamente esquecer que ele é de fato o monstro que diz ser” (CLIFTON *apud* CLEGG, 2000, p. 104)⁵⁹.

A crueldade das ações de Humbert é objeto *Contingency, irony and solidarity*, o estudo de Rorty publicado em 1989. Em sua pesquisa ele busca onde os autores se posicionam em relação à ideia de crueldade. Ao abordar como alguns tipos de pessoas podem ser cruéis a outras sua análise chega a Nabokov, mais especificamente a *Lolita*. Para ele esta é uma obra que dramatiza a cegueira de certo tipo de pessoa para a dor de outra. Segundo o autor, no universo de Nabokov, o grande crime está na falha de perceber e responder ao sofrimento alheio, o que facilmente pode ser observado em *Lolita*.

Ao se aprofundar nas estruturas da crueldade no texto, Rorty afirma que as grandes criações de Nabokov são obsessivas e citando o próprio Nabokov, afirma que Humbert é um vaidoso cruel que manipula para parecer comovente. Para ele: “tanto Kinbote quanto Humbert são extremamente sensíveis a tudo o que afeta ou se relaciona à sua própria obsessão, e totalmente indiferentes a qualquer coisa que

⁵⁸ Tradução livre de: “By elevating himself to the status of ‘pure’ poet, Humbert understandably desires to remove his actions from the ethical sphere of life and consider them only as art”.

⁵⁹ Tradução livre de: “distracted by his charm, his wit, his intelligence, and – yes – his murderer’s fancy prose style, we may momentarily forget that he is indeed the monster he says he is”.

afete os outros” (RORTY *apud* CLEGG, 2000, p. 97)⁶⁰. Segundo ele, estas duas personagens demonstram como nunca antes uma forma particular de crueldade da qual Nabokov se preocupa muito: o desdém.

Nesta mesma linha, o trabalho de Dipple – *Unresolvable plot* (1988) –, trata especificamente do abuso infantil, uma temática muito significativa dentro de nosso estudo. Neste texto, a autora inicia discorrendo sobre a excelência estética de Nabokov, o que para ela coloca *Lolita* entre as grandes obras da ficção pós-moderna. Todavia, o que a autora considera problemático é a questão moral a reboque. Através da criação do filósofo moralista John Ray Jr., responsável pelo prefácio ficcional, Nabokov faz uma sátira ao leitor/crítico que lerá a obra com os olhos da moralidade, em vez do olhar artístico. Ela critica este posicionamento de Nabokov – ou a falta de –, afirmando que ele

parece subestimar o abuso sexual de crianças, ou melhor, seu interesse pela possibilidade literária é tão grande que ele não consegue perceber outra dimensão. No final dos anos 80, quando o abuso de crianças é tão grande, o enredo de *Lolita* causa inquietação e muitos leitores negam obstinadamente sua instância mais elevada de excelência estética. Em outras palavras, Nabokov talvez devesse, pelo menos em um nível, ter uma moral mais rigorosa a reboque (DIPPLE *apud* CLEGG, 2000, p. 102)⁶¹.

O procedimento de Nabokov causa um problema a respeito de como o leitor deve se posicionar eticamente em relação ao abuso infantil impetrado por Humbert. A proposta de uma leitura apenas baseada na estética causa reducionismo à obra.

Neste mesmo período surgiram muitos trabalhos de viés feminista em que eram discutidos o abuso sexual à criança. Em 1989 Kauffman publicou seu estudo de viés feminista intitulado *Framing Lolita: is there a woman in the text?* Sua leitura aborda as políticas de representação sexual na narrativa, ao mesmo tempo que ataca a história crítica do romance, pois para ela, a temática do abuso sexual infantil não deve ser eclipsada por questões de apreciação estética. Kauffman apresenta

⁶⁰ Tradução livre de: “both Kinbote and Humbert are exquisitely sensitive to everything which affects or provides expression for their own obsession, and entirely incurious about anything that affects anyone else”.

⁶¹ Tradução livre de: “seems to underestimate the sexual abuse of children, or rather his interest in literary possibility is so large that he fails to perceive another dimension. In the late 1980s when the misuse of children is so much before us, the plot of *Lolita* causes uneasiness and many readers stubbornly deny its higher forum of aesthetic excellence. In other words, Nabokov should perhaps, at least on one level, have a more exacting moral in tow”.

muitas suposições sexistas grosseiras feitas por inúmeras leituras masculinas da obra, confrontando a retórica da literatura com a linguagem literal das políticas sexuais feministas. Como era de se esperar, o influente trabalho de Trilling foi seu maior alvo, pois ela é avessa a esta leitura romântica errônea. Segundo a autora, *Lolita* deve ser lido como uma crítica ao abuso infantil:

Trilling está certo em notar a atividade erótica em todas as páginas, mas errou ao concluir que o romance é sobre amor e não sobre sexo. *Lolita* não é sobre o amor, mas sobre o incesto, que é uma traição de confiança, uma violação do amor. Como os críticos puderam confundir de forma tão consistente o amor com o incesto no romance? (KAUFFMAN *apud* CLEGG, 2000, p. 105)⁶².

No conflito entre literário e literal, um dos pontos salientados por Clegg é o enfrentamento da linguagem das personagens que Kauffman promove, demonstrando termos que são usados por *Lolita*, como incesto e estupro, para definir o que Humbert fez a ela. Estas palavras, por sua vez, estão em confronto com o discurso artístico de Humbert, que não usa tais termos.

Ela prossegue criticando duramente a forma com que a crítica se mostrou simpática à personagem Humbert e propõe uma nova forma de abordar a obra

O desafio para a crítica feminista é, portanto, ler contra o texto, resistindo à sedução do pai. É possível em um duplo movimento analisar o horror do incesto reinscrevendo o corpo material da criança *Lolita* no texto e, ao mesmo tempo, minando a falácia representacional, situando o texto dialogicamente em relação a outros textos? (KAUFFMAN *apud* CLEGG, 2000, p. 105)⁶³.

De certa forma, Kauffman responde sua segunda pergunta retórica afirmando que é de interesse dos estudos feministas demonstrar este erro de representação, já que a obra é tida por muitos críticos como uma representação da vida real. E volta a tecer críticas ao estudo de Trilling afirmando que ele não julga estupro e incesto

⁶² Tradução livre de: “Trilling is right to notice the overt erotic activity on every page, but wrong to conclude that the novel is about love, not sex. *Lolita* is not about love, but about incest, which is a betrayal of trust, a violation of love. How have critics managed so consistently to confuse love with incest in the novel?”

⁶³ Tradução livre de: “The challenge for feminist criticism is thus to read against the text by resisting the father’s seduction. Is it possible in a double movement to analyze the horror of incest by reinscribing the material body of the child *Lolita* in the text and simultaneously to undermine the representational fallacy by situating the text dialogically in relation to other texts?”

como algo chocante, em vez disso, o que o choca é o quão poucos romances contemporâneos serem sobre amor. Para ela, a crítica que vê *Lolita* como a representação da vida real deveria se atentar a Lolita em si, bem como à maneira como foi dominada por Humbert.

Ela critica ainda a forma como o discurso de Humbert vem sendo aceito pelos críticos, sobretudo Trilling e Molnar: “Humbert é, além disso, um narrador notoriamente não confiável que mente para o psiquiatra, engana duas esposas e toma precauções elaboradas para evitar ser detectado” (KAUFFMAN *apud* CLEGG, 2000, p. 106)⁶⁴. Tendo em vista estes antecedentes é de se duvidar que foi a jovem que o seduziu. A crítica, ao contrário, lê a obra como uma reflexão sobre a vida do protagonista e portanto,

acaba meramente reificando códigos que podem ser rastreados diretamente da literatura, códigos que - da tradição do amor cortês a Clarissa, e ao cinema moderno - primeiro idealizam e depois degradam a mulher, culpando-a por sua própria vitimização (KAUFFMAN *apud* CLEGG, 2000, p.106)⁶⁵.

Por essa linha, a obra como uma reflexão da vida, aceitando o discurso de Humbert, é uma forma de reificar a mulher e culpá-la pelos processos de dominação as quais ela é submetida. Além do mais, Kauffman alerta para a existência de uma cultura de identificação do leitor homem com Humbert, o que ela embasa nos estudos de antropologia. Para Lévi-Strauss, a mulher funciona como moeda entre os homens. Deste modo, a mulher no texto converte o texto em mulher, e ambos passam a circular entre homens (autor-leitores masculinos), como num ritual, formando um laço entre eles.

Três anos depois surgiu uma nova publicação com a orientação também feminista. *Over her dead body: death, femininity and the Aesthetic* (1992) foi publicado por Bronfen com o intuito de investigar a representação da feminilidade e a morte na arte e na literatura. Para Clegg, a proposta subjacente a este trabalho é que a cultura ocidental usa a arte para sonhar com a morte de mulheres bonitas. A

⁶⁴ Tradução livre de: “Humbert is, moreover, a notoriously unreliable narrator who lies to psychiatrist, deceives two wives, and otherwise takes elaborate precautions to avoid detection”.

⁶⁵ Tradução livre de: “end up merely reifying codes that can be traced directly from literature, codes that – from the courtly love tradition to Clarissa and modern cinema – first idealize and then degrade the female by blaming her for her own victimization”.

partir da cena em que Humbert se masturba no sofá, Bronfen desenvolve seu raciocínio aceitando a proposição de Humbert de que naquele ato a Lolita real foi elidida, dando lugar a uma Lolita imaginária que foi ao encontro dos desejos dele. Negando a presença da Lolita real e suplantando-a por uma imaginária, Humbert nega que violou um corpo. Deste modo, Bronfen argumenta que

O que isso deixa indeciso para o leitor é se ele/ela escolhe ler apenas a superfície que H.H. oferece, ou se ele/ela também escolhe focar nisso sob a confissão e sua própria auto-paródia (BRONFEN apud CLEGG, 2000, p. 135)⁶⁶.

De modo contrário, o corpo real cria uma resistência a esta apropriação imaginária. Um exemplo disso é a cena em que Humbert, ao buscar a jovem na colônia de férias, a considera menos bonita que a imagem mental que havia formado dela. Aqui o real perturba o imaginário, porém ao olhá-la novamente, ele reconhece sua presa, ou melhor, mais uma vez molda a imagem real e silencia sua alteridade. Outros momentos em que a alteridade tenta vir à tona é na descrição visual de doçura e inocência que ela demonstra ao jogar tênis, imagem oposta a de perversa que ele tenta lhe atribuir em outros momentos.

Dentre os trabalhos surgidos nesta mesma década destaca-se também o de Whitting, intitulado *The stranger particularity of the Lover's preference: pedophilia, pornography, and the anatomy of monstrosity in Lolita* (1998). Como vemos, o autor utiliza o termo pedofilia para designar os atos de Humbert, diferentemente da crítica que até então tratava o tema em termos de abuso infantil. A palavra grega *paidóphilos* designa aqueles que gostam de crianças. Atualmente o uso do termo pedofilia remete tanto ao transtorno psiquiátrico em que um adulto sente atração sexual por crianças pré-púberes, como também crime de abuso sexual de criança, ou menor. Apesar de muitas civilizações considerarem normal a prática sexual com crianças – conforme nos informa Humbert com riqueza de exemplos –, é a partir do século XIX que muitas legislações passam a tratá-la como crime.

Além da pedofilia, o autor trata da pornografia e da monstrosidade e os analisa em *Lolita* dentro do contexto cultural da guerra fria, e o projeto estético de

⁶⁶ Tradução livre de: "What this leaves undecided for the reader is whether s/he chooses to read only the surface H.H. offers, or whether s/he chooses also to focus on that beneath the confession and his own self-parody".

Nabokov é explicitado. Whiting dá atenção ao medo que a sociedade daquele período tinha dos molestadores infantis – os quais eram considerados monstruosos pela lei –, bem como da pornografia. Para ele, muitos críticos da obra, como Hollander, focam nos elementos estéticos porque a pedofilia está envolvida numa ansiedade social. Hollander nega a pedofilia, pois é menos pior se referir a atos proibidos do que a ela em si. Já Trilling se esforça em não reconhecer a monstruosidade de Humbert, pois segundo ele a patologia naturaliza as estranhas particularidades das preferências amorosas. Além do mais, o próprio Nabokov, ao perceber esta preocupação social, escreveu um posfácio em que se defende das acusações de pornografia usando o argumento da separação entre moral e arte:

Não escrevo nem leio obras de ficção com fins didáticos, e, a despeito da afirmação de John Ray, *Lolita* não traz nenhuma moral a reboque. Para mim, um romance só existe na medida em que me proporciona o que chamarei grosso modo de volúpia estética, isto é, um estado de espírito ligado, não sei como e nem onde, a outros estados de espírito em que a arte (curiosidade, ternura, bondade, êxtase) constitui a norma. Não há muitos desses livros. Todo o resto é sandice de caráter ou aquilo que alguns chamam de “literatura de ideias”, e que muito frequentemente não passa de sandices tópicas moldadas em grandes blocos de gesso, os quais são cuidadosamente transmitidos de geração em geração (NABOKOV *apud* WHITING, 1998, p. 854)⁶⁷.

Em sua justificativa, Nabokov faz uma clara divisão entre público em privado. Deste modo, ao contrário da literatura de ideias que, como todo bom formalista ele tanto renega, a volúpia estética que a verdadeira literatura produz é algo para ser fruído individualmente, logo, na esfera privada. Para Whiting, apesar de Nabokov não ter sido processado, o transcurso de publicação da obra, bem como a controvérsia na opinião pública que ela causou tornaram esta justificativa necessária.

Vale lembrar que a partir da década de 1990 as leituras de *Lolita* passaram a ter um teor mais complexo, como as leituras pós-estruturalistas, por exemplo, e

⁶⁷ Tradução de Jorio Dauster de: “I’m neither a reader nor a writer of didactic fiction, and despite John Ray’s assertion, *Lolita* has no moral in tow. For me a work of fiction exists only insofar as it affords me what I shall bluntly call aesthetic bliss, that is a sense of being somehow, somewhere, connected with other states of being where art (curiosity, tenderness, kindness, ecstasy) is the norm. There are not many such books. All the rest is either topical trash or what some call the Literature of Ideas, which very often is topical trash coming in huge blocks of plaster that are carefully transmitted from age to age” (NABOKOV, 2000, p. 314).

muitos buscaram recuperar uma versão diferente de Lolita, as quais não são objetivo deste estudo.

Em *Lolita is Dolores Haze: the 'real' child and the 'real' body in Lolita* (2009), Quayle, retorna à questão ética na obra. Ela revisita vários autores tais como Kauffman, para quem Humbert é obcecado não por Lolita, mas por uma imagem idealizada que ele criou dela, bem como Wood, para quem a verdadeira Lolita é a pessoa que Humbert não consegue ver. A partir dos argumentos destes autores, Quayle apresenta sua hipótese: “o texto, na verdade fornece amplas evidências que Humbert não criou uma Lolita imaginária que se tornou mais real para ele que a própria garota, e que ele não é de qualquer outra maneira ‘cego’ para a ‘real’ garota” (QUAYLE, 2009, p. 7)⁶⁸. Para ela, Humbert tenta induzir o leitor a pensar que a Lolita descrita por ele não tem muita relação com a garota real, estando relacionada a uma lembrança de Annabel. Todavia, fica claro que ele mesmo não acredita neste processo de transferência, uma vez que isto é algo inventado por ele a fim de enganar os psiquiatras. A autora ainda demonstra que não é crível a argumentação de Humbert que a imagem de Lolita foi eclipsada pela imagem poética de uma ninfeta sedutora. Pois, depois do primeiro contato sexual com ela, ele para de falar de sua teoria das ninfetas sedutoras e desacredita sua própria hipótese por meio de piadas.

Finalmente a autora demonstra como Humbert não estava cego para a garota real, pelo contrário, ele é consciente dos reais sentimentos dela: “Em numerosos outros pontos do romance, Humbert similarmente deixa claro a repulsa e relutância de Lolita com relação a participar de atividades sexuais com ele” (QUAYLE, 2009, p. 12)⁶⁹. Do mesmo modo, ele percebe a frustração dela durante a longa viagem que fizeram. Assim, para a autora, o fio condutor da narrativa é esta objetificação de Lolita: Humbert a reduz a um corpo físico do qual ele obtém prazer.

Esta escolha de um ponto de vista a partir do qual a obra deve ser lida é questionada por Wilhite (2015). Para ela, não há leitura inocente da obra e a maneira que a interpretamos relaciona-se ao nosso papel enquanto leitor. Ela acredita que *Lolita* nos permite “criar uma contra-narrativa na qual reconhecer

⁶⁸ Tradução livre de: “the text does in fact provide ample evidence that Humbert has not created an imagined Lolita who has become more real to him than the girl herself, and that he is not any other way ‘blind’ to the ‘real’ girl”.

⁶⁹ Tradução livre de: “At numerous other points in the novel, Humbert similarly makes clear Lolita’s revulsion and reluctance with regard to engaging in sexual activities with him”.

incesto e apreciar o texto não são contrários, mas sim existem simultaneamente e em conluio com o outro” (WILHITE, 2015, p. 2)⁷⁰. Ou seja, o texto abre a possibilidade para mais de uma leitura sem a necessidade de uma escolha.

Como vimos, existe uma grande riqueza de fortuna crítica sobre *Lolita* e mesmo antes de haver críticas literárias, houve uma série de resenhas em jornais americanos sobre o romance. Estes comentários, que existiram mesmo antes da obra ser publicada nos Estados Unidos, contribuíram na criação de um horizonte de expectativas, o que ajudou a pavimentar o caminho para sua publicação.

Logo depois da publicação americana em 1958, a crítica demonstrou uma tendência a evidenciar na obra a existência do amor romântico de Humbert por Lolita, tratando a obra como um enredo amoroso. Nas décadas seguintes, a ênfase da crítica foi a questão formal tão prezada pelo próprio Nabokov. Contudo, depois de sua morte, mais especificamente na década de 1980, houve uma mudança de paradigma na crítica. Para Quayle, aquele foi um período em que “os críticos mudaram cada vez mais seu foco dos aspectos formais do romance” (QUAYLE, 2019, p. 1)⁷¹. Em resumo, se logo após o lançamento de *Lolita* a crítica transformou o enredo de sexo em uma trama de amor, e transmutou a criança em mulher, na década de 1980 os tempos eram outros e a sociedade estava aberta a debates sobre a violência contra a criança e a mulher. Naquele período, a crítica cultural tomou força e com ela surgiram leituras feministas da obra, preocupadas com a dimensão ética, sobretudo na maneira através da qual Humbert trata Lolita, sendo estas as leituras um foco importante para o desenvolvimento desta pesquisa.

⁷⁰ Tradução livre de: “to create a counter-narrative in which recognizing incest and enjoying the text are not contraries but instead exist simultaneously and in collusion with each other”.

⁷¹ Tradução livre de: “critics increasingly shifted their focus from the formal aspects of the novel”.

5 *LOLITA* DESCOBERTA: DAS CAPAS COMERCIAIS AO CONCURSO

Desde sua publicação em 1955, *Lolita* vem sendo um dos romances mais celebrados e se mantém firme na mente de seus leitores. Contudo, de acordo com setores da crítica, frequentemente mal interpretado. Gaitskill (2013) acredita que sua personagem título, nas infundáveis representações culturais das quais é tema, significa algo diferente do contido na obra. O enredo em si também enfrenta o mesmo problema. De acordo com a analista, *Lolita* não é uma história de amor, pois amor é sempre mútuo, de outro modo, “*Lolita* fala de obsessão, o que nunca é amor, e Nabokov estava desapontado que as pessoas não entenderam isso e desconsideraram a mensagem correta” (GAITSKILL, 2013, p. 12)⁷². Tanto a representação de elementos do enredo, quanto das personagens é o que presenciamos nas capas de *Lolita*, e em muitas percebemos esta discrepância na representação. Todavia, a real intenção de Nabokov, ao contrário do que afirma Gaitskill, nunca saberemos com precisão.

Neste capítulo investigaremos como a capa reflete seu texto, ou seja, como os elementos da obra são representados na capa. Para tal, analisaremos as capas comerciais e as capas do concurso promovido por Betram e Leving. Deste modo, inicialmente, descreveremos dois métodos de análise, um deles voltado para a análise de imagens em geral, proposto por Gervereau (2007) e o segundo focado na tradução intersemiótica de capas de livros, conforme proposto por Sonzogni (2011).

5.1 A grelha de análise de imagens de Gervereau

Em sua obra *Ver, compreender, analisar imagens*, Gervereau (2007) afirma que “observar uma imagem, de modo diferente do que com uma simples intenção fugaz, é fazer-lhe perguntas” (GERVEREAU, 2007, p. 41). Existe um grupo especial que as tem analisado com mais propriedade ao longo do tempo, são eles: o

⁷² Tradução livre de: “*Lolita* is about obsession, which is never, ever love, and Nabokov himself was so disappointed that people did not understand this and take away the right message”.

historiador da arte, o semiólogo e o historiador, por meio de métodos específicos. Apesar de a imagem existir em função de um receptor, somos cegos para a maioria das imagens que nos assaltam no cotidiano e as analisamos em situações específicas: voluntárias, úteis e circunstanciais. Para tal, o autor desenvolve um método de análise com várias categorias a serem observadas durante o processo.

Grelha para análise de imagens:

1 Descrição

1.1 Técnica

- Nome do emissor ou dos emissores;
- Modo de identificação dos emissores;
- Data de produção;
- Tipo de suporte e técnica;
- Formato;
- Localização.

1.2 Estilística

- Número de cores e estimativa das superfícies e da predominância;
- Volume e intencionalidade do volume;
- Organização icônica (quais são as linhas directrizes).

1.3 Temática

- Qual o título e que relação texto-imagem;
- Inventário dos elementos representados;
- Quais as temáticas gerais.

2 Estudo do contexto

2.1 Contexto a montante

- De que meio técnico, estilístico, temático, vem esta imagem?
- Quem a realizou e que relação tem com a sua história pessoal?
- Quem a encomendou e que relação tem com a história da sociedade do momento?

2.2 Contexto a jusante

- A imagem conheceu uma difusão contemporânea da altura da sua produção ou difusões posteriores?

- Que indícios ou testemunhos temos do seu modo de recepção ao longo do tempo?

3 Interpretação

3.1 Significações iniciais, significações posteriores

- O ou os criadores da imagem sugeriram uma interpretação diferente do seu título, da sua legenda, do seu sentido primeiro? Que análises contemporâneas do seu tempo de produção podemos encontrar?
- Que análises posteriores?

3.2 Balanço e apreciações pessoais

- Em função dos elementos fortes revelados na descrição, no estudo do contexto, no inventário de interpretações ao longo do tempo, que balanço geral podemos fazer?
- Como vemos hoje esta imagem?
- Que apreciação subjetiva relacionada com nosso gosto individual – anunciada como tal – lhe podemos dar?

Na primeira etapa da grelha, a *descrição*, fazemos um inventário das imagens e o que pode parecer a primeira vista simplista, é o caminho para uma boa análise. Para Gervereau (2007), “descrever já é compreender. E grande parte da nossa cegueira face às imagens decorre do facto de as consumirmos como elementos de um sentido primeiro, sem nunca as inventariarmos” (GERVEREAU, 2007, p. 45). Para o autor existe uma diferença entre observar as imagens e simplesmente vê-las, pois a atenção do primeiro implica na aquisição de um aspecto diferente. Dentro desta categoria, temos enquanto subcategoria a *técnica*, que diz respeito às informações materiais; a *estilística*, que se refere aos constituintes plásticos específicos do objeto de análise; e à *temática*, que se relaciona a uma primeira leitura. Para o autor “o título (...) constitui geralmente um pilar central do sentido. Por outro lado, a relação *texto-imagem* corresponde de fato a um número importante de casos de figura” (GERVEREAU, 2007, p. 57 – grifo do autor). Deste modo, o texto tem também uma função iconográfica que intervém na imagem.

O *estudo do contexto*, por sua vez, é uma forma de evitar interpretações precipitadas, o que se torna indispensável para qualquer trabalho académico. O *contexto a montante* diz respeito a de onde provem a imagem, ou seja, ela tem um

suporte que possui uma história. Cada imagem possui linhas, cores, formas, e deve-se tentar compreender em que elas correspondem a uma tendência do seu contexto de produção. Este item ajuda a compreender a relação entre as capas, sobretudo as comerciais, e seu contexto social, estética utilizada e local de produção. Já o *contexto a jusante* passa a se questionar a respeito da difusão contemporânea à criação ou às difusões posteriores da imagem, bem como a amplitude de sua divulgação.

Por fim temos a *interpretação*, que, para Gervereau precisa de bases sólidas fornecidas pelas etapas anteriores. No que se refere às considerações iniciais sobre a obra, ele acredita que por mais que as opiniões do autor da imagem sejam relevantes para a compreensão, a obra excede a simples intenção ou reflexão do artista. Torna-se necessário o distanciamento e é por meio deste que “perceber-se-á o que vem do autor , o que é contemporâneo da criação (e, portanto, revelador de certo modo de recepção) e aquilo que tem a ver com a posteridade” (GERVEREAU, 2007, p. 88 – grifos do autor), para assim se ter a disposição um histórico da imagem. A partir de então, verifica-se como a imagem é vista atualmente. Para o autor, “interpretar nesta última óptica, significa partir do documento, do <<que se sabe>>, e descobrir aquilo que parece ser a ideia mais forte do ícone” (GERVEREAU, 2007, p. 89). Apesar de mencionar que a tabela não precisa ser aplicada em sua totalidade, o autor insiste na importância do inventário das imagens e, sobretudo, da análise do contexto, antes de se partir para a interpretação em si.

5.2 Tabela para análise intersemiótica de capas de livro de Sonzogni (2011)

Em sua obra *Re-covered rose – a case study in book cover design as intersemiotic translation*, Sonzogni (2011) questiona como a capa reflete o texto. Para ele, o *design* de capas de livros enquanto tradução intersemiótica é um território inexplorado. Se a capa de um livro é considerada uma tradução deste, deve haver, como em outras traduções, um nível de equivalência entre eles a fim de avaliar o processo, bem como seus resultados. Para classificar este nível de equivalência a fim de construir sua tabela, Sonzogni vale-se dos estudos de House (1997) sobre teoria da qualidade de avaliação na tradução, bem como os de O’Neill

(1994) e Armstrong (1999) sobre teoria da interpretação e sua validade na avaliação da tradução.

No desenvolvimento de sua teoria, House recorre à linguística contrastiva. Para a autora, uma equivalência funcional e pragmática é a equivalência mais apropriada para descrever as relações entre original e tradução, sendo que o termo equivalência relaciona-se à preservação de sentido através de diferentes línguas e culturas envolvidas no processo tradutório. Ela estabelece três formas de compreender o sentido, logo, avaliar uma tradução: 1) mentalista; 2) baseada na recepção (behaviorista e funcionalista); 3) baseada no texto e discurso, ou seja, orientada na literatura da área: estudos de tradução descritiva, pensamento pós modernista e desconstrucionista, e orientação linguística.

Sonzogni acredita que estas três categorias podem ser úteis na avaliação de tradução intersemiótica entre livro e capas. A primeira categoria refere-se a um julgamento intuitivo e subjetivo da tradução. Apesar de esta categoria não ser pertinente na avaliação de quando, como e porque uma tradução é boa, ela mostra-se apropriada para avaliar o que e quem determina a seleção do sentido a ser traduzido visualmente. Isto ocorre, pois a composição dos elementos da capa é baseada numa seleção, logo, a relativização do conteúdo e do sentido são essenciais.

A segunda categoria de House, behaviorista e funcionalista, avalia a tradução baseada em sua recepção, isto é, uma boa resposta à tradução é similar à recepção gerada pelo original. Sendo que estas duas categorias relacionam-se às influências paratextuais. Segundo Sonzogni “do ponto de vista behaviorista, a resposta dos leitores a um certo design de capa em um determinado mercado pode influenciar o *design* da capa de outro livro no mesmo ou em outro mercado” (SONZOGNI, 2011, p. 27)⁷³. Já do ponto de vista funcionalista, o *design* da capa é o resultado direto do *briefing*.

A terceira categoria relaciona-se a três abordagens baseadas no texto e discurso. A primeira perspectiva, a tradução descritiva, considera o original um subordinado e enfatiza a tradução, o que é trazido para o *design* de capas. Para Sonzogni “a principal função da capa é atrair a atenção dos leitores e seduzi-los a

⁷³ Tradução livre de: “from the behaviorist view, the response of readers to a certain cover *design* in a certain market can influence the cover *design* of another book in the same or in another market”.

pegar o livro e finalmente comprá-lo” (SONZOGNI, 2011, p. 27)⁷⁴, o que explica os distanciamentos que ocorrem muitas vezes entre texto e capa. A segunda perspectiva, pensamento pós-modernista e desconstrucionista, se direciona aos fatores psico-filosóficos e socio-políticos que influenciam o processo tradutório. House refere-se a eles como forças ocultas que dão forma ao processo de seleção do que será traduzido. Especificamente, estes grupos utilizam sua influência para escolher os textos a serem traduzidos e as estratégias de re-textualização, ou seja, os procedimentos que envolvem a maneira como os textos serão torcidos e distorcidos.

A terceira perspectiva, orientação linguística, foca no que House chama de interconexão de contexto e texto, pois para ela “a ligação inextricável entre a linguagem e o mundo real é tanto definitivo na criação de sentido quanto na tradução” (HOUSE *apud* SONZOGNI, 2011, p. 27)⁷⁵. Isto ocorre também na tradução de texto para capa onde o componente linguístico é mínimo. Neste processo ocorre uma recontextualização em dois níveis: 1) um texto completo é retextualizado em imagens, ou seja, fisicamente muitas páginas se tornam uma. Esta retextualização é também metafórica, isto é, de um sistema sógnico para outro. 2) As imagens podem ser recontextualizadas em diferentes situações, tais como, a produção de uma capa para uma nova edição, a produção de capa baseada em imagens de adaptação fílmica, bem como uma capa diferente para uma edição a ser publicada em país estrangeiro.

Para a autora a recontextualização de um livro em capa pode ser tanto óbvia como discreta, deste modo, Sonzongi acredita que

é particularmente difícil estabelecer critérios objetivos para a avaliação de capas de livros. Como o design da capa do livro é um processo de tradução seletiva, os critérios de equivalência e avaliação devem estar vinculados ao texto que está sendo traduzido em termos visuais. Esta ligação pode ser definida como uma *relação de integridade* entre a narrativa verbal e visual de um texto (SONZOGNI, 2011, p. 27 – grifo nosso)⁷⁶.

⁷⁴ Tradução livre de: “the main function of the cover is to attract the attention of readers and entice them into picking up the book and ultimately buying it”.

⁷⁵ Tradução livre de: “the inextricable link between language and real world is both definitive in meaning making and in translation”.

⁷⁶ Tradução livre de: “It is particularly difficult to establish objective criteria for the evaluation of book covers. Because book cover *design* is a process of selective translation, the criteria for equivalence and evaluation ought to be linked to the text that is being translated into visual terms. This link could be defined as a relationship of integrity between the verbal and visual narrative of a text”.

Para ele, é necessário julgar estas narrativas com objetividade levando-se em consideração o que House denomina bidirecionalidade fundamental, que permitirá uma avaliação suficientemente objetiva das imagens traduzidas enquanto narrativa visual.

Ao se questionar a respeito de quais imagens podem ser aceitas enquanto legítimas, e quais as que devem ser descartadas na tradução visual, o autor recorre aos estudos de Armstrong. Para este último, “se diferenças entre leituras rivais não podem ser sempre resolvidas, somos deixados com uma série de questões preocupantes sobre validade” (ARMSTRONG *apud* SONZOGNI, 2011, p. 28)⁷⁷. Sonzogni ressalta que validação e rejeição não relacionam-se simplesmente à escolha de uma interpretação literária. Ele argumenta que os avanços das tecnologias do *design* gráfico, bem como a compreensão cognitiva que se tem da gramática visual, propiciaram o surgimento e a constante expansão de um repositório de imagens e símbolos compartilhados. Estes garantem o acesso cada vez mais a imagens novas e mais efetivas para a comunicação visual.

Para Armstrong testes de validade são a solução para esta questão das múltiplas interpretações. Estes testes estabelecem restrições na interpretação, ou seja, estabelecem um limite de leituras permissíveis e ilegítimas. Um dos parâmetros que Armstrong estabelece como pertinente na validação, ou seja, para se avaliar uma tradução de livro em capa é a abrangência (*inclusiveness*). O autor a define como a relação entre o todo e as partes do texto, e ressalta sua importância afirmando que a compreensão é um processo de encaixe das partes no todo. Logo, a importância de vários elementos do texto literário serem contemplados no projeto da capa. Para ele, “no contexto do design de uma capa de livro, pode-se argumentar que a capa mais bem-sucedida é aquela que, dentro dos limites da seleção e do espaço, engloba tantas camadas de significados do texto e – portanto, de opções interpretativas –, quanto possível” (SONZOGNI, 2011, p. 28)⁷⁸. Dentro desta hipótese, quanto mais interpretações visuais da obra a capa agregar, melhor

⁷⁷ Tradução livre de: “if differences between rival readings cannot always be resolved, we are left with a number of troubling questions about validity”.

⁷⁸ Tradução livre de: “in context of a book cover *design* it can be argued that the most successful cover is that which, within the limits of selection and space, encompasses as many layers of meaning of the text and thus of interpretative options, as possible”.

sucedida ela será. Contudo, este processo não é tão simples assim, pois existem outros elementos a serem considerados, tais como a capacidade da capa em atrair a atenção do leitor. Além disso, o autor lembra dos limites dos testes de validade que impedem de estabelecer uma interpretação como a correta.

Seguindo o pressuposto de que toda tradução é uma interpretação – pressuposto este que também orienta esta pesquisa –, O’Neill aplica os testes de validação de Armstrong para leitura e avaliação de uma tradução intersemiótica de livro em capas. Ao se questionar como uma tradução pode ser examinada num mundo instável com autoridades oscilantes, ele defende que este julgamento baseia-se menos nas noções tradicionais de fidelidade às normas autorais. Ao contrário, é mais proveitoso “julgar a validade de qualquer conjunto de leituras ou interpretações concorrentes” (O’NEIL *apud* SONZOGNI, 2011, p. 30)⁷⁹. Ao parâmetro abrangência, conforme definido por Armstrong, ele acrescenta dois outros: persuasão (*persuasiveness*) e sugestão (*suggestiveness*).

Deste modo, a partir dos estudos de House, Armstrong e O’Neil, Sonzogni cria sua tabela para avaliação das capas: “organizada em cinco secções, esta tabela define a relação de integridade que deve existir entre texto e capa e, em particular, ela analisa a mudança multimodal do texto verbal para visual” (SONZOGNI, 2011, p. 30)⁸⁰, onde cada secção representa um estágio dentro do processo. A primeira subdivisão, intitulada “texto” (*text*), fornece uma descrição do texto literário a partir dos itens simples (*simple*), complexo (*complex*) ou mistura de ambos (*hybrid*). Já a segunda categoria, definida por Sonzogni como “abrangência” (*inclusiveness*), se atem a como os elementos gênero (*genre*), conteúdo (*contente*) e ambientação (*setting*) são priorizados em imagens, ou seja, como são visualmente tratados.

A terceira categoria “persuasão” (*persuasiveness*) se refere a três modos de tradução visual, isto é, “como o processo de visualização pode reproduzir as especificidades cronológicas e geográficas do conteúdo do livro (*authenticization*) ou atualizá-las (*modernization*) ou combinar as duas abordagens (*hybrid*)” (SONZOGNI, 2011, p. 30)⁸¹. Já a quarta categoria “sugestão” (*suggestiveness*) indica os estilos de

⁷⁹ Tradução livre de: “judging the validity of any of competing sets of reading or interpretations”.

⁸⁰ Tradução livre de: “Arranged in five sections, this grid defines the relationship of integrity that ought to exist between text and cover and in particular it analyses the multimodal shift to the text from verbal to visual”.

⁸¹ Tradução livre de: “how the process of visualization can reproduce the chronological and geographical specificities of the book’s content (*authentication*) or updates them (*modernization*) or combine both approaches (*hybrid*)”.

tradução visual, ou melhor, como são os objetos apresentadas na capa: objetos concretos (*concretization*), imagens abstratas (*abstractization*), ou a combinação de ambos (*hybrid*).

A quinta categoria criada por Sonzogni é denominada “imagens” (*images*). Ela elenca três graus de tradução visual, que se relacionam a como as imagens funcionam numa capa de *design* simples (*simple*), numa capa complexa (*complex*), ou numa capa em que o *design* combine elementos simples e complexos (*hybrid*). Por fim, à cada tradução visual é atribuído um conceito baixo (*low*), médio (*medium*) ou alto (*high*), referente à relação de integridade (*relationship of integrity*) entre texto e capas de modo geral. Sonzogni lembra que esta tabela reflete uma tentativa de seu estudo para analisar as capas do romance *O nome da Rosa*, de Umberto Eco, contudo, é de carácter subjetivo.

O *corpus* da pesquisa de Sonzogni, além do texto literário, é composto por cinquenta capas provenientes de um concurso realizado com o objetivo específico de produzir uma capa que traduza o romance. Neste concurso, as palavras na capa limitam-se ao título e nome do autor. O autor reconhece que a tradução intersemiótica se deu numa perspectiva diferente da produção de uma capa com vistas à publicação da obra: “a falta de estratégia de *briefing* e *marketing* de um editor padrão significou que o relacionamento entre o livro e sua capa foi tão direto quanto possível – embora nas circunstâncias artificiais de um exercício acadêmico” (SONZOGNI, 2011, p. 39)⁸².

Deste modo, temos abaixo a tabela, conforme proposta por Sonzogni, exemplificada por meio da análise da seguinte capa:

⁸²Tradução livre de: “the absence of a standard publisher’s brief and marketing strategy meant that the relationship between the book and its cover was as direct as possible – albeit in the artificial circumstances of an academic exercise”.

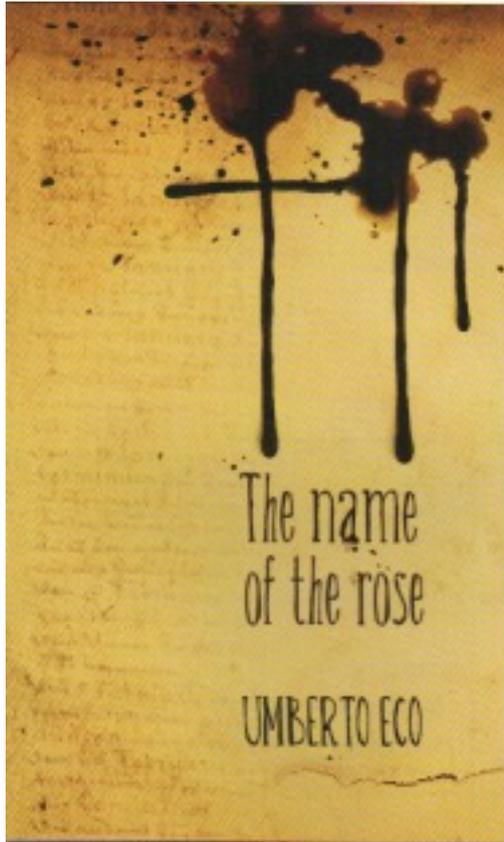


Figura 19 (Razvan Mitoiu)
 Fonte: SONZOGNI, 2011, p. 45

BOOK			EVALUATION
TEXT	LITERARY GENRE	SIMPLE	LOW
			MEDIUM
			HIGH
		COMPLEX	LOW
			MEDIUM
			HIGH
		HYBRID	LOW
			MEDIUM
			HIGH
CATEGORIES OF VISUAL TRANLATION			EVALUATION
TEXTUAL CHARACTERISTICS	INCLUSIVENESS	GENRE	LOW
			MEDIUM
			HIGH
			The reddish hues of the ink stains suggest blood and thus introduce the idea of danger and death; the ink alludes to mischief related to

VISUAL CHARACTERISTICS			writing and reading.
		CONTENT	LOW
			MEDIUM
			HIGH The ink cross on the damaged parchment indicates that the book may be about Faith, truth and death.
		SETTING	LOW
			MEDIUM
	HIGH The damaged parchment suggests that the chronological setting of the book is ancient and the action is set in a place of knowledge (a library) or a place of Faith (a monastery).		
	MODES OF VISUAL TRANSLATION		EVALUATION
	PERSUASIVENESS	AUTHENTICIZATION	LOW
			MEDIUM
			HIGH The use and colour of sheepskin and running ink makes the cover authentic as well as effective.
		MODERNIZATION	LOW
			MEDIUM
			HIGH
HYBRID		LOW	
		MEDIUM	
		HIGH	
STYLES OF VISUAL TRANSLATION		EVALUATION	
SUGGESTIVENESS	CONCRETIZATION	LOW	
		MEDIUM	
		HIGH The use of concrete images – the parchment and ink-stains – makes the cover, and thus the atmosphere, real and tangible yet mysterious	

			and ominous.
		ABSTRACTIZATION	LOW
			MEDIUM
			HIGH
		HYBRID	LOW
			MEDIUM
			HIGH
BOOK COVER			EVALUATION
IMAGES	DESIGN	SIMPLE	LOW
			MEDIUM
			HIGH
			The cover employs few and very simple images.
		COMPLEX	LOW
			MEDIUM
			HIGH
		HYBRID	LOW
			MEDIUM
			HIGH

Após apresentar a imagem selecionada para análise, bem como a tabela, ele expõe a seguinte conclusão:

RELAÇÃO DE INTEGRIDADE: ALTA – Com um *design* simples a capa transmite informações sobre o livro: seu gênero (suspense), conteúdo (um livro sobre escrita, leitura, fé, verdade) e ambientação (período histórico, possivelmente medieval), enquanto deixa o leitor sem pontos de referência (a inscrição no pergaminho está borrada, a tinta manchada e as marcas ameaçadoramente interminadas) (SONZOGNI, 2011, p. 47) ⁸³.

5.3 Nossa tabela para análise das capas de *Lolita*

A partir das duas tabelas acima apresentadas criamos para nossa análise das capas subsequentes uma terceira, com a mescla de elementos das duas

⁸³ Tradução livre de: “RELATIONSHIP OF INTEGRITY: HIGH – With a simple *design* the cover conveys information about the book: its genre (thriller), content (a book about writing, reading, faith, truth) and setting (historical times, possibly medieval) whilst leaving the reader without points of reference (the writing on the parchment is blurred, the ink stains and marks ominously unfinished)”.

anteriores. A tabela criada por Gervereau (2007) se mostra efetiva para análise de imagens em geral sem a preocupação da relação intersemiótica dos objetos representados. Para isto, temos a tabela proposta por Sonzogni (2011). Este último, porém, considera as imagens sem um contexto social. Ele trata de imagens que foram produzidas unicamente para um concurso, sem a preocupação de vender um livro. Se esta pesquisa fosse voltada unicamente à análise das capas do concurso, a tabela de Sonzogni (2011) seria apropriada, contudo, como analisaremos capas que foram colocadas no mercado, julgamos apropriado a inserção de critérios como contexto de produção, o qual é trabalhado por Gervereau (2007). A tabela que estamos propondo (mescla das duas aqui citadas) não será utilizada integralmente para todas as imagens, respeitando assim as especificidades de cada uma.

TABELA PARA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA DE CAPAS				
IMAGENS DA CAPA	DESCRIÇÃO DAS IMAGENS		CRITÉRIOS	
	TEMÁTICA		INVENTÁRIO DOS ELEMENTOS REPRESENTADOS	
			QUAL O TÍTULO E QUE RELAÇÃO TEXTO-IMAGEM	
	CONTEXTO DE PRODUÇÃO		CRITÉRIOS	
	DATA DE PUBLICAÇÃO:			
	CAPAS COMERCIAIS	CONTEXTO A MONTANTE-MOMENTO DA PRODUÇÃO		COMO AS LINHAS, CORES E FORMAS CORRESPONDEM A UMA TENDÊNCIA DE SEU CONTEXTO DE PRODUÇÃO
				QUE RELAÇÃO COM A HISTÓRIA DA SOCIEDADE DO MOMENTO?
		CONTEXTO A JUSANTE - REPRODUÇÕES POSTERIORES/HISTÓRICO DESSAS REPRODUÇÕES		A IMAGEM TEVE UMA DIFUSÃO NO MOMENTO DE SUA PRODUÇÃO OU DIFUSÕES POSTERIORES?
				QUE INDÍCIOS OU TESTEMUNHOS DO SEU MODO DE RECEPÇÃO AO LONGO DO TEMPO?
	CARACTERÍSTICAS DO LIVRO NA CAPA ABRANGÊNCIA	CATEGORIAS DE TRADUÇÃO VISUAL DA IMAGEM		CRITÉRIOS
GÊNERO		BAIXO		
		MÉDIO		
		ALTO		
CONTEÚDO		BAIXO		

			MÉDIO
			ALTO
		AMBIENTAÇÃO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO
CARACTERÍSTICAS VISUAIS	SUGESTÃO	ESTILOS DE TRADUÇÃO VISUAL	CRITÉRIOS
		CONCRETIZAÇÃO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO
		ABSTRAÇÃO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO
		HÍBRIDO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO

5.4 A galeria de Zimmer e o concurso de Bertram e Leving

A página “*Covering Lolita*”⁸⁴, de autoria de Dieter E. Zimmer, expõe uma galeria online com 210 capas do livro e de outras mídias em 40 países nas últimas seis décadas que, por si só, conta a história das publicações internacionais de *Lolita*. Apesar de considerarem muito interessante as escolhas feitas pelos *designers* e ilustradores das capas expostas na galeria, Bertram e Leving (2013) acreditam que “é evidente como poucas foram bem sucedidas em comunicar a profundidade e complexidade do romance. Transbordando com imagens poderosas e finamente forjadas, *Lolita* também atinge a escuridão e a brutalidade” (BERTRAM; LEVING, 2013, p. 15)⁸⁵.

Eles apresentam várias razões que tornam *Lolita* um caso interessante para investigação de suas capas, dentre as quais o fato da fidelidade à narrativa não estar em primeiro lugar na preocupação das editoras. Para eles, esta é uma razão pela qual o mal entendimento e a má interpretação de *Lolita* ainda persiste. É fácil ver um leitor em potencial, que mesmo nos dias de hoje, ainda presume que a

⁸⁴ <http://www.dezimmer.net/Covering%20Lolita/LoCov.html>

⁸⁵ tradução livre de: “it is apparent how few of them ultimately succeeded at communicating the depth and complexity of the novel. Overflowing with powerful, finely wrought imagery, *Lolita* also strikes with darkness and brutality”.

personagem título é uma sedutora precoce cujo nome (infelizmente) tornou-se popular (BERTRAM; LEVING, 2013, p.15)⁸⁶.

Por estas razões, a galeria de Zimmer propôs um concurso patrocinado pelo site “*Venus Febriculosa*”⁸⁷, no qual os participantes foram instigados a criar uma capa original para o romance *Lolita*. O concurso ocorreu em 2009 e registrou um total de 155 submissões, de 105 concorrentes de 34 países diferentes. A partir de então, os mentores do concurso (Jonh Bertram e Yuri Leving) escreveram um artigo sobre a experiência e publicaram um livro intitulado *Lolita – the story of a cover girl* (BERTRAM; LEVING, 2013) onde as melhores colocadas são exibidas juntamente com alguns artigos sobre a obra.

Dentre as capas comerciais, selecionadas na galeria de Zimmer, escolhemos 13 para este estudo, pelo menos uma de cada década. Dentre elas, optamos pelas quais apresentam mais imagens, a fim de ampliar nossas possibilidades de análise. A partir da obra de Bertram e Leving (2013) escolhemos também 13, seguindo o mesmo critério da opção pelas que apresentam mais imagens.

5.5 As capas comerciais

⁸⁶ Tradução livre de: “This is one reason why misunderstanding and misinterpretations of *Lolita* still persists. It’s easy to see why a prospective reader, even at this late date, would assume that the titular character is the precocious seductress that her name has popularly (and unfortunately) come to signify”.

⁸⁷ <http://venusfebriculosa.com>

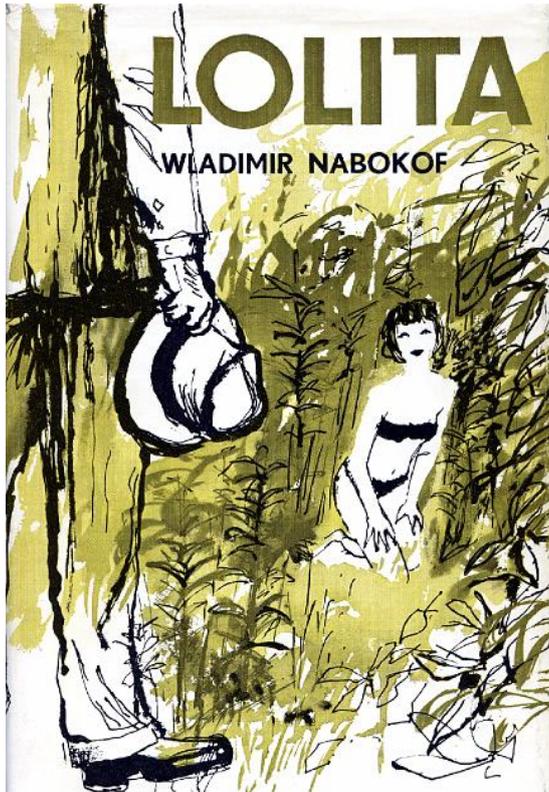


figura 20 (Oisterwijk, 1958, *Lolita*)

TABELA PARA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA DE CAPAS		
IMAGENS DA CAPA	<p>DESCRIÇÃO DAS IMAGENS</p> <p style="text-align: center;">TEMÁTICA</p>	<p>CRITÉRIOS</p> <p>INVENTÁRIO DOS ELEMENTOS REPRESENTADOS Uma garota de lingerie envolta em traços verdes e amarelos. Um homem em primeiro plano vestido com terno e chapéu na mão direita. Título em verde e nome do autor em preto na parte superior centralizados.</p>
		<p>QUAL O TÍTULO E QUE RELAÇÃO TEXTO-IMAGEM</p> <p>A capa sugere que a menina representada seja Lolita.</p>
	<p>CONTEXTO DE PRODUÇÃO</p> <p>DATA DE PUBLICAÇÃO: 1958</p>	<p>CRITÉRIOS</p>
	<p style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg);">CAPAS COMERCIAIS</p> <p style="text-align: center;">CONTEXTO A MONTANTE-MOMENTO DA PRODUÇÃO</p>	<p>COMO AS LINHAS, CORES E FORMAS CORRESPONDEM A UMA TENDÊNCIA DE SEU CONTEXTO DE PRODUÇÃO</p>

			QUE RELAÇÃO COM A HISTÓRIA DA SOCIEDADE DO MOMENTO?
		CONTEXTO A JUSANTE - REPRODUÇÕES POSTERIORES/HISTÓRICO DESSAS REPRODUÇÕES	A IMAGEM TEVE UMA DIFUSÃO NO MOMENTO DE SUA PRODUÇÃO OU DIFUSÕES POSTERIORES?
			QUE INDÍCIOS OU TESTEMUNHOS DO SEU MODO DE RECEPÇÃO AO LONGO DO TEMPO?
		CATEGORIAS DE TRADUÇÃO VISUAL DA IMAGEM	CRITÉRIOS
CARACTERÍSTICAS DO LIVRO NA CAPA	ABRANGÊNCIA	GÊNERO	BAIXO
			MÉDIO Apesar de sabermos que este é o começo da história de Humbert com Lolita, o homem que encontra a menina que sorri não faz referência direta ao subgênero drama.
			ALTO
		CONTEÚDO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO A imagem representa a primeira vez que Humbert vê Lolita na <i>piazza</i> de Charlotte. O enredo de Lolita é contado em primeira pessoa, o que é representado nesta cena que se constrói a partir do ponto de vista de Humbert em primeiro plano.
		AMBIENTAÇÃO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO A capa apresenta com propriedade e criatividade o momento em que Humbert vê Lolita pela primeira vez em meio ao jardim de biquíni sob o sol.
		ESTILOS DE TRADUÇÃO VISUAL	CRITÉRIOS
CARACTERÍSTICAS VISUAIS SUGESTÃO		CONCRETIZAÇÃO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO

			O uso dos tons de amarelo e verde sugerem com propriedade a sensação de Humbert ao ver Lolita.
		ABSTRAÇÃO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO
		HÍBRIDO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO

Por meio de cores que sugerem o efeito de luz e sombra esta capa transmite elementos do gênero, conteúdo, e sobretudo, da ambientação. O próprio Nabokov elogiou esta capa, referindo-se a ela como perfeitamente encantadora (WHITE, 2013, p.156). Ela tematiza a primeira vez que Humbert vê Lolita na *piazza* de Charlotte sob o sol. O enredo de *Lolita* é contado em primeira pessoa, o que é representado nesta cena que se constrói a partir do ponto de vista de Humbert em primeiro plano. É interessante notar que nesta capa, elaborada antes das adaptações cinematográficas de *Lolita*, a personagem título é representada com o corpo mais próximo ao de uma criança, ou seja, com maior fidelidade à obra de Nabokov. De modo geral a relação de integridade entre a capa e o texto pode ser considerada alta.

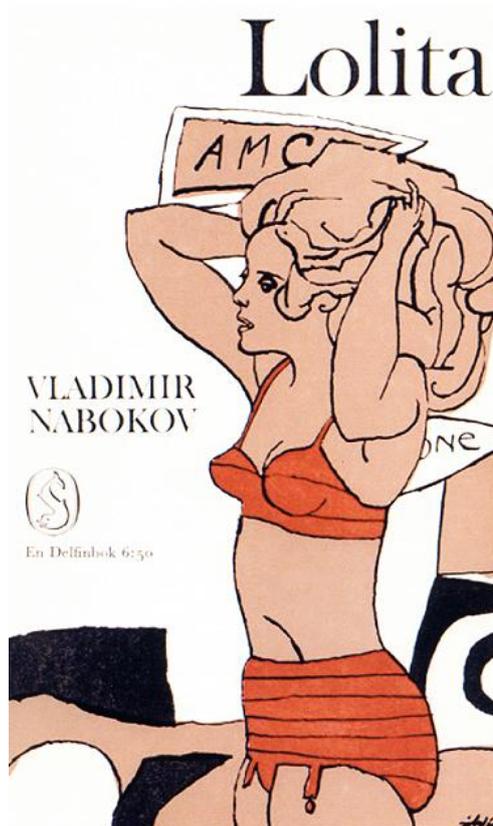


figura 21 (Aldus/Bonnier - Delfinok, 1965, *Lolita*)

TABELA PARA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA DE CAPAS							
IMAGENS DA CAPA	<table border="1"> <thead> <tr> <th>DESCRIÇÃO DAS IMAGENS</th> <th>CRITÉRIOS</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td style="text-align: center;">TEMÁTICA</td> <td> <p>INVENTÁRIO DOS ELEMENTOS REPRESENTADOS</p> <p>Uma mulher de lingerie (e cinta liga sem meia) de cor alaranjada segurando os cabelos.</p> <p>Título e nome do autor em preto.</p> <p>Outros elementos abstratos e algumas inscrições pela metade.</p> </td> </tr> <tr> <td colspan="2"> <p>QUAL O TÍTULO E QUE RELAÇÃO TEXTO-IMAGEM</p> <p>A capa sugere que a menina representada seja Lolita.</p> </td> </tr> </tbody> </table>	DESCRIÇÃO DAS IMAGENS	CRITÉRIOS	TEMÁTICA	<p>INVENTÁRIO DOS ELEMENTOS REPRESENTADOS</p> <p>Uma mulher de lingerie (e cinta liga sem meia) de cor alaranjada segurando os cabelos.</p> <p>Título e nome do autor em preto.</p> <p>Outros elementos abstratos e algumas inscrições pela metade.</p>	<p>QUAL O TÍTULO E QUE RELAÇÃO TEXTO-IMAGEM</p> <p>A capa sugere que a menina representada seja Lolita.</p>	
	DESCRIÇÃO DAS IMAGENS	CRITÉRIOS					
	TEMÁTICA	<p>INVENTÁRIO DOS ELEMENTOS REPRESENTADOS</p> <p>Uma mulher de lingerie (e cinta liga sem meia) de cor alaranjada segurando os cabelos.</p> <p>Título e nome do autor em preto.</p> <p>Outros elementos abstratos e algumas inscrições pela metade.</p>					
<p>QUAL O TÍTULO E QUE RELAÇÃO TEXTO-IMAGEM</p> <p>A capa sugere que a menina representada seja Lolita.</p>							
<table border="1"> <thead> <tr> <th colspan="2">CONTEXTO DE PRODUÇÃO</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td colspan="2">DATA DE PUBLICAÇÃO: 1965</td> </tr> </tbody> </table>	CONTEXTO DE PRODUÇÃO		DATA DE PUBLICAÇÃO: 1965		CRITÉRIOS		
CONTEXTO DE PRODUÇÃO							
DATA DE PUBLICAÇÃO: 1965							
<table border="1"> <thead> <tr> <th>CAPAS COMERCIAIS</th> <th>CONTEXTO A MONTANTE-MOMENTO DA PRODUÇÃO</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td></td> <td style="text-align: center;">CONTEXTO A MONTANTE-MOMENTO DA PRODUÇÃO</td> </tr> </tbody> </table>	CAPAS COMERCIAIS	CONTEXTO A MONTANTE-MOMENTO DA PRODUÇÃO		CONTEXTO A MONTANTE-MOMENTO DA PRODUÇÃO	<p>COMO AS LINHAS, CORES E FORMAS CORRESPONDEM A UMA TENDÊNCIA DE SEU CONTEXTO DE</p>		
CAPAS COMERCIAIS	CONTEXTO A MONTANTE-MOMENTO DA PRODUÇÃO						
	CONTEXTO A MONTANTE-MOMENTO DA PRODUÇÃO						

			PRODUÇÃO		
			QUE RELAÇÃO COM A HISTÓRIA DA SOCIEDADE DO MOMENTO?		
		CONTEXTO A JUSANTE - REPRODUÇÕES POSTERIORES/HISTÓRICO DESSAS REPRODUÇÕES	A IMAGEM TEVE UMA DIFUSÃO NO MOMENTO DE SUA PRODUÇÃO OU DIFUSÕES POSTERIORES?		
			QUE INDÍCIOS OU TESTEMUNHOS DO SEU MODO DE RECEPÇÃO AO LONGO DO TEMPO?		
CARACTERÍSTICAS DO LIVRO NA CAPA	ABRANGÊNCIA	CATEGORIAS DE TRADUÇÃO VISUAL DA IMAGEM	CRITÉRIOS		
		GÊNERO	BAIXO A imagem diz muito pouco sobre o subgênero drama, relacionando-se mais a um romance erótico.		
			MÉDIO		
			ALTO		
		CONTEÚDO	BAIXO A imagem da mulher da capa diz muito pouco ou quase nada a respeito da Lolita da obra.		
			MÉDIO		
			ALTO		
		AMBIENTAÇÃO	BAIXO A obra se passa em muito no plano privado (quartos de hotel), contudo a imagem da mulher não representa Lolita.		
			MÉDIO		
			ALTO		
		CARACTERÍSTICAS VISUAIS	SUGESTÃO	ESTILOS DE TRADUÇÃO VISUAL	CRITÉRIOS
				CONCRETIZAÇÃO	BAIXO Por meio da imagem de uma mulher adulta usando lingerie a capa sugere que Lolita é uma mulher adulta.
	MÉDIO				
	ALTO				
ABSTRAÇÃO	BAIXO				
	MÉDIO				

			ALTO
		HÍBRIDO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO

Esta capa apresenta a imagem de uma mulher que não possui relação aparente a Lolita ou com o conteúdo da obra de modo geral. Da mesma forma, não expressa informações sobre ambientação e gênero. Na verdade, a capa induz o leitor ao erro, pois ao vislumbrar a imagem de uma mulher de lingerie na capa, o leitor tende a pensar se tratar de um romance erótico. De modo geral, a relação de integridade entre a capa e o texto pode ser considerada baixa.

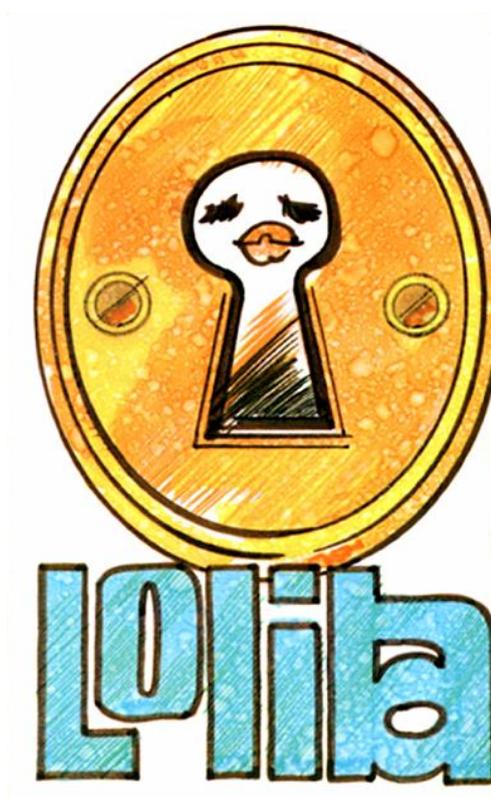


figura 22 (DnB, 1972, *Lolita*)

TABELA PARA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA DE CAPAS		
	DESCRIÇÃO DAS IMAGENS	CRITÉRIOS
IMAGENS DA CAPA	TEMÁTICA	INVENTÁRIO DOS ELEMENTOS REPRESENTADOS Rosto de um patinho branco dentro de uma fechadura dourada. Título da obra em azul e

		sem nome do autor.
		QUAL O TÍTULO E QUE RELAÇÃO TEXTO-IMAGEM A capa induz a pensar que Lolita tem relação com, ou é, um patinho ou uma fechadura.
CONTEXTO DE PRODUÇÃO		CRITÉRIOS
DATA DE PUBLICAÇÃO: 1972		
CAPAS COMERCIAIS	CONTEXTO A MONTANTE-MOMENTO DA PRODUÇÃO	COMO AS LINHAS, CORES E FORMAS CORRESPONDEM A UMA TENDÊNCIA DE SEU CONTEXTO DE PRODUÇÃO
	CONTEXTO A JUSANTE - REPRODUÇÕES POSTERIORES/HISTÓRICO DESSAS REPRODUÇÕES	QUE RELAÇÃO COM A HISTÓRIA DA SOCIEDADE DO MOMENTO? A IMAGEM TEVE UMA DIFUSÃO NO MOMENTO DE SUA PRODUÇÃO OU DIFUSÕES POSTERIORES? QUE INDÍCIOS OU TESTEMUNHOS DO SEU MODO DE RECEPÇÃO AO LONGO DO TEMPO?
CATEGORIAS DE TRADUÇÃO VISUAL DA IMAGEM		CRITÉRIOS
CARACTERÍSTICAS DO LIVRO NA CAPA ABRANGÊNCIA	GÊNERO	BAIXO Um patinho dentro de uma fechadura sugere pensar que se trata de uma obra para crianças.
		MÉDIO
		ALTO
	CONTEÚDO	BAIXO Um patinho dentro de uma fechadura não tem relação com o conteúdo da obra.
		MÉDIO
		ALTO
AMBIENTAÇÃO	BAIXO A imagem não tem relação com a ambientação da obra.	
	MÉDIO	
	ALTO	
ESTILOS DE TRADUÇÃO VISUAL		CRITÉRIOS

SUGESTÃO	CONCRETIZAÇÃO	BAIXO O uso da imagem de um patinho que não possui relação com a obra sugere que se trate de uma obra de outro subgênero.
		MÉDIO
		ALTO
	ABSTRAÇÃO	BAIXO
		MÉDIO
		ALTO
	HÍBRIDO	BAIXO
		MÉDIO
		ALTO

Esta capa apresenta a imagem de um patinho dentro de uma fechadura o que não possui relação com o conteúdo ou ambientação da obra. Além de também não expressar informações sobre o subgênero drama, a capa pode induzir ao erro, pois ao vislumbrar a imagem de um patinho o leitor pode pensar que se trata de uma obra voltada para o público infantil. Esta capa é utilizada como exemplo por Zimmer (2013) ao se referir aos ilustradores, pois, para ele, “algumas de suas ideias são tão absurdas que deve ter havido um mal entendido com as informações mais rudimentares” (ZIMMER, 2013, p. 172)⁸⁸. De modo geral a relação de integridade entre a capa e o texto pode ser considerada baixa.

⁸⁸ Tradução livre de: “some of their ideas are so absurd that they must have misunderstood the most rudimentary information”.



figura 23 (Buchergilde Gutenberg, 1974, *Lolita*)

TABELA PARA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA DE CAPAS		
	DESCRIÇÃO DAS IMAGENS	CRITÉRIOS
IMAGENS DA CAPA	TEMÁTICA	<p>INVENTÁRIO DOS ELEMENTOS REPRESENTADOS</p> <p>Uma figura feminina sentada no sofá de pernas cruzadas chupando um pirulito, aparentemente vestida apenas com uma camisa de manga longa.</p> <p>O ambiente que parece se tratar de uma sala, de modo geral, bagunçado com o excesso de coisas, tais como uma boneca e uma revista.</p> <p>Como o ambiente está predominantemente construído na cor marrom, o título e o nome do autor estão em branco a fim de destacá-los.</p>
		<p>QUAL O TÍTULO E QUE RELAÇÃO TEXTO-IMAGEM</p> <p>A personagem título é representada pela figura</p>

		feminina.	
	CONTEXTO DE PRODUÇÃO		CRITÉRIOS
	DATA DE PUBLICAÇÃO: 1974		
	CAPAS COMERCIAIS	CONTEXTO A MONTANTE-MOMENTO DA PRODUÇÃO	COMO AS LINHAS, CORES E FORMAS CORRESPONDEM A UMA TENDÊNCIA DE SEU CONTEXTO DE PRODUÇÃO
		CONTEXTO A JUSANTE - REPRODUÇÕES POSTERIORES/HISTÓRICO DESSAS REPRODUÇÕES	QUE RELAÇÃO COM A HISTÓRIA DA SOCIEDADE DO MOMENTO? A IMAGEM TEVE UMA DIFUSÃO NO MOMENTO DE SUA PRODUÇÃO OU DIFUSÕES POSTERIORES? QUE INDÍCIOS OU TESTEMUNHOS DO SEU MODO DE RECEPÇÃO AO LONGO DO TEMPO?
CARACTERÍSTICAS DO LIVRO NA CAPA	CATEGORIAS DE TRADUÇÃO VISUAL DA IMAGEM		CRITÉRIOS
	ABRANGÊNCIA	GÊNERO	BAIXO A figura feminina representada sentada num sofá, vestindo apenas as partes de cima e chupando um pirulito tem mais relação com um romance erótico do que com um drama.
			MÉDIO
			ALTO
	CONTEÚDO	BAIXO	
		MÉDIO A desorganização da sala é algo característico de Lolita. Existe na obra uma cena importante em que Humbert se excita com Lolita no sofá da casa de Charlotte. Talvez a imagem sofra alguma influência desta cena.	
		ALTO	
AMBIENTAÇÃO	BAIXO		
	MÉDIO Uma sala com muitos elementos sem organização aparente podem remeter à desorganização de Lolita.		

			ALTO
		ESTILOS DE TRADUÇÃO VISUAL	CRITÉRIOS
CARACTERÍSTICAS VISUAIS	SUGESTÃO	CONCRETIZAÇÃO	BAIXO
			MÉDIO
			Apesar de a imagem ser caracterizada pelo excesso de elementos numa sala, não são todos estes que se relacionam com a obra.
		ALTO	
		ABSTRAÇÃO	BAIXO
			MÉDIO
	ALTO		
	HÍBRIDO	BAIXO	
		MÉDIO	
		ALTO	

Esta capa contém pouco do gênero, podendo ser mais relacionada ao subgênero romance erótico do que ao drama propriamente dito. Por meio do uso excessivo de imagens concretas ela cria um ambiente desorganizado, o que pode se relacionar à desorganização que Humbert observava em Lolita. A famosa cena da obra em que Lolita e Humbert estão no sofá da casa de Charlotte pode ter servido de inspiração para a composição da imagem, contudo, como no caso do ambiente, não existe uma representação mais direta. De modo geral a relação de integridade entre a capa e o texto pode ser considerada média.

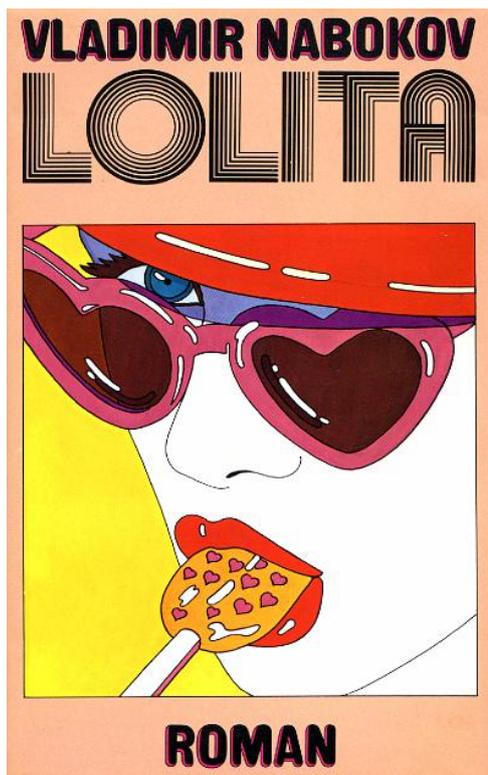


figura 24 (Europäische Bildungsgemeinschaft, 1977, *Lolita*)

TABELA PARA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA DE CAPAS		
	DESCRIÇÃO DAS IMAGENS	CRITÉRIOS
IMAGENS DA CAPA	TEMÁTICA	<p>INVENTÁRIO DOS ELEMENTOS REPRESENTADOS</p> <p>Uma figura feminina com óculos de sol em formato de coração. Ela chupa um pirulito amarelo com estampa de corações. A imagem está enquadrada. Acima da imagem há o nome do autor e título com a fonte em estilo comum na década de 70. Abaixo da imagem tem a inscrição em alemão “roman” indicando o gênero da obra.</p>
		<p>QUAL O TÍTULO E QUE RELAÇÃO TEXTO-IMAGEM</p> <p>A figura feminina chupando pirulito deve ser Lolita.</p>
	CONTEXTO DE PRODUÇÃO	
	DATA DE PUBLICAÇÃO: 1977	CRITÉRIOS

	CAPAS COMERCIAIS	CONTEXTO A MONTANTE-MOMENTO DA PRODUÇÃO	<p>COMO AS LINHAS, CORES E FORMAS CORRESPONDEM A UMA TENDÊNCIA DE SEU CONTEXTO DE PRODUÇÃO</p> <p>QUE RELAÇÃO COM A HISTÓRIA DA SOCIEDADE DO MOMENTO?</p>
		CONTEXTO A JUSANTE - REPRODUÇÕES POSTERIORES/HISTÓRICO DESSAS REPRODUÇÕES	<p>A IMAGEM TEVE UMA DIFUSÃO NO MOMENTO DE SUA PRODUÇÃO OU DIFUSÕES POSTERIORES?</p> <p>QUE INDÍCIOS OU TESTEMUNHOS DO SEU MODO DE RECEPÇÃO AO LONGO DO TEMPO?</p> <p>Esta imagem foi produzida em 1962 em formato de cartaz para divulgação do filme <i>Lolita</i> de Stanley Kubrick. Depois dele, esta imagem foi utilizada em capas nas seguintes situações:</p> <p>1963 – editora Gyldendals; 1969 – ed. Transworld; 1975 – ed. Gryalbo; 1976 – ed. Rowohlt; 1977 – ed. Europäische Bildungsgemeinschaft (capa acima); 1980 – ed. Penguin; 1987 – ed. Rowohlt; 1991 – ed. Anagrama; 1999 – ed. Rowohlt; 2001 – capa do DVD <i>Lolita</i> de Stanley Kubrick; 2002 – ed. Anagrama; 2008 – ed. Rowohlt; 2011 – capa do DVD <i>Lolita</i> de Stanley Kubrick.</p>
CARACTERÍSTICAS DO LIVRO NA CAPA		CATEGORIAS DE TRADUÇÃO VISUAL DA IMAGEM	CRITÉRIOS
	I ABRANGÊNCIA	GÊNERO	<p>BAIXO</p> <p>A figura feminina com óculos em formato de coração e chupando um pirulito (Sue Lyon) tem mais relação com um romance erótico do que com um drama.</p>

		CONTEÚDO	MÉDIO
			ALTO
			BAIXO A figura feminina com óculos em formato de coração e chupando um pirulito não tem relação aparente com o conteúdo da obra.
		MÉDIO	
		ALTO	
		AMBIENTAÇÃO	BAIXO A imagem não faz menção a ambiente.
MÉDIO			
ALTO			
CARACTERÍSTICAS VISUAIS	SUGESTÃO	ESTILOS DE TRADUÇÃO VISUAL	
		CRITÉRIOS	
		CONCRETIZAÇÃO	BAIXO A imagem com cores vibrantes e elementos concretos não sugere elementos da obra.
			MÉDIO
			ALTO
		ABSTRAÇÃO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO
		HÍBRIDO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO

A imagem desta capa em cores contrastantes e objetos concretos não faz referências aparentes ao conteúdo e ambientação de *Lolita*. No caso do gênero, como em outras capas comerciais, além de não fazer referência ao subgênero drama, ela induz ao erro sugerindo se tratar de um romance erótico. A garota de óculos em formato de coração e chupando pirulito provém de uma longa tradição de capas que remetem ao cartaz da adaptação fílmica. No que se refere às cores contrastantes, Vickers afirma que

Não foi até que um cartaz de publicidade aparecesse para o filme *Lolita* de Stanley Kubrick de 1962, que primeiro encontramos uma fotografia a cores de uma Lolita completamente *fake* usando óculos de sol vermelhos em

forma de coração, enquanto lambe um pirulito vermelho (VICKERS, 2008, p. 8)⁸⁹.

Apesar do pirulito desta capa ser amarelo, fica clara a relação com o cartaz de Kubrick. De modo geral, a relação de integridade entre as capas e o texto pode ser considerada baixa.

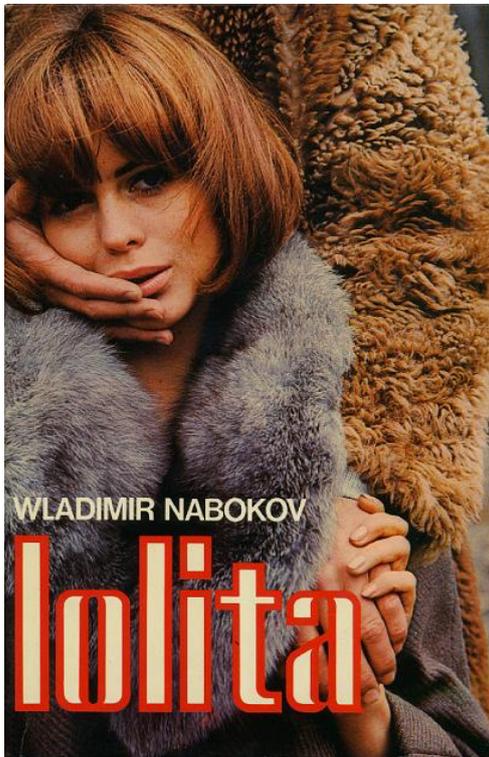


figura 25 (Omega Boek, 1978, *Lolita*)

TABELA PARA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA DE CAPAS		
	DESCRIÇÃO DAS IMAGENS	CRITÉRIOS
IMAGENS DA CAPA	TEMÁTICA	<p>INVENTÁRIO DOS ELEMENTOS REPRESENTADOS</p> <p>Uma figura feminina aparentemente triste, com uma pessoa, que parece ser um homem atrás dela segurando sua mão direita e lhe acariciando o rosto com a mão esquerda.</p> <p>Nome do autor em maiúsculas em branco na parte de baixo da capa.</p>

⁸⁹ Tradução livre de: "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 red heart-shaped sunglasses while licking a red lollipop".

		Título em minúsculas também em branco e com bordas vermelhas abaixo do nome do autor.	
		QUAL O TÍTULO E QUE RELAÇÃO TEXTO-IMAGEM A figura feminina representa Lolita.	
	CONTEXTO DE PRODUÇÃO		
	DATA DE PUBLICAÇÃO: 1978		
	CRITÉRIOS		
CAPAS COMERCIAIS	CONTEXTO A MONTANTE-MOMENTO DA PRODUÇÃO	COMO AS LINHAS, CORES E FORMAS CORRESPONDEM A UMA TENDÊNCIA DE SEU CONTEXTO DE PRODUÇÃO QUE RELAÇÃO COM A HISTÓRIA DA SOCIEDADE DO MOMENTO?	
	CONTEXTO A JUSANTE - REPRODUÇÕES POSTERIORES/HISTÓRICO DESSAS REPRODUÇÕES	A IMAGEM TEVE UMA DIFUSÃO NO MOMENTO DE SUA PRODUÇÃO OU DIFUSÕES POSTERIORES? QUE INDÍCIOS OU TESTEMUNHOS DO SEU MODO DE RECEPÇÃO AO LONGO DO TEMPO?	
	CATEGORIAS DE TRADUÇÃO VISUAL DA IMAGEM		
	CRITÉRIOS		
CARACTERÍSTICAS DO LIVRO NA CAPA	ABRANGÊNCIA	GÊNERO	BAIXO MÉDIO ALTO A capa simboliza o drama de Lolita com Humbert sempre a sua volta, próximo a ela.
		CONTEÚDO	BAIXO MÉDIO ALTO A capa apresenta um homem atrás de Lolita e, de forma metafórica Humbert também esteve "atrás" dela desde o momento que a conheceu.
		AMBIENTAÇÃO	BAIXO MÉDIO ALTO A capa não faz relação aparente com a ambientação da obra.

			ALTO
		ESTILOS DE TRADUÇÃO VISUAL	CRITÉRIOS
CARACTERÍSTICAS VISUAIS	SUGESTÃO	CONCRETIZAÇÃO	BAIXO Por meio de imagens concretas a capa sugere o subgênero dramático.
			MÉDIO
			ALTO
		ABSTRAÇÃO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO
	HÍBRIDO	BAIXO	
		MÉDIO	
		ALTO	

Por meio de figuras concretas esta capa faz menção ao subgênero drama e simbolicamente ao conteúdo. Contudo, não expressa informações do ambiente. Ela tematiza o cerco que Humbert fazia a Lolita, pois, desde que conheceu a garota, ele esteve sempre ao redor dela, buscando-a. De modo geral, a relação de integridade entre capa e texto pode ser considerada média.

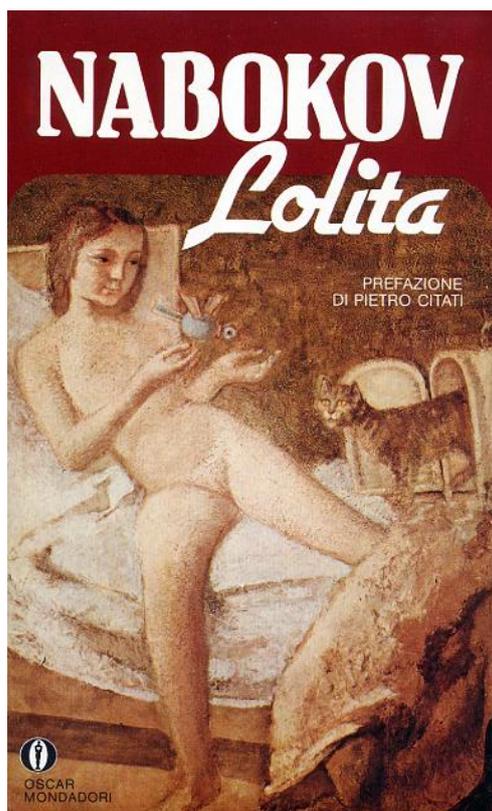


figura 26 (Mondadori, 1980, *Lolita*)

TABELA PARA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA DE CAPAS			
IMAGENS DA CAPA	DESCRIÇÃO DAS IMAGENS		CRITÉRIOS
	TEMÁTICA		<p>INVENTÁRIO DOS ELEMENTOS REPRESENTADOS Uma figura feminina entre criança e adolescente deitada nua numa cama com lençóis brancos e cobertor em tons marrom cobrindo sua perna esquerda.</p> <p>A garota segura um pássaro que parece de brinquedo em sua mão direita. Ao seu lado esquerdo há um gato saindo de uma caixa de transporte e olhando em direção ao pássaro.</p> <p>Acima da figura está grafado o título em letras manuscritas e, mais acima, o nome do autor em letras maiúsculas.</p> <p>No meio da capa, tem uma indicação de um prefácio em italiano: “prefazione di Pietro Citati”.</p> <p>Capa predominantemente em tons de marrom.</p> <p>Na parte inferior à esquerda aparece o nome do editor: Oscar Mondadori.</p>
	CONTEXTO DE PRODUÇÃO		CRITÉRIOS
	DATA DE PUBLICAÇÃO: 1980		
CAPAS COMERCIAIS	CONTEXTO A MONTANTE-MOMENTO DA PRODUÇÃO		<p>COMO AS LINHAS, CORES E FORMAS CORRESPONDEM A UMA TENDÊNCIA DE SEU CONTEXTO DE PRODUÇÃO</p> <p>QUE RELAÇÃO COM A HISTÓRIA DA SOCIEDADE DO MOMENTO?</p>
	CONTEXTO A JUSANTE - REPRODUÇÕES POSTERIORES/HISTÓRICO DESSAS REPRODUÇÕES		A IMAGEM TEVE UMA DIFUSÃO NO MOMENTO DE SUA PRODUÇÃO OU

			DIFUSÕES POSTERIORES?
			QUE INDÍCIOS OU TESTEMUNHOS DO SEU MODO DE RECEPÇÃO AO LONGO DO TEMPO?
CARACTERÍSTICAS DO LIVRO NA CAPA	I ABRANGÊNCIA	CATEGORIAS DE TRADUÇÃO VISUAL DA IMAGEM	CRITÉRIOS
		GÊNERO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO O pássaro desatento sendo observado pelo gato pode ser uma leitura do drama de Lolita, tendo sempre Humbert à sua espreita, observando-a.
		CONTEÚDO	BAIXO
			MÉDIO
	ALTO A imagem apresenta uma leitura da ninfeta: um ser entre adulto e criança, logo, temos elementos do mundo infantil (ela brincando com pássaro) e do mundo adulto (ela nua numa cama – o que remete à sensualidade de mulher). Apesar de a figura estar nua, não apresenta sensualidade.		
	AMBIENTAÇÃO	BAIXO	
		MÉDIO	
ALTO A ninfeta vive confinada em quartos de hotel na maior parte do tempo ao lado de Humbert.			
CARACTERÍSTICAS VISUAIS	SUGESTÃO	ESTILOS DE TRADUÇÃO VISUAL	CRITÉRIOS
		CONCRETIZAÇÃO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO Por meio de cores quentes e imagens concretas a capa sugere elementos do gênero, conteúdo e ambientação.
		ABSTRAÇÃO	BAIXO
MÉDIO			
			ALTO

		HÍBRIDO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO

Por meio de cores quentes e imagens concretas, a capa sugere elementos do gênero, conteúdo e ambientação. Enquanto temática, a imagem apresenta uma leitura da ninfeta: um ser entre adulto e criança. Ela brinca desatenta com pássaro, o que é próprio do universo infantil e apesar de a figura estar nua, não denota sensualidade. O pássaro desatento sendo observado pelo gato pode ser uma leitura do drama de Lolita, tendo sempre Humbert à sua espreita, observando-a a fim de dar o bote. Esta imagem foi criada pelo artista Balthasar Klossowski, mais conhecido pelo pseudônimo de Balthus, mundialmente conhecido pela composição de criaturas inquietantes que habitavam um meio termo entre criança e mulher. Segundo Zimmer (2013), “Elas sempre parecem exibir um elemento do surreal. De forma não convencional, elas poderiam ser interpretados como meiga ou sexy, e elas se tornam eróticas apenas sob o olhar do espectador” (ZIMMER, 2013, p.74)⁹⁰. De modo geral a relação de integridade entre capa e texto pode ser considerada alta.



figura 27 (Abril Cultural, 1981, *Lolita*)

⁹⁰ Tradução livre de: “they always seem to exhibit an element of the surreal. In no conventional way could they be construed as cute or sexy, and they become erotic only under the gaze of the viewer”.

TABELA PARA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA DE CAPAS				
IMAGENS DA CAPA	DESCRIÇÃO DAS IMAGENS		CRITÉRIOS	
	TEMÁTICA		INVENTÁRIO DOS ELEMENTOS REPRESENTADOS Em fundo claro se vê uma boneca de plástico antiga com vestido e sapatos brancos, laços amarelos no pescoço e mais maquiada do que o normal para uma boneca. Na parte superior à direita: nome do autor e título, nesta ordem. À esquerda a logomarca da editora (Abril). Na parte inferior à direita o nome da coleção: Grandes Sucessos.	
			QUAL O TÍTULO E QUE RELAÇÃO TEXTO-IMAGEM A boneca pode representar Lolita.	
	CONTEXTO DE PRODUÇÃO		CRITÉRIOS	
	DATA DE PUBLICAÇÃO: 1981			
	CAPAS COMERCIAIS	CONTEXTO A MONTANTE-MOMENTO DA PRODUÇÃO		COMO AS LINHAS, CORES E FORMAS CORRESPONDEM A UMA TENDÊNCIA DE SEU CONTEXTO DE PRODUÇÃO QUE RELAÇÃO COM A HISTÓRIA DA SOCIEDADE DO MOMENTO?
		CONTEXTO A JUSANTE - REPRODUÇÕES POSTERIORES/HISTÓRICO DESSAS REPRODUÇÕES		A IMAGEM TEVE UMA DIFUSÃO NO MOMENTO DE SUA PRODUÇÃO OU DIFUSÕES POSTERIORES? QUE INDÍCIOS OU TESTEMUNHOS DO SEU MODO DE RECEPÇÃO AO LONGO DO TEMPO?
	CARACTERÍSTICAS DO LIVRO NA CAPA	CATEGORIAS DE TRADUÇÃO VISUAL DA IMAGEM		CRITÉRIOS
		ABRANGÊNCIA	GÊNERO	BAIXO
		MÉDIO		
	ALTO Normalmente uma boneca na capa de um livro indicaria se tratar de uma obra			

			voltada ao público infantil. Contudo, aqui, a boneca de vestido branco (pureza) apresenta uma maquiagem muito marcante. Deste modo, o que seria algo infantil indica que existe algo mais além da criança.	
		CONTEÚDO	BAIXO	
			MÉDIO	Boneca remete à criança (menina, no caso), contudo a boneca supermaquiada cria uma expectativa que existe algo mais além da criança.
			ALTO	
		AMBIENTAÇÃO	BAIXO	A capa não apresenta relação de ambientação com a obra.
			MÉDIO	
ALTO				
CARACTERÍSTICAS VISUAIS	SUGESTÃO	ESTILOS DE TRADUÇÃO VISUAL	CRITÉRIOS	
		CONCRETIZAÇÃO	BAIXO	
			MÉDIO	Por meio do uso imagens concretas, cores claras e contraste de cores na maquiagem, a capa sugere elementos do conteúdo e do gênero.
			ALTO	
		ABSTRAÇÃO	BAIXO	
			MÉDIO	
			ALTO	
		HÍBRIDO	BAIXO	
			MÉDIO	
			ALTO	

Por meio de elementos concretos e contraste entre roupas claras e maquiagem escura a capa expressa elementos do subgênero drama e do conteúdo. Normalmente uma boneca na capa de um livro indicaria se tratar de uma obra voltada ao público infantil. Contudo, aqui a pureza foi pervertida, pois a boneca apresenta uma maquiagem marcante. Deste modo, o que apontaria apenas para um conteúdo infantil, amplia-se: Lolita é uma criança, dependendo do ponto de vista,

mas não aos olhos de Humbert. Todavia, esta imagem não apresenta relação com a ambientação da obra. De modo geral, a relação de integridade entre capa e texto pode ser considerada média.

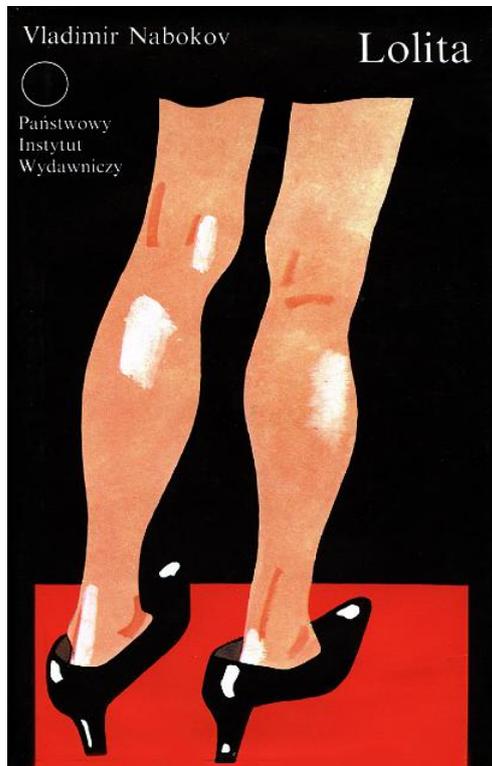


figura 28 (Państwowy Instytut Wydawniczy, 1991, *Lolita*)

TABELA PARA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA DE CAPAS		
	DESCRIÇÃO DAS IMAGENS	CRITÉRIOS
IMAGENS DA CAPA	TEMÁTICA	INVENTÁRIO DOS ELEMENTOS REPRESENTADOS Em fundo preto e chão vermelho temos pernas femininas de pele clara dentro do sapato de uma mulher adulta. Na parte superior direita, há o nome do autor, logomarca da editora e nome da editora (Państwowy Instytut Wydawniczy) em branco. Na parte superior direita o título.
		QUAL O TÍTULO E QUE RELAÇÃO TEXTO-IMAGEM A imagem sugere que a figura seja Lolita.

		CONTEXTO DE PRODUÇÃO	
		DATA DE PUBLICAÇÃO: 1991	CRITÉRIOS
	CAPAS COMERCIAIS	CONTEXTO A MONTANTE-MOMENTO DA PRODUÇÃO	COMO AS LINHAS, CORES E FORMAS CORRESPONDEM A UMA TENDÊNCIA DE SEU CONTEXTO DE PRODUÇÃO
			QUE RELAÇÃO COM A HISTÓRIA DA SOCIEDADE DO MOMENTO?
		CONTEXTO A JUSANTE - REPRODUÇÕES POSTERIORES/HISTÓRICO DESSAS REPRODUÇÕES	A IMAGEM TEVE UMA DIFUSÃO NO MOMENTO DE SUA PRODUÇÃO OU DIFUSÕES POSTERIORES?
			QUE INDÍCIOS OU TESTEMUNHOS DO SEU MODO DE RECEPÇÃO AO LONGO DO TEMPO?
		CATEGORIAS DE TRADUÇÃO VISUAL DA IMAGEM	CRITÉRIOS
CARACTERÍSTICAS DO LIVRO NA CAPA	ABRANGÊNCIA	GÊNERO	BAIXO
			MÉDIO A imagem da menina usando os sapatos da mãe e com um caminho obscuro a sua frente diz alguma coisa a respeito de seu sofrimento posterior, ou seja, do drama vivido por ela e por Humbert.
			ALTO
		CONTEÚDO	BAIXO
			MÉDIO ALTO As imagens da capa, de forma alegórica, representam a menina tentando ocupar o lugar da mãe: nesta paródia de incesto, depois da mãe morta, Lolita dorme com o marido dela. Assim, aparentemente contra sua vontade se torna amante dele.
			BAIXO A imagem da menina usando os sapatos da mãe diz pouco a respeito do ambiente da obra.
	AMBIENTAÇÃO	MÉDIO	

		ESTILOS DE TRADUÇÃO VISUAL	CRITÉRIOS
CARACTERÍSTICAS VISUAIS	SUGESTÃO	CONCRETIZAÇÃO	ALTO
			BAIXO
			MÉDIO Por meio de imagens concretas a obra sugere alegoricamente elementos do enredo.
		ABSTRAÇÃO	ALTO
			BAIXO
			MÉDIO
	HÍBRIDO	ALTO	
		BAIXO	
		MÉDIO	

Por meio de imagens concretas e cores contrastantes, esta capa enfatiza o conteúdo em detrimento do gênero e da ambientação. As imagens da capa, de forma alegórica, representam a menina com um caminho obscuro à frente tentando ocupar o lugar da mãe (to be on her shoes): nesta paródia de incesto, depois da mãe morta, Lolita dorme com o padrasto. Assim, aparentemente contra sua vontade se torna amante dele. De modo geral a relação de integridade entre capa e texto pode ser considerada média.

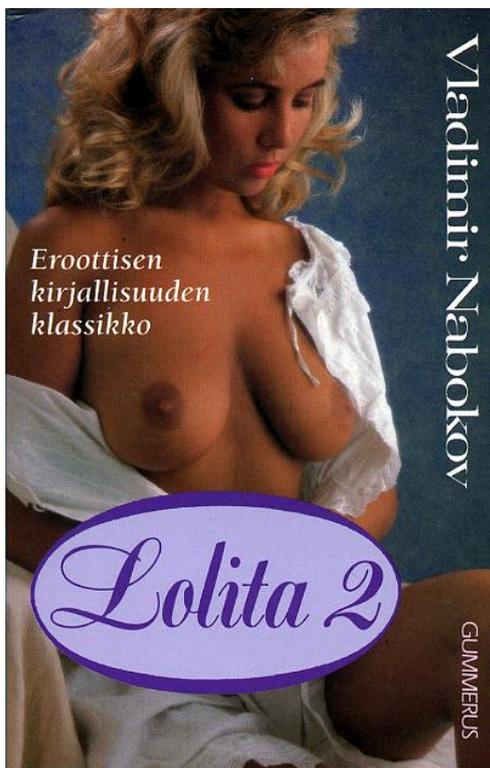


figura 29 (Gummerus, Jyvaskyla, 1992, *Lolita*)

TABELA PARA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA DE CAPAS		
	DESCRIÇÃO DAS IMAGENS	CRITÉRIOS
	IMAGENS DA CAPA	TEMÁTICA
CONTEXTO DE PRODUÇÃO		
	DATA DE PUBLICAÇÃO: 1992	CRITÉRIOS
CAPAS COMERCIAIS	CONTEXTO A MONTANTE-MOMENTO DA PRODUÇÃO	<p>COMO AS LINHAS, CORES E FORMAS CORRESPONDEM A UMA TENDÊNCIA DE SEU CONTEXTO DE PRODUÇÃO</p> <p>QUE RELAÇÃO COM A HISTÓRIA DA SOCIEDADE DO MOMENTO?</p>
	CONTEXTO A JUSANTE - REPRODUÇÕES POSTERIORES/HISTÓRICO DESSAS REPRODUÇÕES	A IMAGEM TEVE UMA DIFUSÃO NO MOMENTO DE SUA PRODUÇÃO OU

			DIFUSÕES POSTERIORES?
			QUE INDÍCIOS OU TESTEMUNHOS DO SEU MODO DE RECEPÇÃO AO LONGO DO TEMPO?
CARACTERÍSTICAS DO LIVRO NA CAPA	ABRANGÊNCIA	CATEGORIAS DE TRADUÇÃO VISUAL DA IMAGEM	CRITÉRIOS
		GÊNERO	BAIXO Uma jovem com os seios à mostra e as inscrições “clássico da literatura erótica” induz ao erro: indicando tratar-se do subgênero literatura erótica e não drama como é o caso.
			MÉDIO
			ALTO
		CONTEÚDO	BAIXO Uma jovem com os seios à mostra e as inscrições “clássico da literatura erótica” não possuem relação com o conteúdo da obra.
			MÉDIO
			ALTO
		AMBIENTAÇÃO	BAIXO A jovem de seios à mostra, bem como a informação explicativa fornecida pela editora não remetem à ambientação da obra.
			MÉDIO
		ALTO	
CARACTERÍSTICAS VISUAIS	SUGESTÃO	ESTILOS DE TRADUÇÃO VISUAL	CRITÉRIOS
		CONCRETIZAÇÃO	BAIXO Por meio do uso de cores vibrantes e elementos concretos esta capa não sugere o conteúdo, ambientação e o subgênero drama da obra.
			MÉDIO
			ALTO
		ABSTRAÇÃO	BAIXO
			MÉDIO
	ALTO		
		HÍBRIDO	BAIXO

			MÉDIO
			ALTO

Por meio do uso de cores vibrantes e elementos concretos esta capa não expressa elementos do conteúdo, ambientação e do gênero da obra. A imagem da jovem com os seios à mostra com a informação explicativa fornecida pela editora “clássico da literatura erótica” induz ao erro, indicando tratar-se do subgênero literatura erótica e não drama como é o caso. De modo geral, a relação de integridade entre a capa e o texto pode ser considerada baixa.

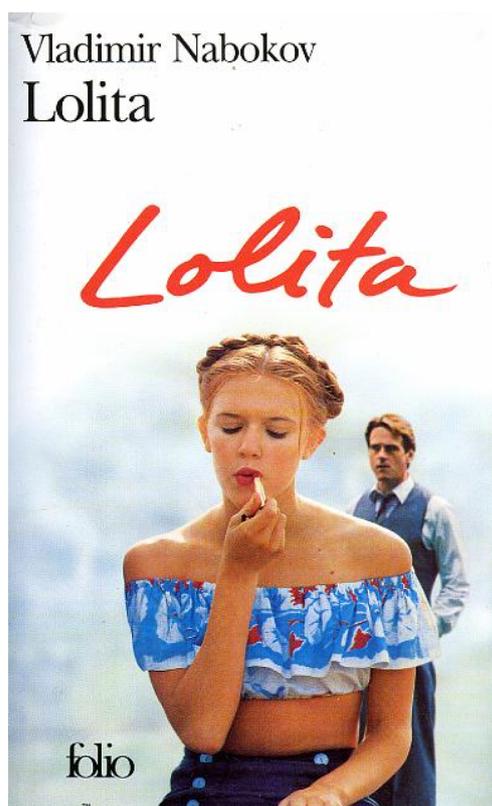


figura 30 (Gallimard, 1997, *Lolita*)

TABELA PARA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA DE CAPAS		
	DESCRIÇÃO DAS IMAGENS	CRITÉRIOS
IMAGENS DA CAPA	TEMÁTICA	INVENTÁRIO DOS ELEMENTOS REPRESENTADOS Imagens provenientes do cartaz de divulgação da adaptação fílmica de <i>Lolita</i> por Adrian Lyne em 1997. Em fundo claro há em primeiro plano uma jovem

ERÍSTICAS DO LIVRO	CAPAS COMERCIAIS		<p>(Dominique Swan) sentada, de olhos fechados, usando uma blusa que mostra a barriga e os ombros e passando batom vermelho. Distante dela (atrás) há um homem de meia idade (Jeremy Irons) observando-a.</p> <p>Centralizado logo acima da cabeça de Dominique o título Lolita na cor do batom em letra manuscrita.</p> <p>Acima da página, alinhados à esquerda, aparecem nome do autor e novamente o título, desta vez em fonte <i>times new roman</i>.</p> <p>Na parte inferior, alinhado também à esquerda, há o termo “<i>folio</i>”, uma referência à editora Gallimard folio.</p>	
			<p>QUAL O TÍTULO E QUE RELAÇÃO TEXTO-IMAGEM</p> <p>Dominique Swan, que viveu Lolita na adaptação de Adrian Lyne, representa a Lolita do livro nesta capa.</p>	
		CONTEXTO DE PRODUÇÃO		CRITÉRIOS
		DATA DE PUBLICAÇÃO: 1997		
		CONTEXTO A MONTANTE-MOMENTO DA PRODUÇÃO		
		CONTEXTO A JUSANTE - REPRODUÇÕES POSTERIORES/HISTÓRICO DESSAS REPRODUÇÕES		<p>COMO AS LINHAS, CORES E FORMAS CORRESPONDEM A UMA TENDÊNCIA DE SEU CONTEXTO DE PRODUÇÃO</p> <p>QUE RELAÇÃO COM A HISTÓRIA DA SOCIEDADE DO MOMENTO?</p> <p>A IMAGEM TEVE UMA DIFUSÃO NO MOMENTO DE SUA PRODUÇÃO OU DIFUSÕES POSTERIORES?</p> <p>QUE INDÍCIOS OU TESTEMUNHOS DO SEU MODO DE RECEPÇÃO AO LONGO DO TEMPO?</p>
		CATEGORIAS DE TRADUÇÃO VISUAL DA IMAGEM		CRITÉRIOS
		GÊNERO		BAIXO
				MÉDIO

			Humbert observa a garota que ele tanto deseja, sentimento este que lhe persegue. A garota não demonstra seu próprio drama.	
			ALTO	
			BAIXO	
		CONTEÚDO	MÉDIO	Humbert vive à espreita de Lolita, mantendo-a sob seus olhos. Passar o batom vermelho é uma forma metafórica de assumir, aos olhos de Humbert, o papel de mulher sedutora, o que não é próprio da uma adolescente de doze anos.
			ALTO	
			BAIXO	
		AMBIENTAÇÃO	MÉDIO	Sabendo que estes trajes eram usados durante a viagem de Humbert e Lolita temos uma ideia da ambientação da cena.
			ALTO	
		CARACTERÍSTICAS VISUAIS	SUGESTÃO	ESTILOS DE TRADUÇÃO VISUAL
CRITÉRIOS				
CONCRETIZAÇÃO	BAIXO			
	MÉDIO			Por meio de imagens concretas e de cores claras, que contrastam com o batom vermelho a capa dá uma ideia de elementos de sedução.
	ALTO			
ABSTRAÇÃO	BAIXO			
	MÉDIO			
	ALTO			
HÍBRIDO	BAIXO			
	MÉDIO			
	ALTO			

Por meio de imagens concretas e de cores claras, que contrastam com o batom vermelho, a capa transmite elementos de gênero, conteúdo e ambiente. Ela é o cartaz de divulgação da adaptação cinematográfica de *Lolita* por Adrian Lyne em

1997 e tematiza a sedução ao exibir uma garota passando batom vermelho, um claro símbolo fálico. Deste modo, a garota assume, aos olhos de Humbert, o papel de mulher sedutora, que não é próprio da uma adolescente de doze anos. De modo geral a relação de integridade entre a capa e o texto pode ser considerada média.

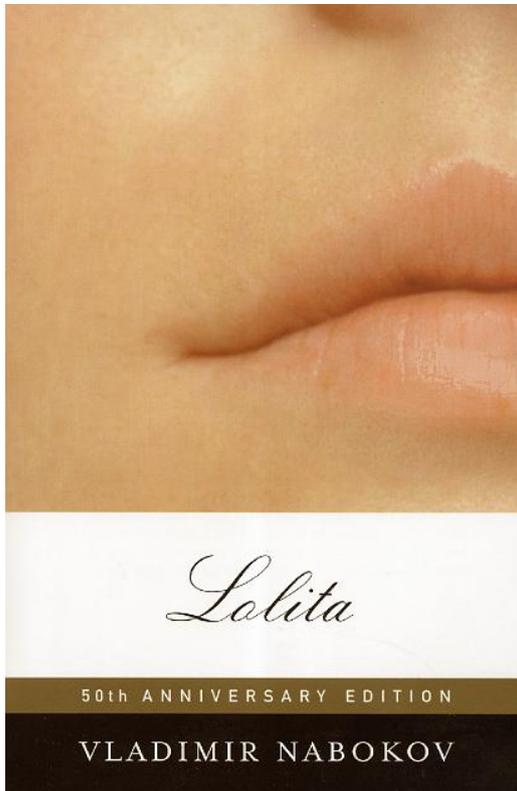


figura 31 (Random House, 2005, *Lolita*)

TABELA PARA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA DE CAPAS		
	DESCRIÇÃO DAS IMAGENS	CRITÉRIOS
IMAGENS DA CAPA	TEMÁTICA	INVENTÁRIO DOS ELEMENTOS REPRESENTADOS Uma boca exibida pela metade do meio para a esquerda. Na parte inferior da capa o título em letra manuscrita, uma indicação de que é a quinquagésima edição (<i>50th anniversary edition</i>) e o nome do autor.
		QUAL O TÍTULO E QUE RELAÇÃO TEXTO-IMAGEM A boca é de Lolita.
	CONTEXTO DE PRODUÇÃO	CRITÉRIOS
	DATA DE PUBLICAÇÃO: 2005	

	CAPAS COMERCIAIS	CONTEXTO A MONTANTE-MOMENTO DA PRODUÇÃO	COMO AS LINHAS, CORES E FORMAS CORRESPONDEM A UMA TENDÊNCIA DE SEU CONTEXTO DE PRODUÇÃO
			QUE RELAÇÃO COM A HISTÓRIA DA SOCIEDADE DO MOMENTO?
		CONTEXTO A JUSANTE - REPRODUÇÕES POSTERIORES/HISTÓRICO DESSAS REPRODUÇÕES	A IMAGEM TEVE UMA DIFUSÃO NO MOMENTO DE SUA PRODUÇÃO OU DIFUSÕES POSTERIORES?
			QUE INDÍCIOS OU TESTEMUNHOS DO SEU MODO DE RECEPÇÃO AO LONGO DO TEMPO? Em 2007 a editora holandesa Ulysses usou esta mesma capa para sua edição de <i>Lolita</i> apenas acrescentando na capa o preço 12,50 euros e substituindo a informação sobre a edição de quinquagésimo aniversário pelo nome da editora e sua logomarca.
TI CA	ABRANGÊNCIA	CATEGORIAS DE TRADUÇÃO VISUAL DA IMAGEM	CRITÉRIOS
		GÊNERO	BAIXO A capa não diz muito sobre o gênero da obra.
			MÉDIO
			ALTO
		CONTEÚDO	BAIXO
			MÉDIO Ao relacionar a boca a uma vagina a capa remete à temática sexual, o que não contempla amplamente o conteúdo da obra.
			ALTO
		AMBIENTAÇÃO	BAIXO A informação fornecida a respeito da ambientação da obra não contempla a da obra de Nabokov.
			MÉDIO
			ALTO
		ESTILOS DE TRADUÇÃO VISUAL	CRITÉRIOS

	SUGESTÃO	CONCRETIZAÇÃO	BAIXO Por meio de imagem concreta e cores claras esta capa sugere tratar-se de uma obra erótica.
			MÉDIO
			ALTO
		ABSTRAÇÃO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO
		HÍBRIDO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO

Por meio de imagem concreta e cores claras esta imagem não diz muito sobre o conteúdo, ambientação e gênero da obra. Criada para a edição de cinquenta anos da publicação de *Lolita*, ela originalmente foi desenhada com a boca girada na vertical. Para White (2013), “se o paratexto é, como diria Borges, o vestíbulo de um livro, pode-se pensar no que exatamente se está sendo convidado a entrar” (WHITE, 2013, p. 157)⁹¹. Deste modo, a relação explícita a uma vagina fez com que a editora girasse a rotação da boca em cento e oitenta graus na capa do livro, contudo, manteve a orientação original no cartaz de divulgação. Não sabemos exatamente se esta capa foi a inspiração, mas a revista Playboy americana publicou uma capa muito parecida com a boca de uma mulher também girada na vertical em sua edição de novembro de 2012. De modo geral a relação de integridade entre a capa e o texto pode ser considerada baixa.

⁹¹ Tradução livre de: “if the paratext is, as Borges would have it, the vestibule to the book, one wonder what exactly one is being invited to enter”.

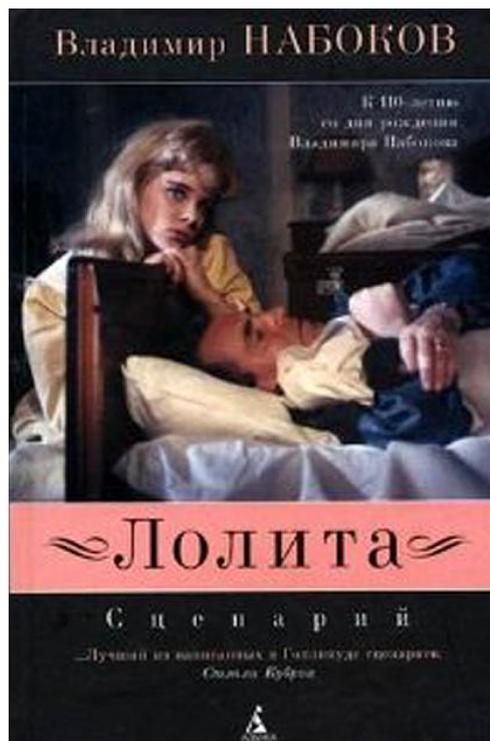


figura 32 (Tssenarii Azbuka-Klassika, 2010, *Lolita*)

TABELA PARA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA DE CAPAS		
	DESCRIÇÃO DAS IMAGENS	CRITÉRIOS
IMAGENS DA CAPA	TEMÁTICA	<p>INVENTÁRIO DOS ELEMENTOS REPRESENTADOS</p> <p>A imagem em fundo escuro tem a cama de Lolita desarrumada e uma luminária.</p> <p>Em primeiro plano, encontra-se o casal Humbert e Lolita. Ele está deitado abraçando seu cobertor e ela encontra-se em uma posição superior encostada na cabeceira da cama dele. A claridade da cena vem do lado direito, possivelmente de uma janela.</p> <p>Na parte superior centralizado temos o nome do autor em russo e na parte inferior centralizado há o título também em russo.</p> <p>Existem outras informações na capa, contudo, não é possível decifrá-las devido a</p>

		má resolução da imagem.	
		QUAL O TÍTULO E QUE RELAÇÃO TEXTO-IMAGEM A garota representa Lolita, enquanto o homem representa Humbert.	
	CONTEXTO DE PRODUÇÃO		
	DATA DE PUBLICAÇÃO: 2010	CRITÉRIOS	
CAPAS COMERCIAIS	CONTEXTO A MONTANTE-MOMENTO DA PRODUÇÃO	COMO AS LINHAS, CORES E FORMAS CORRESPONDEM A UMA TENDÊNCIA DE SEU CONTEXTO DE PRODUÇÃO	
		QUE RELAÇÃO COM A HISTÓRIA DA SOCIEDADE DO MOMENTO?	
	CONTEXTO A JUSANTE - REPRODUÇÕES POSTERIORES/HISTÓRICO DESSAS REPRODUÇÕES	A IMAGEM TEVE UMA DIFUSÃO NO MOMENTO DE SUA PRODUÇÃO OU DIFUSÕES POSTERIORES?	
		QUE INDÍCIOS OU TESTEMUNHOS DO SEU MODO DE RECEPÇÃO AO LONGO DO TEMPO?	
	CATEGORIAS DE TRADUÇÃO VISUAL DA IMAGEM		
CARACTERÍSTICAS DO LIVRO NA CAPA	ABRANGÊNCIA	GÊNERO	BAIXO
			MÉDIO
		ALTO Humbert encontra-se deitado e sua atitude de cobrir-se indica metaforicamente uma tentativa de proteger-se.	
	CONTEÚDO	BAIXO	
		MÉDIO	
		ALTO A capa expressa o ponto de vista de Humbert. Nela ele, possivelmente no dia seguinte de sua noite com a adolescente, tenta proteger- se, contudo, não sabemos se é dela ou de si mesmo. Lolita demonstra uma atitude de superioridade de quem domina a situação, exatamente o papel que	

			Humbert lhe atribui.
		AMBIENTAÇÃO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO Esta imagem expressa os momentos em que Humbert e Lolita estavam em ambientes privados, mais especificamente em quartos.
CARACTERÍSTICAS VISUAIS	SUGESTÃO	ESTILOS DE TRADUÇÃO VISUAL	
		CRITÉRIOS	
		CONCRETIZAÇÃO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO Por meio de imagens concretas e cores contrastantes a capa sugere a dominação de Humbert por Lolita.
		ABSTRAÇÃO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO
		HÍBRIDO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO

Por meio de imagens concretas e cores contrastantes a capa expressa elementos do gênero, conteúdo e ambientação. Tirada da adaptação fílmica de Stanley Kubrick, contudo em cores, ela exhibe a manhã seguinte depois que Humbert e Lolita passam a primeira noite juntos. A capa expressa o ponto de vista de Humbert que tenta proteger-se, contudo, não sabemos se é da adolescente ou de si mesmo. Lolita demonstra uma atitude de superioridade de quem domina a situação, exatamente o papel que Humbert lhe atribui. De modo geral a relação de integridade entre a capa e o texto pode ser considerada alta.

5.6 As capas do concurso

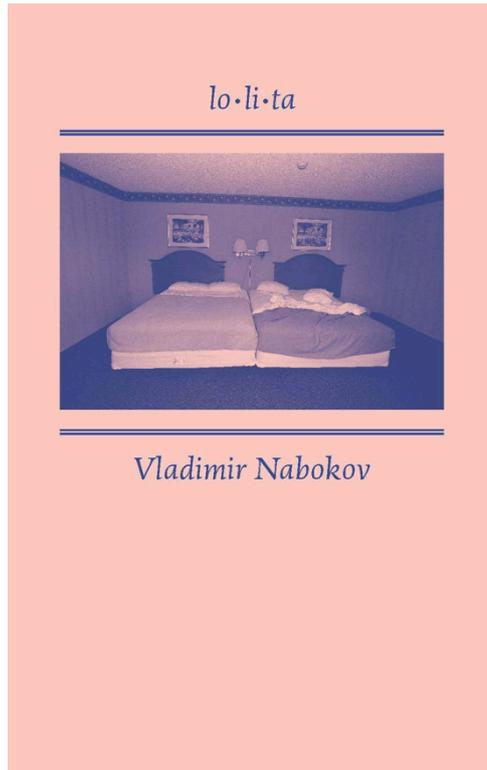


Figura 33 (Lauren Harden and Seth Ferris)
 Fonte: BETRAM; LEVING, 2013, p. 92

TABELA PARA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA DE CAPAS			
IMAGENS DA CAPA	DESCRIÇÃO DAS IMAGENS		CRITÉRIOS
	TEMÁTICA		INVENTÁRIO DOS ELEMENTOS REPRESENTADOS Duas camas de casal desalinhadas de modo a juntar-se. Os lençóis e travesseiros de uma delas estão revirados.
	CONTEXTO DE PRODUÇÃO		QUAL O TÍTULO E QUE RELAÇÃO TEXTO-IMAGEM A capa pode ser de Lolita.
	DATA DE PUBLICAÇÃO:		CRITÉRIOS
CAPAS COMERCIAIS	CONTEXTO A MONTANTE-MOMENTO DA PRODUÇÃO		COMO AS LINHAS, CORES E FORMAS CORRESPONDEM A UMA TENDÊNCIA DE SEU CONTEXTO DE PRODUÇÃO QUE RELAÇÃO COM A HISTÓRIA DA SOCIEDADE DO MOMENTO?

		CONTEXTO A JUSANTE - REPRODUÇÕES POSTERIORES/HISTÓRICO DESSAS REPRODUÇÕES	A IMAGEM TEVE UMA DIFUSÃO NO MOMENTO DE SUA PRODUÇÃO OU DIFUSÕES POSTERIORES? QUE INDÍCIOS OU TESTEMUNHOS DO SEU MODO DE RECEPÇÃO AO LONGO DO TEMPO?
CARACTERÍSTICAS DO LIVRO NA CAPA		CATEGORIAS DE TRADUÇÃO VISUAL DA IMAGEM	CRITÉRIOS
	ABRANGÊNCIA	GÊNERO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO Um quarto fechado e escuro sugere confinamento. Se apenas uma das camas foi utilizada por duas pessoas, o subgênero estaria mais para romance do que para drama. Contudo, o drama também está relacionado a este relacionamento sexual entre padrasto e afilhada.
		CONTEÚDO	BAIXO
			MÉDIO
ALTO Neste ambiente os hóspedes, supostamente dois, deveriam usar camas separadas. Entretanto, apenas uma cama foi usada pelas duas pessoas; sugere-se que estes hóspedes sejam Humbert e Lolita.			
	AMBIENTAÇÃO	BAIXO	
		MÉDIO	
		ALTO Em boa parte da obra os personagens Humbert e Lolita vivem em quartos (como o da figura) de hotel à beira da estrada durante sua longa viagem.	
CARACTERÍSTICAS VISUAIS		ESTILOS DE TRADUÇÃO VISUAL	CRITÉRIOS
	SUGESTÃO	CONCRETIZAÇÃO	BAIXO MÉDIO ALTO Por meio do uso de imagens concretas em tons de sépia em fundo rosa, a imagem

			sugere que Lolita e Humbert dormiram na cama desarrumada.
		ABSTRAÇÃO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO
		HÍBRIDO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO

Por meio de imagens concretas a capa transmite claramente elementos do gênero, conteúdo e da ambientação. Um quarto fechado, escuro, sugere confinamento, o mesmo vivido por Lolita durante as infundáveis viagens dos dois. Neste quarto, duas pessoas deveriam dormir em camas separadas, mas não o fazem: este é o drama de Lolita, presa a um relacionamento incestuoso e indesejado, e de Humbert, preso a um sentimento incontrolável. De modo geral, a relação de integridade entre o livro e a capa pode ser considerada alto.

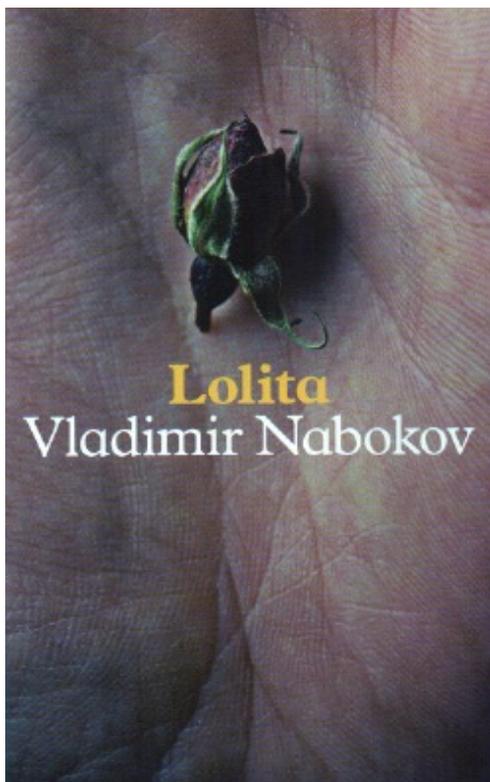


Figura 34 (Rachel Berger)
 Fonte: BETRAM; LEVING, 2013, p. 71

IMAGENS DA CAPA	DESCRIÇÃO DAS IMAGENS		CRITÉRIOS	
	TEMÁTICA		INVENTÁRIO DOS ELEMENTOS REPRESENTADOS Um botão de rosa murcho sendo exibido numa mão. Logo abaixo do botão temos o título em amarelo e o nome do autor em branco.	
			QUAL O TÍTULO E QUE RELAÇÃO TEXTO-IMAGEM Este botão de rosa simboliza Lolita.	
	CONTEXTO DE PRODUÇÃO		CRITÉRIOS	
	DATA DE PUBLICAÇÃO:			
	CAPAS COMERCIAIS	CONTEXTO A MONTANTE-MOMENTO DA PRODUÇÃO		COMO AS LINHAS, CORES E FORMAS CORRESPONDEM A UMA TENDÊNCIA DE SEU CONTEXTO DE PRODUÇÃO
				QUE RELAÇÃO COM A HISTÓRIA DA SOCIEDADE DO MOMENTO?
		CONTEXTO A JUSANTE - REPRODUÇÕES POSTERIORES/HISTÓRICO DESSAS REPRODUÇÕES		A IMAGEM TEVE UMA DIFUSÃO NO MOMENTO DE SUA PRODUÇÃO OU DIFUSÕES POSTERIORES?
				QUE INDÍCIOS OU TESTEMUNHOS DO SEU MODO DE RECEPÇÃO AO LONGO DO TEMPO?
	CARACTERÍSTICAS DO LIVRO NA CAPA	CATEGORIAS DE TRADUÇÃO VISUAL DA IMAGEM		CRITÉRIOS
ABRANGÊNCIA		GÊNERO	BAIXO	
			MÉDIO	
			ALTO A imagem representa de forma metafórica o drama da infância perdida “nas mãos” de um adulto, no caso o padrasto.	
CONTEÚDO		BAIXO		
		MÉDIO		
	ALTO A ninfeta de Nabokov é aqui representada pelo botão de rosa catado, ou seja, nunca se tornará flor.			
AMBIENTAÇÃO	BAIXO Como a representação do			

			gênero e da temática se dá de forma metafórica, não há elementos que representem ambientação ou atmosfera do enredo.
			MÉDIO
			ALTO
		ESTILOS DE TRADUÇÃO VISUAL	CRITÉRIOS
CARACTERÍSTICAS VISUAIS	SUGESTÃO	CONCRETIZAÇÃO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO
		ABSTRAÇÃO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO
		HÍBRIDO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO Apesar de serem exibidos elementos concretos (flor e mão) seu uso é metafórico.

Metaforicamente, a capa sugere elementos do gênero e do enredo de *Lolita*. O drama da infância perdida é simbolizado pelo botão de rosa catado por, supostamente, um adulto. O Humbert que priva Lolita de uma vida normal é a mão que cata o botão e que o mantém consigo até que ele fique murcho, o que representa toda a frustração e descontentamento de Lolita com a “paródia de incesto” a qual é submetida. De modo geral, a relação de integridade entre capa e texto pode ser considerada alta.

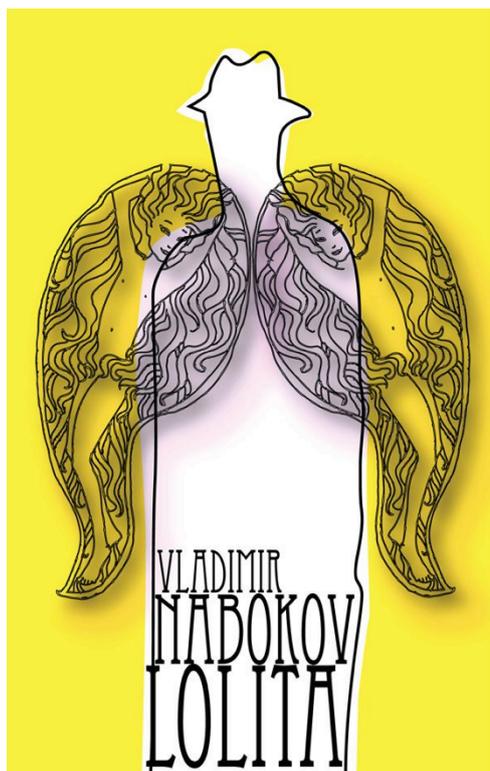


Figura 35 (Lyuba Haleva)
 Fonte: BETRAM; LEVING, 2013, p. 90

TABELA PARA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA DE CAPAS			
IMAGENS DA CAPA	DESCRIÇÃO DAS IMAGENS		CRITÉRIOS
	TEMÁTICA		INVENTÁRIO DOS ELEMENTOS REPRESENTADOS Uma figura masculina num fundo amarelo com chapéu e asas de anjo. No meio desta figura, estão nome do autor e título.
			QUAL O TÍTULO E QUE RELAÇÃO TEXTO-IMAGEM Lolita pode ser o ano nas asas de Humbert.
	CONTEXTO DE PRODUÇÃO		CRITÉRIOS
DATA DE PUBLICAÇÃO:			
CAPAS COMERCIAIS	CONTEXTO A MONTANTE-MOMENTO DA PRODUÇÃO		COMO AS LINHAS, CORES E FORMAS CORRESPONDEM A UMA TENDÊNCIA DE SEU CONTEXTO DE PRODUÇÃO
			QUE RELAÇÃO COM A HISTÓRIA DA SOCIEDADE DO MOMENTO?

		CONTEXTO A JUSANTE - REPRODUÇÕES POSTERIORES/HISTÓRICO DESSAS REPRODUÇÕES	A IMAGEM TEVE UMA DIFUSÃO NO MOMENTO DE SUA PRODUÇÃO OU DIFUSÕES POSTERIORES? QUE INDÍCIOS OU TESTEMUNHOS DO SEU MODO DE RECEPÇÃO AO LONGO DO TEMPO?
CARACTERÍSTICAS DO LIVRO NA CAPA	ABRANGÊNCIA	CATEGORIAS DE TRADUÇÃO VISUAL DA IMAGEM	CRITÉRIOS
		GÊNERO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO Humbert está acompanhado pelas duas ninfetas que o perseguem durante toda sua vida: primeiro Annabel e, por fim, Lolita.
		CONTEÚDO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO Temos nesta capa a ambiguidade de Humbert sugerida no texto de Nabokov por seu nome duplo: Humbert Humbert. Ou seja, quem ele realmente é, neste caso o pedófilo que espreita crianças na praça – o chapéu sugere que ele se encontra num ambiente externo; e o anjo atormentado pelas duas ninfetas de sua vida – Annabel e Lolita.
		AMBIENTAÇÃO	BAIXO A figura usando chapéu sugere estar em ambiente externo. Muitas vezes Humbert sai em busca de ninfetas pelas ruas e praças.
			MÉDIO
			ALTO
CARACTERÍSTICAS VISUAIS	SUGESTÃO	ESTILOS DE TRADUÇÃO VISUAL	CRITÉRIOS
		CONCRETIZAÇÃO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO Por meio de cores contrastantes entre si a capa sugere elementos da

			duplicidade de Humbert.
	ABSTRAÇÃO		BAIXO
			MÉDIO
			ALTO
	HÍBRIDO		BAIXO
			MÉDIO
			ALTO

Esta capa, a vitoriosa do concurso, apresenta elementos da obra tais como o gênero, conteúdo e ambiente. Em meio a um fundo amarelo, que por si só tem a função de destacar os elementos centrais da capa, temos o duplo Humbert Humbert. Por um lado é apresentado o pedófilo que espreita ruas e parques procurando ninfetas. Por outro, temos também o Humbert, anjo que ele defende ser, atormentado pelas duas ninfetas. Eis o seu drama: as duas ninfetas estão sempre com ele, primeiro Annabel e depois a Lolita. De modo geral a relação de integridade entre a capa e a obra pode ser considerada alta.



Figura 36 (Geetika Alok)
Fonte: BETRAM; LEVING, 2013, p. 66

IMAGENS DA CAPA	DESCRIÇÃO DAS IMAGENS		CRITÉRIOS	
	TEMÁTICA		<p>INVENTÁRIO DOS ELEMENTOS REPRESENTADOS</p> <p>Num fundo em tom pálido a palavra Lolita é escrita por meio de símbolos concretos e abstratos na diagonal. As letras L, I e T são elementos abstratos. Já a primeira letra L tem em si uma flor, a letra O é formada por uma mão tentando alcançar um sapatinho, e a letra A é uma gaiola.</p> <p>O nome do autor está grafado em azul na parte superior e centralizado.</p>	
			<p>QUAL O TÍTULO E QUE RELAÇÃO TEXTO-IMAGEM</p> <p>Os objetos que compõem a palavra Lolita são relacionados a ela.</p>	
	CONTEXTO DE PRODUÇÃO			
	DATA DE PUBLICAÇÃO:		CRITÉRIOS	
	CAPAS COMERCIAIS	CONTEXTO A MONTANTE-MOMENTO DA PRODUÇÃO		<p>COMO AS LINHAS, CORES E FORMAS CORRESPONDEM A UMA TENDÊNCIA DE SEU CONTEXTO DE PRODUÇÃO</p>
				<p>QUE RELAÇÃO COM A HISTÓRIA DA SOCIEDADE DO MOMENTO?</p>
		CONTEXTO A JUSANTE - REPRODUÇÕES POSTERIORES/HISTÓRICO DESSAS REPRODUÇÕES		<p>A IMAGEM TEVE UMA DIFUSÃO NO MOMENTO DE SUA PRODUÇÃO OU DIFUSÕES POSTERIORES?</p>
				<p>QUE INDÍCIOS OU TESTEMUNHOS DO SEU MODO DE RECEPÇÃO AO LONGO DO TEMPO?</p>
	CARACTERÍSTICAS DO LIVRO NA CAPA	CATEGORIAS DE TRADUÇÃO VISUAL DA IMAGEM		CRITÉRIOS
ABRANGÊNCIA		GÊNERO		<p>BAIXO</p>
				<p>MÉDIO</p>
			<p>ALTO</p> <p>A perseguição a Lolita e seu cárcere são fortemente representados pelos</p>	

			elementos constitutivos das letras O e A.
		CONTEÚDO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO Partindo das imagens concretas temos o que parece ser uma flor junto à primeira letra L. A flor é uma clara referência à sexualidade presente na obra, pois a flor é o órgão reprodutor da planta. O conteúdo da obra também é representado na mão que persegue o sapatinho, ou seja, Humbert buscando por Lolita. A gaiola representa o período em que Lolita esteve encarcerada por Humbert.
		AMBIENTAÇÃO	BAIXO
			MÉDIO
ALTO Sobretudo a gaiola reflete dados do ambiente, o fato de Lolita ter sido encarcerada por Humbert.			
CARACTERÍSTICAS VISUAIS	SUGESTÃO	ESTILOS DE TRADUÇÃO VISUAL	CRITÉRIOS
		CONCRETIZAÇÃO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO
		ABSTRAÇÃO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO
		HÍBRIDO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO Letra L, O e A apresentam elementos concretos (uma flor, mão e pé e uma gaiola) que sugerem sexualidade, perseguição e cárcere. Letras L, I T apresentam figuras abstratas.

Por meio de elementos abstratos e concretos esta capa traduz componentes do gênero, conteúdo e ambientação. Partindo das imagens concretas temos o que

parece uma flor junto à primeira letra L. A flor é uma clara referência à sexualidade presente na obra, pois a flor é o órgão reprodutor da planta. O conteúdo da obra também é representado na mão que persegue o sapatinho, ou seja, o Humbert que busca por Lolita na maior parte da obra. A gaiola representa o período em que Lolita esteve encarcerada por Humbert. De modo geral a relação de integridade entre a capa e a obra pode ser considerada alta.

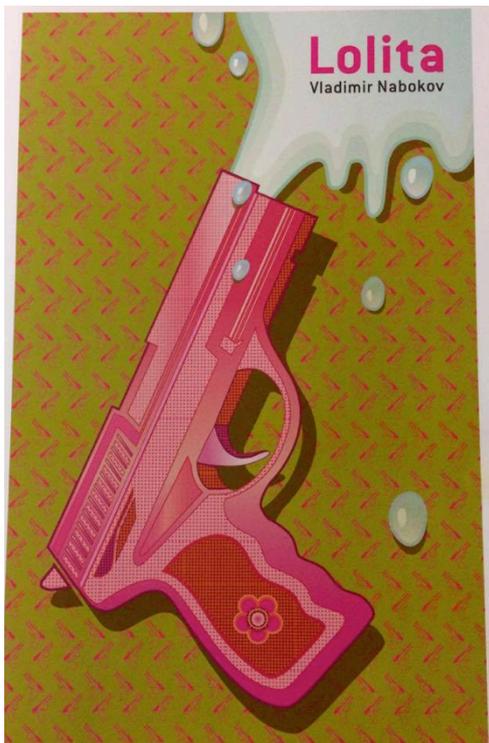


Figura 37 (Agata Jakubowska)
Fonte: BETRAM; LEVING, 2013, p. 99

TABELA PARA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA DE CAPAS		
	DESCRIÇÃO DAS IMAGENS	CRITÉRIOS
IMAGENS DA CAPA	TEMÁTICA	<p>INVENTÁRIO DOS ELEMENTOS REPRESENTADOS</p> <p>Uma arma cor de rosa de onde é esguichado um jato de um líquido esbranquiçado.</p> <p>O fundo é constituído por miniaturas da mesma arma.</p> <p>A capa apresenta cores vivas.</p> <p>O título está grafado em rosa na parte superior e direita com o nome do autor</p>

			logo abaixo. Ambos estão dentro do jato esguichado pela arma.	
			QUAL O TÍTULO E QUE RELAÇÃO TEXTO-IMAGEM A imagem tem relação direta com Lolita.	
		CONTEXTO DE PRODUÇÃO		
		DATA DE PUBLICAÇÃO:		
	CAPAS COMERCIAIS	CONTEXTO A MONTANTE-MOMENTO DA PRODUÇÃO	CRITÉRIOS	
			COMO AS LINHAS, CORES E FORMAS CORRESPONDEM A UMA TENDÊNCIA DE SEU CONTEXTO DE PRODUÇÃO	
		CONTEXTO A JUSANTE - REPRODUÇÕES POSTERIORES/HISTÓRICO DESSAS REPRODUÇÕES	QUE RELAÇÃO COM A HISTÓRIA DA SOCIEDADE DO MOMENTO?	
			A IMAGEM TEVE UMA DIFUSÃO NO MOMENTO DE SUA PRODUÇÃO OU DIFUSÕES POSTERIORES?	
			QUE INDÍCIOS OU TESTEMUNHOS DO SEU MODO DE RECEPÇÃO AO LONGO DO TEMPO?	
	CARACTERÍSTICAS DO LIVRO NA CAPA	CATEGORIAS DE TRADUÇÃO VISUAL DA IMAGEM		CRITÉRIOS
ABRANGÊNCIA		GÊNERO	BAIXO	
			MÉDIO	
			ALTO O desejo sexual não reprimido de Humbert resultou, além da morte de Charlotte, no assassinato de Clare Quilty.	
ABRANGÊNCIA		CONTEÚDO	BAIXO	
			MÉDIO	
	ALTO O assassinato de Clare Quilty por Humbert é um elemento significativo do enredo. A temática sexual também é abordada nesta capa em que a arma pode representar também um falo que ejacula. Da mesma forma, a infância também é representada pela arma de brinquedo.			
	AMBIENTAÇÃO	BAIXO		

			MÉDIO
			ALTO A arma sugere os momentos de perseguição que Humbert empenha contra Clare Quilty.
		ESTILOS DE TRADUÇÃO VISUAL	CRITÉRIOS
CARACTERÍSTICAS VISUAIS	SUGESTÃO	CONCRETIZAÇÃO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO Arma sugere crime, brinquedo, sugere criança e ejaculação indica sexo.
		ABSTRAÇÃO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO
		HÍBRIDO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO

Por meio de cores vivas e de elementos em sua maioria concretos, esta capa apresenta componentes da obra tais quais, conteúdo, gênero e ambiente. Dentre os elementos do conteúdo a capa aborda o assassinato de Clare Quilty, momento mais claro de um uso de arma de fogo, o calibre 32 de Humbert Humbert. Contudo, a arma nesta capa é de brinquedo, uma clara referência à infância. Ela ainda aborda a temática sexual por meio da simbologia no uso de um falo que ejacula. De modo geral, a relação de integridade entre a capa e o texto pode ser considerada alta.



Figura 38 (James Keenan)
 Fonte: BETRAM; LEVING, 2013, p. 101

TABELA PARA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA DE CAPAS			
IMAGENS DA CAPA	DESCRIÇÃO DAS IMAGENS		CRITÉRIOS
	TEMÁTICA		INVENTÁRIO DOS ELEMENTOS REPRESENTADOS O encontro de duas paredes em tom rosado com o teto branco, ou seja, um canto. De forma mais abstrata pode ser entendido como as duas coxas no encontro com a calcinha. Nome do autor (em branco) e o título (em preto) estão grafados na parte central da capa à direita.
	CONTEXTO DE PRODUÇÃO		QUAL O TÍTULO E QUE RELAÇÃO TEXTO-IMAGEM As pernas e calcinha podem ser de Lolita.
	DATA DE PUBLICAÇÃO:		CRITÉRIOS
CAPAS COMERCIAIS	CONTEXTO A MONTANTE-MOMENTO DA PRODUÇÃO		COMO AS LINHAS, CORES E FORMAS CORRESPONDEM A UMA TENDÊNCIA DE SEU

			CONTEXTO DE PRODUÇÃO
			QUE RELAÇÃO COM A HISTÓRIA DA SOCIEDADE DO MOMENTO?
		CONTEXTO A JUSANTE - REPRODUÇÕES POSTERIORES/HISTÓRICO DESSAS REPRODUÇÕES	A IMAGEM TEVE UMA DIFUSÃO NO MOMENTO DE SUA PRODUÇÃO OU DIFUSÕES POSTERIORES?
			QUE INDÍCIOS OU TESTEMUNHOS DO SEU MODO DE RECEPÇÃO AO LONGO DO TEMPO?
CARACTERÍSTICAS DO LIVRO NA CAPA	ABRANGÊNCIA	CATEGORIAS DE TRADUÇÃO VISUAL DA IMAGEM	CRITÉRIOS
		GÊNERO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO A figura feminina, que ao mesmo tempo é a junção de duas paredes, representa a garota que foi encurralada e confinada.
		CONTEÚDO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO Em boa parte da obra, Lolita é mantida presa não somente num relacionamento infeliz, como também em ambientes. A leitura da figura como as pernas e genitália de uma mulher também aborda a temática sexual, a qual é muito significativa na obra.
		AMBIENTAÇÃO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO As imagens representam os momentos de confinamento de Lolita, não apenas em lugares, tais como hotéis à beira da estrada e a casa de Beardsley, como também sua condição de estar encurralada num relacionamento sexual

			opressor.
		ESTILOS DE TRADUÇÃO VISUAL	CRITÉRIOS
CARACTERÍSTICAS VISUAIS	SUGESTÃO	CONCRETIZAÇÃO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO O uso de imagens como o canto e as coxas sugestionam a temática sexual, confinamento e coação.
		ABSTRAÇÃO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO
		HÍBRIDO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO

Por meio de imagens de sentido duplo a capa expressa informações a respeito do gênero, conteúdo e ambientação da obra. Neste caso, a ambientação é bem significativa, pois as imagens representam os momentos de confinamento de Lolita, não apenas em lugares, tais como hotéis à beira da estrada e a casa de Beardsley, como também sua condição de acuada num relacionamento sexual opressor. De modo geral, a relação de integridade entre a capa e o texto pode ser considerada alta.

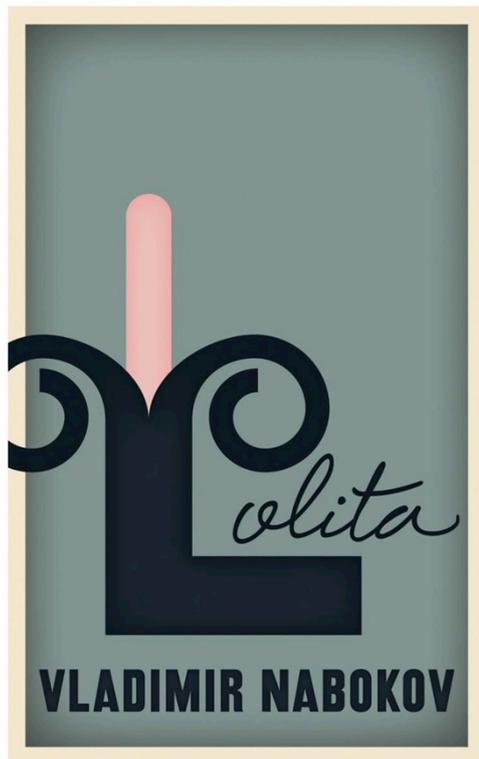


Figura 39 (Mark Melnick)
 Fonte: BETRAM; LEVING, 2013, p. 111

TABELA PARA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA DE CAPAS		
IMAGENS DA CAPA	DESCRIÇÃO DAS IMAGENS	CRITÉRIOS
	TEMÁTICA	<p>INVENTÁRIO DOS ELEMENTOS REPRESENTADOS A letra L do título se descasca exibindo um falo cor de rosa. O restante da palavra segue também em preto e manuscrita. O nome do autor está também em preto na parte inferior centralizado.</p> <p>QUAL O TÍTULO E QUE RELAÇÃO TEXTO-IMAGEM A imagem tem relação direta com Lolita.</p>
	CONTEXTO DE PRODUÇÃO	CRITÉRIOS
DATA DE PUBLICAÇÃO:		
CAPAS COMERCIAIS	CONTEXTO A MONTANTE-MOMENTO DA PRODUÇÃO	<p>COMO AS LINHAS, CORES E FORMAS CORRESPONDEM A UMA TENDÊNCIA DE SEU CONTEXTO DE PRODUÇÃO</p>

			QUE RELAÇÃO COM A HISTÓRIA DA SOCIEDADE DO MOMENTO?
		CONTEXTO A JUSANTE - REPRODUÇÕES POSTERIORES/HISTÓRICO DESSAS REPRODUÇÕES	A IMAGEM TEVE UMA DIFUSÃO NO MOMENTO DE SUA PRODUÇÃO OU DIFUSÕES POSTERIORES?
			QUE INDÍCIOS OU TESTEMUNHOS DO SEU MODO DE RECEPÇÃO AO LONGO DO TEMPO?
CARACTERÍSTICAS DO LIVRO NA CAPA	ABRANGÊNCIA	CATEGORIAS DE TRADUÇÃO VISUAL DA IMAGEM	CRITÉRIOS
		GÊNERO	BAIXO
			MÉDIO O desejo sexual está relacionado ao drama que Humbert vive.
			ALTO
		CONTEÚDO	BAIXO
			MÉDIO ALTO A imagem de um falo na capa se refere à motivação e obsessão sexual de Humbert por ninfetas (e por Lolita) durante toda a obra.
			ALTO
		AMBIENTAÇÃO	BAIXO A imagem diz muito pouco ou nada a respeito do ambiente da obra.
			MÉDIO
	ALTO		
CARACTERÍSTICAS VISUAIS	SUGESTÃO	ESTILOS DE TRADUÇÃO VISUAL	CRITÉRIOS
		CONCRETIZAÇÃO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO
		ABSTRAÇÃO	BAIXO
			MÉDIO ALTO
			ALTO
		HÍBRIDO	BAIXO
			MÉDIO A imagem da letra L que se transforma num falo sugere a temática sexual.
	ALTO		

Esta capa em que a letra L se descasca revelando um falo tematiza a obsessão de Humbert, sugerindo a temática sexual. Apesar de expressar elementos sobre o conteúdo e gênero, não diz muito sobre o ambiente. Segundo Twemlow (2013), o falo rosa é “exposto como força motivadora do comportamento e atração diárias de Humbert” (TWEMLLOW, 2013, p. 37)⁹². De modo geral, a relação de integridade entre capa e texto pode ser considerada média.

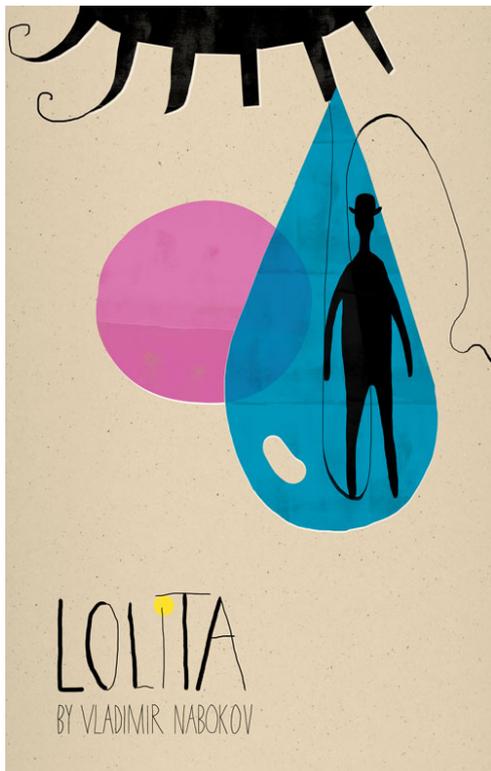


Figura 40 (Linn Olofsdotter)
Fonte: BETRAM; LEVING, 2013, p. 119

TABELA PARA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA DE CAPAS		
	DESCRIÇÃO DAS IMAGENS	CRITÉRIOS
IMAGENS DA CAPA	TEMÁTICA	INVENTÁRIO DOS ELEMENTOS REPRESENTADOS Uma figura feminina: em fundo bege são representados cílios de um olho fechado, uma lágrima caindo e um círculo cor de rosa que pode remeter à cor da bochecha. Dentro da lágrima existe uma figura

⁹² Tradução livre de: “exposed as the motivating force of Humbert’s day-to-day behavior and attire”.

		masculina. Uso de cores vivas. Título e autor estão grafados em preto na parte inferior à direita.	
		QUAL O TÍTULO E QUE RELAÇÃO TEXTO-IMAGEM A menina chorando representa Lolita.	
	CONTEXTO DE PRODUÇÃO		
	DATA DE PUBLICAÇÃO:		
	CRITÉRIOS		
CAPAS COMERCIAIS	CONTEXTO A MONTANTE-MOMENTO DA PRODUÇÃO	COMO AS LINHAS, CORES E FORMAS CORRESPONDEM A UMA TENDÊNCIA DE SEU CONTEXTO DE PRODUÇÃO QUE RELAÇÃO COM A HISTÓRIA DA SOCIEDADE DO MOMENTO?	
	CONTEXTO A JUSANTE - REPRODUÇÕES POSTERIORES/HISTÓRICO DESSAS REPRODUÇÕES	A IMAGEM TEVE UMA DIFUSÃO NO MOMENTO DE SUA PRODUÇÃO OU DIFUSÕES POSTERIORES? QUE INDÍCIOS OU TESTEMUNHOS DO SEU MODO DE RECEPÇÃO AO LONGO DO TEMPO?	
	CATEGORIAS DE TRADUÇÃO VISUAL DA IMAGEM		
	CRITÉRIOS		
CARACTERÍSTICAS DO LIVRO NA CAPA	ABRANGÊNCIA	GÊNERO	BAIXO MÉDIO ALTO A lágrima rolando do rosto da garota remete ao drama de Lolita. Humbert representado dentro da lágrima indica sua responsabilidade pelo sofrimento de Lolita.
		CONTEÚDO	BAIXO MÉDIO ALTO Temos na capa a imagem de um rosto, visto apenas do lado direito, com uma lágrima caindo, uma clara menção ao sofrimento de Lolita. Dentro desta lágrima a razão de seu sofrimento: uma imagem masculina, ou

			seja, Humbert.
		AMBIENTAÇÃO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO A figura masculina de chapéu indica os momentos externos em que Humbert se deslocava a procura de ninfetas.
		ESTILOS DE TRADUÇÃO VISUAL	CRITÉRIOS
CARACTERÍSTICAS VISUAIS	SUGESTÃO	CONCRETIZAÇÃO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO O uso de imagens concretas – uma figura feminina chorando e uma figura masculina dentro da lágrima – sugerem o sofrimento de Lolita com a relação de dominação.
		ABSTRAÇÃO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO
		HÍBRIDO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO

Com cores vivas, imagens concretas e simples esta capa traz informações a respeito do gênero, ambientação e conteúdo. No plano do conteúdo e do gênero, sugere o sofrimento infringido por Humbert a Lolita, ou seja, seu drama pessoal. No plano da ambientação podemos relacionar a figura masculina de chapéu aos deslocamentos de Humbert em busca de ninfetas, neste caso, mais especificamente de Lolita. De modo geral, a relação de integridade entre a capa e o texto pode ser considerada alta.

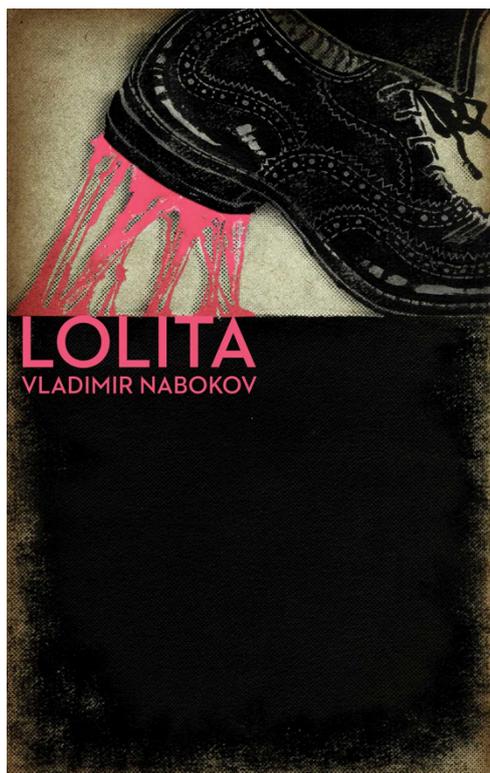


Figura 41 (Yuko Shimizu)
 Fonte: BETRAM; LEVING, 2013, p. 128

TABELA PARA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA DE CAPAS		
IMAGENS DA CAPA	DESCRIÇÃO DAS IMAGENS	CRITÉRIOS
	TEMÁTICA	INVENTÁRIO DOS ELEMENTOS REPRESENTADOS Nesta capa há um sapato masculino preto que pisa num chiclete mascado. Título e nome do autor são da mesma cor do chiclete: cor de rosa, que por sua vez contrasta com os outros elementos da capa que são em tons de preto, marrom e sépia.
	CONTEXTO DE PRODUÇÃO	QUAL O TÍTULO E QUE RELAÇÃO TEXTO-IMAGEM O pé masculino com sapato representa Humbert.
	DATA DE PUBLICAÇÃO:	CRITÉRIOS
CAPAS COMERCIAIS	CONTEXTO A MONTANTE-MOMENTO DAPRODUÇÃO	COMO AS LINHAS, CORES E FORMAS CORRESPONDEM A UMA TENDÊNCIA DE SEU CONTEXTO DE

			PRODUÇÃO
			QUE RELAÇÃO COM A HISTÓRIA DA SOCIEDADE DO MOMENTO?
		CONTEXTO A JUSANTE - REPRODUÇÕES POSTERIORES/HISTÓRICO DESSAS REPRODUÇÕES	A IMAGEM TEVE UMA DIFUSÃO NO MOMENTO DE SUA PRODUÇÃO OU DIFUSÕES POSTERIORES?
			QUE INDÍCIOS OU TESTEMUNHOS DO SEU MODO DE RECEPÇÃO AO LONGO DO TEMPO?
CARACTERÍSTICAS DO LIVRO NA CAPA	ABRANGÊNCIA	CATEGORIAS DE TRADUÇÃO VISUAL DA IMAGEM	CRITÉRIOS
		GÊNERO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO Nesta capa o drama de Lolita é representado simbolicamente: ela perde a infância por meio de um homem, Humbert.
		CONTEÚDO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO Como Humbert comprava chicletes para Lolita fica feita a associação entre chiclete rosa (criança/feminino) e sapato preto (adulto/masculino). A infância perdida é tematizada nesta capa por meio do chiclete sendo esmagado por um sapato masculino de adulto.
		AMBIENTAÇÃO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO Durante suas viagens, Humbert comprava chicletes para Lolita. O sapato também reforça a ideia de deslocamento, realizado por Humbert e Lolita durante suas viagens.
TIPO		ESTILOS DE TRADUÇÃO VISUAL	CRITÉRIOS

SUGESTÃO	CONCRETIZAÇÃO	BAIXO
		MÉDIO
		ALTO Por meio do uso de imagens concretas e cores fortes, a capa sugere a ideia de algo quebrado, destruído, perdido e incômodo.
	ABSTRAÇÃO	BAIXO
		MÉDIO
		ALTO
	HÍBRIDO	BAIXO
		MÉDIO
		ALTO

Por meio de cores contrastantes e elementos concretos esta capa expressa elementos do gênero, conteúdo e ambientação da obra. Ela tematiza a infância perdida de Lolita, representada pela cor de rosa vibrante do chiclete pisado e dos elementos tipográficos (título e autor), que se dá pelo pisar esmagador de Humbert. Pisar em um chiclete mascado é algo desconfortável, incômodo e difícil de se desvencilhar. Guardadas as devidas proporções, esta capa denuncia algo que é incômodo para a sociedade: uma relação pedófila, da qual Humbert não consegue se desvencilhar sem deixar marcas. De modo geral, a relação de integridade entre capa e texto pode ser considerada alta.



Figura 42 (Michel Vrana)
 Fonte: BETRAM; LEVING, 2013, p. 133

TABELA PARA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA DE CAPAS		
	DESCRIÇÃO DAS IMAGENS	CRITÉRIOS
IMAGENS DA CAPA	TEMÁTICA	INVENTÁRIO DOS ELEMENTOS REPRESENTADOS Num fundo preto com aspecto envelhecido se vê uma gaiola com um pássaro em tom de cor de rosa dentro. A gaiola encontra-se com sua base voltada para a esquerda e com a porta aberta. Sobre o pássaro está escrito com letra cursiva o título. Logo abaixo da base da gaiola temos o nome do autor também em letra cursiva.
		QUAL O TÍTULO E QUE RELAÇÃO TEXTO-IMAGEM Lolita é o pássaro preso na gaiola.
	CONTEXTO DE PRODUÇÃO DATA DE PUBLICAÇÃO:	CRITÉRIOS

	CAPAS COMERCIAIS	CONTEXTO A MONTANTE-MOMENTO DA PRODUÇÃO	COMO AS LINHAS, CORES E FORMAS CORRESPONDEM A UMA TENDÊNCIA DE SEU CONTEXTO DE PRODUÇÃO
			QUE RELAÇÃO COM A HISTÓRIA DA SOCIEDADE DO MOMENTO?
		CONTEXTO A JUSANTE - REPRODUÇÕES POSTERIORES/HISTÓRICO DESSAS REPRODUÇÕES	A IMAGEM TEVE UMA DIFUSÃO NO MOMENTO DE SUA PRODUÇÃO OU DIFUSÕES POSTERIORES?
			QUE INDÍCIOS OU TESTEMUNHOS DO SEU MODO DE RECEPÇÃO AO LONGO DO TEMPO?
CARACTERÍSTICAS DO LIVRO NA CAPA	ABRANGÊNCIA	CATEGORIAS DE TRADUÇÃO VISUAL DA IMAGEM	CRITÉRIOS
		GÊNERO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO Esta capa relaciona-se ao subgênero drama ao exibir um pássaro preso numa gaiola, uma referência ao confinamento que Lolita sofreu.
		CONTEÚDO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO De forma metafórica a imagem se relaciona com o conteúdo da obra. Lolita é representada pela ave dentro de uma gaiola, ou seja, um ser que em seu estado natural é encontrado livre, aqui, está cativo. Contudo, a porta da gaiola está aberta, o que remete à tentativa de fuga bem sucedida da jovem.
		AMBIENTAÇÃO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO De forma metafórica, a capa representa o período em que Lolita esteve cativa.
ESTILOS	CONCRETIZAÇÃO	ESTILOS DE TRADUÇÃO VISUAL	CRITÉRIOS
			BAIXO

		MÉDIO
		ALTO Por meio do uso de imagens concretas, a capa sugere a ideia de um ser cativo.
	ABSTRAÇÃO	BAIXO
		MÉDIO
		ALTO
	HÍBRIDO	BAIXO
		MÉDIO
		ALTO

Por meio de elementos concretos, esta capa expressa componentes do gênero, conteúdo e ambientação da obra. Ela tematiza o período em que Lolita se viu cativa e sua possibilidade bem sucedida de fuga. De forma metafórica, Lolita é representada pela ave dentro de uma gaiola, ou seja, um ser que em seu estado natural é encontrado livre (como Humbert se refere às ninfetas de modo geral), aqui está cativo. Contudo, a porta da gaiola está aberta, o que remete à tentativa de fuga bem sucedida. De modo geral a relação de integridade entre capa e texto pode ser considerada alta.



VLADIMIR NABOKOV

Figura 43 (Chip Wass)

Fonte: BETRAM; LEVING, 2013, p. 135

TABELA PARA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA DE CAPAS			
IMAGENS DA CAPA	DESCRIÇÃO DAS IMAGENS		CRITÉRIOS
	TEMÁTICA		INVENTÁRIO DOS ELEMENTOS REPRESENTADOS Esta capa em pontilhismo apresenta duas figuras, uma masculina e uma feminina com a parte superior do corpo nu, apenas coberto por um tecido verde, num local que lembra uma cama. A figura masculina estende a mão para a figura feminina que possui as bochechas em tom avermelhado. O título da obra está grafado em branco, centralizado sobre o lençol verde e o nome do autor está grafado em preto, centralizado na parte inferior da capa.
			QUAL O TÍTULO E QUE RELAÇÃO TEXTO-IMAGEM A capa sugere que a moça nua seja Lolita e a figura masculina Humbert.
	CONTEXTO DE PRODUÇÃO		CRITÉRIOS
	DATA DE PUBLICAÇÃO:		
	CAPAS COMERCIAIS	CONTEXTO A MONTANTE-MOMENTO DA PRODUÇÃO	
		CONTEXTO A JUSANTE - REPRODUÇÕES POSTERIORES/HISTÓRICO DESSAS REPRODUÇÕES	
	CATEGORIAS DE TRADUÇÃO VISUAL DA IMAGEM		CRITÉRIOS
	GÊNERO		BAIXO

			MÉDIO	
			ALTO A relação sexual incestuosa, que se torna o drama de ambos, é representada pela menina que é introduzida a ela pelo padrasto, que com o gesto com a mão à convida.	
		CONTEÚDO	BAIXO	
			MÉDIO	
			ALTO Esta capa tematiza a relação sexual incestuosa entre Humbert e Lolita que a obra apresenta.	
		AMBIENTAÇÃO	BAIXO	
MÉDIO				
ALTO O que parece uma cama é um ambiente bem comum na obra, já que Lolita e Humbert dividiram quartos de hotéis à beira da estrada durante boa parte da obra.				
CARACTERÍSTICAS VISUAIS	SUGESTÃO	ESTILOS DE TRADUÇÃO VISUAL	CRITÉRIOS	
		CONCRETIZAÇÃO	BAIXO	
			MÉDIO	
			ALTO Por meio da técnica de pontilhismo, a capa apresenta a relação sexual incestuosa entre a personagem título e o protagonista, sugerindo que Lolita está envergonhada enquanto recebe uma espécie de convite para algo.	
			ABSTRAÇÃO	BAIXO
				MÉDIO
				ALTO
		HÍBRIDO	BAIXO	
			MÉDIO	
			ALTO	

Por meio da técnica de pontilhismo, esta capa transmite componentes do gênero, conteúdo e ambientação da obra. Ela tematiza a relação sexual incestuosa,

que se torna o drama de ambos, sobretudo de Lolita. Nesta imagem, a relação sexual incestuosa é representada pelas duas figuras na capa, sendo que a figura feminina é introduzida nesta relação, pela figura masculina. Isto é sugerido pelo gesto com a mão da figura masculina que convida a figura feminina, que por sua vez parece estar de algum modo constrangida com a situação. De modo geral a relação de integridade entre capa e texto pode ser considerada alta.

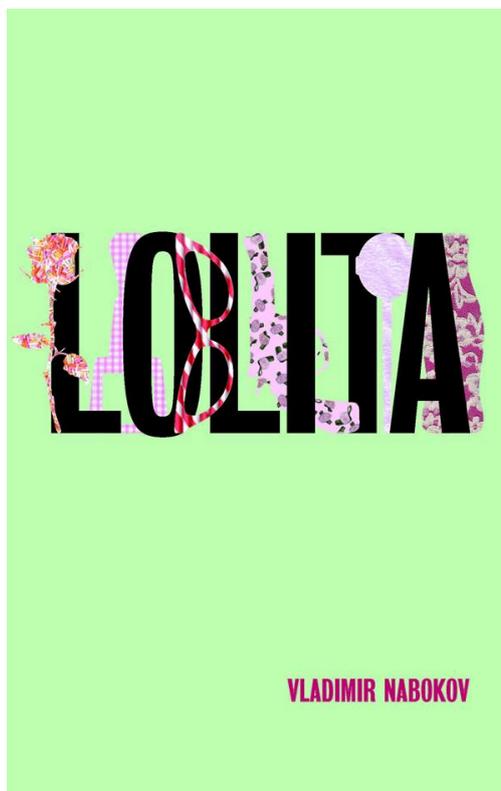


Figura 44 (Siân Cook & Teal Triggs)
Fonte: BETRAM; LEVING, 2013, p. 140

TABELA PARA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA DE CAPAS		
	DESCRIÇÃO DAS IMAGENS	CRITÉRIOS
IMAGENS DA CAPA	TEMÁTICA	INVENTÁRIO DOS ELEMENTOS REPRESENTADOS Em fundo verde esta capa apresenta os tipos do título impermeados com os seguintes elementos: uma rosa com estampa de confeitos (à esquerda da letra L), uma chave com fundo xadrez (entre as letras L e O), um óculos branco e vermelho (entre as letras O

		e L), uma arma com estampa de flores (entre as letras L , l e T – posicionada atrás da letra l), um pirulito em tom claro (entre as letras T e A) e uma garrafa de refrigerante com estampa de renda (atrás da letra A). O nome do autor está grafado em maiúsculas, em vermelho na parte inferior direita da capa.	
		QUAL O TÍTULO E QUE RELAÇÃO TEXTO-IMAGEM Estes objetos pertencem ou têm relação direta com a personagem Lolita.	
	CONTEXTO DE PRODUÇÃO		
	DATA DE PUBLICAÇÃO:		
	CAPAS COMERCIAIS	CONTEXTO A MONTANTE-MOMENTO DA PRODUÇÃO	COMO AS LINHAS, CORES E FORMAS CORRESPONDEM A UMA TENDÊNCIA DE SEU CONTEXTO DE PRODUÇÃO
CONTEXTO A JUSANTE - REPRODUÇÕES POSTERIORES/HISTÓRICO DESSAS REPRODUÇÕES		QUE RELAÇÃO COM A HISTÓRIA DA SOCIEDADE DO MOMENTO?	
		A IMAGEM TEVE UMA DIFUSÃO NO MOMENTO DE SUA PRODUÇÃO OU DIFUSÕES POSTERIORES?	
		QUE INDÍCIOS OU TESTEMUNHOS DO SEU MODO DE RECEPÇÃO AO LONGO DO TEMPO?	
CARACTERÍSTICAS DO LIVRO NA CAPA	CATEGORIAS DE TRADUÇÃO VISUAL DA IMAGEM		
	ABRANGÊNCIA	GÊNERO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO Vários elementos estão relacionados ao drama das personagens Humbert e Lolita. Dentre eles, a arma representa as últimas consequências às quais Humbert chegou devido a seu sofrimento. A chave lembra o confinamento

ERÍSTICAS SUGESTÃO			vivido por Lolita, o qual também lhe causou sofrimento.		
		CONTEÚDO	BAIXO		
			MÉDIO		
			ALTO Em fundo verde, esta capa apresenta os tipos do título impermeados com elementos relacionados ao texto e ao imaginário que se tem da obra de Nabokov e da personagem título. A rosa representa a sexualidade, pois a flor é a parte responsável pela reprodução da planta. Nota-se que a flor em questão não está completamente aberta, tampouco é um botão, ou seja, representa a ninfeta, um ser entre adulto e criança. A chave representa os períodos em que Lolita estava cativa. O formato dos óculos não segue os de coração criados por Stanley Kubrick, contudo, representam os óculos usados por Lolita enquanto esta tomava sol na <i>piazza</i> de Charlotte. A arma representa a morte de Quilty pelas mãos de Humbert. O pirulito e o refrigerante representam os confeitos que Humbert comprava para Lolita durante sua longa viagem, como os comprados em Lepingville.		
		AMBIENTAÇÃO	BAIXO		
			MÉDIO		
			ALTO Todos os elementos apresentados entre os tipos do título criam uma ambientação bem completa da obra.		
		ESTILOS DE TRADUÇÃO VISUAL		CRITÉRIOS	
		CONCRETIZAÇÃO	BAIXO		
			MÉDIO		

			ALTO Os elementos apresentados sugerem um panorama da obra.
		ABSTRAÇÃO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO
		HÍBRIDO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO

Através de vários elementos, disposto entre os tipos do título em fundo verde claro, esta capa transmite com riqueza, componentes do gênero, conteúdo e ambientação da obra. Ela apresenta os caracteres do título impermeados com elementos relacionados ao texto e ao imaginário que se tem da obra de Nabokov e da personagem título. A rosa representa a sexualidade, pois a flor é a parte responsável pela reprodução da planta. Nota-se que a flor em questão não está completamente aberta, tampouco é um botão, ou seja, representa a ninfeta, um ser entre adulto e criança, o que é reforçado pelos confeitos que a formam. A chave representa os períodos em que Lolita estava cativa, tanto em Beardsley quando na longa viagem feita com Humbert. O formato dos óculos não seguem os de coração criados por Stanley Kubrick, contudo representam os óculos usados por Lolita enquanto tomava sol na *piazza* de Charlotte. A arma representa as últimas consequências às quais Humbert chegou devido a seu sofrimento, ou seja, a morte de Clare Quilty por ter lhe “roubado” a ninfeta. O pirulito e o refrigerante, ambos símbolos fálicos, representam os confeitos que Humbert comprava para Lolita durante sua longa viagem, como os comprados em Lepingville. De modo geral, a relação de integridade entre capa e texto pode ser considerada alta.

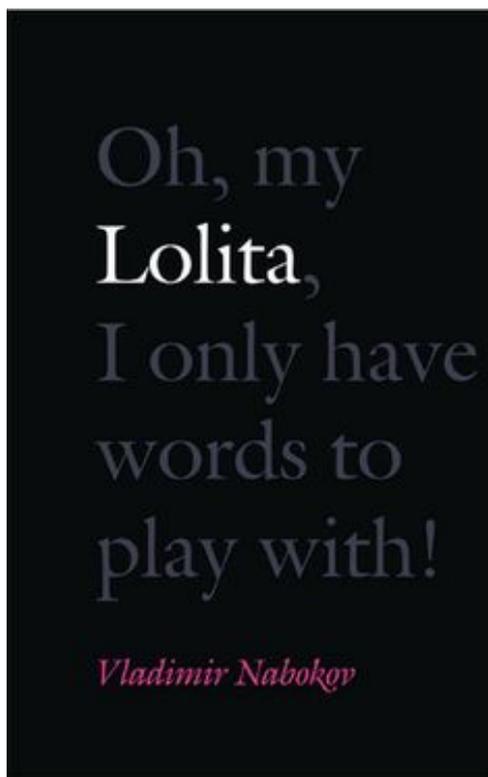


Figura 45 (Philip Kelly)
 Fonte: BETRAM; LEVING, 2013, p. 102

TABELA PARA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA DE CAPAS			
IMAGENS DA CAPA	DESCRIÇÃO DAS IMAGENS		CRITÉRIOS
	TEMÁTICA		INVENTÁRIO DOS ELEMENTOS REPRESENTADOS Um fundo preto com os seguintes dizeres: <i>Oh, my Lolita, I only have words to play with!</i> As palavras estão grafadas em times new roman e em cor cinza, exceto o título (Lolita) que está em branco. Logo abaixo, o nome do autor em itálico e em cor rosa escuro.
			QUAL O TÍTULO E QUE RELAÇÃO TEXTO-IMAGEM A frase representa a obra como um todo.
	CONTEXTO DE PRODUÇÃO		CRITÉRIOS
	DATA DE PUBLICAÇÃO:		
COMERCIAL	CONTEXTO A MONTANTE-MOMENTO DA PRODUÇÃO		COMO AS LINHAS, CORES E FORMAS CORRESPONDEM A UMA TENDÊNCIA DE SEU

			CONTEXTO DE PRODUÇÃO
			QUE RELAÇÃO COM A HISTÓRIA DA SOCIEDADE DO MOMENTO?
		CONTEXTO A JUSANTE - REPRODUÇÕES POSTERIORES/HISTÓRICO DESSAS REPRODUÇÕES	A IMAGEM TEVE UMA DIFUSÃO NO MOMENTO DE SUA PRODUÇÃO OU DIFUSÕES POSTERIORES?
			QUE INDÍCIOS OU TESTEMUNHOS DO SEU MODO DE RECEPÇÃO AO LONGO DO TEMPO?
CARACTERÍSTICAS DO LIVRO NA CAPA	ABRANGÊNCIA	CATEGORIAS DE TRADUÇÃO VISUAL DA IMAGEM	CRITÉRIOS
		GÊNERO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO A frase significa que o subgênero drama foi uma invenção de Humbert.
		CONTEÚDO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO A frase significa que todo o conteúdo da obra foi uma invenção de Humbert.
		AMBIENTAÇÃO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO A frase significa que a ambientação da obra foi uma invenção de Humbert.
CARACTERÍSTICAS VISUAIS	SUGESTÃO	ESTILOS DE TRADUÇÃO VISUAL	CRITÉRIOS
		CONCRETIZAÇÃO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO
		ABSTRAÇÃO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO Por meio de uma frase esta capa sugere que toda obra de Nabokov foi uma invenção de Humbert.
		HÍBRIDO	BAIXO
			MÉDIO
			ALTO

De maneira simples, por meio apenas de uma frase, esta capa faz uma referência simbólica ao conteúdo, gênero e ambientação. A obra se resume numa invenção. Da mesma forma que Humbert revela seu engodo ao afirmar que “Ninguém melhor do que um assassino para exibir um estilo floreado” (NABOKOV, 2003, p. 11)⁹³ temos aqui uma referência da invenção de Humbert sobre sua relação com Lolita, ou, ainda, em última análise, a invenção de Nabokov sobre Humbert. Nada mais apropriado para um formalista como Nabokov revelar que a obra se resume em palavras. De modo geral, a relação de integridade entre capa e texto pode ser considerada alta.

Como já dissemos, a capa de um livro é uma ilustração, que por sua vez está sujeita a uma interpretação. É isto que devemos ter em mente antes de julgamos se uma capa é apropriada ou não para *Lolita*. No caso das capas comerciais, segundo Zimmer (2013) muitos *designers* não leem o texto que se propõem a ilustrar. Para ele, “eles somente tiveram uma ideia do que o editor queria para o *Marketing* de *Lolita*, e desenharam qualquer mulher jovem que eles acreditavam que possuía o apelo desejado” (ZIMMER, 2013, p.172)⁹⁴, conforme vimos em algumas capas analisadas, como por exemplo as figuras 21, 22 e 29. As capas comerciais aqui analisadas formam um conjunto amplo. No que se refere à relação de integridade entre capas e obra temos cinco capas com a relação de integridade baixa (figuras 21, 22, 24, 29 e 31), cinco média (figuras 23, 25, 27, 28 e 30) e apenas três alta (figuras 20, 26 e 32), predominantemente com algum elemento em cores vivas (figura 24, por exemplo) e utilizando-se mais de elementos concretos (figura 23, por exemplo). Pelo menos sete delas fazem referência direta ou indireta à sexualidade (figuras 21, 24, 29, 30, 31 e 32).

Por outro lado, se o *designer* seguir à risca o que foi descrito por Humbert, ou seja, no caso de uma descrição realista, isto influenciaria na maneira como o leitor completa as lacunas. No que se refere à relação de integridade entre capas e algum elemento da obra, não necessariamente com as definições de Humbert, as capas provenientes do concurso se mostram majoritariamente preocupadas com a relação de integridade elevada. Doze delas têm relação de integridade alta (figuras 33, 34,

⁹³ Tradução de Jorio Dauster: “you can Always count on a murderer for a fancy prose style” (NABOKOV, 2000, p.9).

⁹⁴ Tradução livre de: “they only had some idea of what the Publisher wanted in order to Market Lolita, and set any young woman to paper they believed possessed the desired appeal”.

35, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 44 e 45), uma média (figura 39) e nenhuma baixa. Como as comerciais, estas apresentam em sua maioria algum elemento em cor vibrante (figuras 36, 37 e 43, por exemplo) e utilizam-se também majoritariamente de elementos concretos (figuras 40, 41 e 42, por exemplo). De modo geral, as capas provenientes do concurso não mantêm o leitor num único foco: a sexualidade. Ao contrário, essas capas fogem do lugar comum e tentam abordar artisticamente assuntos escamoteados na longa história de fruição de *Lolita*, como o abuso infantil, elemento que aparece, por exemplo, nas figuras 38, 41 e 42.

CONCLUSÃO

A relação entre capa e obra é muito complexa, pois não existe, ou não deveria existir, liberdade plena em sua ilustração, porque ela, a capa, opera como um paratexto da obra. Historicamente, apenas no século XVI, a capa passou a exibir a figura de uma personagem, normalmente o protagonista,. O que era um opcional naquela época, no século XX tornou-se uma possibilidade a mais para o *marketing* da obra, fator que as editoras têm agarrado com ambas as mãos. Neste sentido, conhecer os meandros da produção proporciona uma leitura menos ingênua da produção de um livro. Esta visão crítica da capa enquanto uma mídia distinta, aliada ao estudo comparado de um texto profundo e cheio de nuances, como é o caso de *Lolita*, foi algo que direcionou este estudo.

Inicialmente, a relação entre livro e capa está na esfera da literatura comparada. O que era a comparação entre literatura e outras artes, foi se ampliando para aceitar o cotejo com outras mídias. Isto ocorreu para abarcar estudos com objetivo em confrontar a literatura com outros objetos além da pintura, do cinema, etc. Surge assim a intermedialidade, termo que aproveita a definição de mídia inicialmente de estudiosos alemães, passando neste estudo por Williams (2007) e Jenkins (2009).

Este campo maior – a intermedialidade –, é o que torna este estudo possível. Dentro deste âmbito, Rajewsky (2012) recebe destaque ao tratar do cruzamento da fronteira entre as mídias. As considerações de Clüver (2006) sobre a transposição intersemiótica, por sua vez, permitem pensar a mudança de uma mídia para outra. Contudo, os estudos de Eco (2011) sobre tradução intersemiótica nos permitem tratar com mais clareza nosso objeto. A partir da tão conhecida definição de Jakobson (1969), para quem a tradução intersemiótica é uma interpretação de signos verbais por meio de outros não verbais, Eco discorre sobre este tipo de tradução enquanto negociação e interpretação. Logo, temos o *designer* como intérprete da capa enquanto uma tradução da obra, o que deve obedecer a alguns critérios, pois um sistema semiótico não tem uma correspondência total com outro.

Assim, algumas traduções incorporam significados que não estavam originalmente presentes no texto de origem, todavia, para Eco, uma tradução não

deve dizer nem mais, nem menos que o texto original. Levando esta noção para o *design* de capas percebemos que ela não é satisfatória, pois uma capa, por variadas razões, diz menos que o livro. Considerando supostas reduções, Sonzogni (2011), por sua vez, afirma que uma capa tem que ser suficiente para representar o original e defende que uma equivalência parcial é suficiente. Baule (2017) retorna a Eco ao afirmar que o processo de tradução visual envolve um componente altamente interpretativo e enfatiza a relação orgânica entre capa e livro, uma vez que este paratexto é enxertado na obra.

Lolita é uma personagem consagrada pela literatura, pois originou filmes, inspirou criação de perfumes, estilos moda, bem como foi temática de diversas capas. Na tradução visual do livro para capas em *Lolita*, nas que apresentam imagens, verificamos que os *designers* têm dado preferência pela ilustração da personagem título. Isto posto, é importante compreender a natureza desta sobrevida para além do texto literário.

Sabemos que personagens são entidades de mundos ficcionais trazidos à vida por meio de signos, sejam eles verbais ou visuais. Para Eder; Jannidis e Schneider (2010) as personagens apresentam algumas características que estão atreladas à linguagem midiática da qual são originárias. Ao passo que Reis (2014) chama atenção para a dimensão transhistórica que algumas personagens apresentam, ou seja, uma autonomia tamanha que as faz transcender o texto literário. Este processo, dos quais outros exemplos são o bovarismo e o quixotismo, acaba muitas vezes criando um preenchimento de espaços vazios. Isto também foi percebido em algumas capas que exploram elementos que não condizem nem com o texto literário de Nabokov, nem com elementos apontados pela crítica da obra.

Verificamos também que mesmo antes da obra de Nabokov ser publicada nos Estados Unidos em 1958, houve uma série de resenhas naquele país que pavimentaram o caminho para sua publicação. Depois da publicação americana ressaltamos três tendências teóricas. A primeira que tem como expoente Trilling (1958), que apontou na obra a existência de um enredo amoroso, causador do choque que o romance provoca no leitor. A segunda tendência interpretativa de *Lolita* surgiu logo depois da publicação de Pale Fire em 1962. Nela, os críticos chamavam atenção para a maneira como Nabokov cria seus mundos ficcionais, dando atenção especial à forma. Neste viés destacam-se os nomes como de Appel Jr (1970), responsável pela criação do *The annotated Lolita*, um marco para a crítica.

É interessante ressaltar que a temática do abuso foi evitada naquele período, surgindo apenas numa terceira onda, na década de 1980, a chamada virada ética. Após a morte de Nabokov em 1978 houve uma tentativa da crítica reavaliar sua reputação de autor apegado aos elementos estéticos e indiferente à humanidade. Dentro desta tendência destacam-se nomes como Pifer (1980) e Kauffman (1989)

Tendo em vista estes pressupostos teóricos que norteiam nosso estudo, esta pesquisa teve como *corpus* 13 capas provenientes da obra de Bertram e Leving (2013), sendo que houve preferência pelas que contêm mais imagens, a fim de ampliar a possibilidade de análise. Selecionamos também 13 capas comerciais, escolhidas na galeria de Zimmer, também dando preferência às que contêm mais imagens. Procuramos escolher também uma de cada década, aproximadamente, para que não houvesse distância temporal muito ampla entre elas. A partir deste *corpus*, nosso objetivo principal foi investigar a relação texto-paratexto, entre o romance e suas capas, considerando as segundas enquanto traduções intersemióticas do primeiro, ou seja, transposições visuais do conteúdo verbal.

Nas capas provenientes do concurso, não foi priorizado o interesse comercial, logo, os *designers* tiveram maior liberdade criativa para colocar em prática sua leitura pessoal da obra. Percebemos que elas apresentam formas variadas de serem atrativas, muitas vezes fugindo do discurso unívoco de Humbert, personagem central da narrativa de Nabokov. Apesar de exprimirem o elemento sexual presente na obra, várias delas, de uma forma ou de outra, apresentam mais facetas do enredo, muitas vezes dando voz ao oprimido. Isto acarreta uma relação de integridade alta em 12 das 13 capas analisadas. Para fins de análise elaboramos a seguinte divisão nos termos que procuramos resumir a seguir.



Figura 33

Figura 36

Figura 38

Figura 42

Figura 46 (Do autor, 2018)

As capas acima abordam o cerceamento da liberdade que é imposto a Lolita. Na figura 33 o ambiente escuro é análogo à relação das personagens. Na 36, além da gaiola que é um símbolo claro de cárcere, a perseguição também é tematizada na letra O, em que a mão persegue o sapatinho infantil. A sexualidade é abordada com menos ênfase na flor junto à letra L desta mesma capa. Já na figura 38 o cerceamento, além de físico, é metafórico, ou seja, a relação sexual indesejada. Por fim, a figura 42 apresenta menos elementos, com destaque ao fundo escuro, que é uma metáfora para o que seria a vida de Lolita fora de seu cativo, conforme o discurso de Humbert.

Como vimos, na década de 1980 houve uma mudança de paradigma nos estudos de *Lolita* que passaram a considerar a dimensão ética do sofrimento infringido por Humbert a ela. Estas capas da figura 46 conseguem contemplar estas leituras, sobretudo de Pifer para quem o crime de Humbert foi introduzir Lolita no mundo interior de suas fantasias privadas, usurpando o direito dela a uma vida independente.



Figura 34

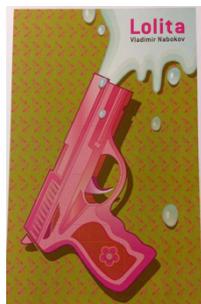


Figura 37



Figura 39

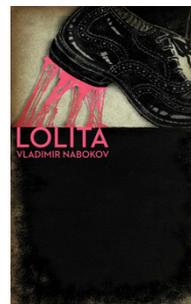


Figura 41



Figura 43

Figura 47 (Do autor, 2018)

Nas capas do concurso a sexualidade é trabalhada de forma mais complexa do que nas capas comerciais. Nas capas comerciais o foco da sexualidade está no corpo feminino bem como em suas partes. Aqui ela engloba também a sexualidade

masculina na figura 39. A relação sexual infantil é abordada com variações em todas as outras capas acima. A figura 34 expõe o abuso sexual infantil, ao passo que a figura 37 retrata, além da sexualidade infantil, o homicídio que ocorre na obra. A figura 41 demonstra metaforicamente o desconforto social que é a pedofilia. Enquanto a figura 43 contempla a relação sexual ilícita entre as personagens, no caso, o abuso infantil.

Estas capas também tematizam elementos contemplados pela crítica literária de década de 1980. Kauffman afirma abertamente que a obra trata de incesto, traição de confiança e violação do amor. Ela ainda contesta a forma como a crítica literária por muitos anos acatou o discurso pseudo-amoroso de Humbert e propõe uma leitura da obra resistindo a este discurso, o que as capas acima parecem fazer.

As duas tabelas a seguir são tentativas contemplar outras temáticas de difícil categorização.

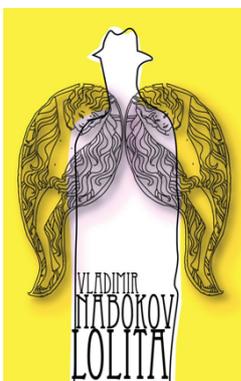


Figura 35

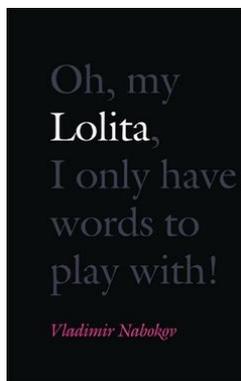


Figura 45

Figura 48 (Do autor, 2018)

As duas capas tratam do discurso, da enunciação, ou ainda da invenção. A figura 35 abrange o discurso dúbio de Humbert: o que ele diz ser, e o que ele realmente é. A dupla de ninfetas Annabel e Lolita também é retratada. Consideramos a figura de número 45 um resumo da obra, ou seja, a Lolita personagem é uma invenção de Humbert, ao passo que *Lolita* obra é produto da inventividade de Nabokov.



Figura 40



Figura 44

Figura 49 (Do autor, 2018)

As capas 40 e 44 são de temáticas variadas e não conseguimos agrupá-las em conjunto com as demais, justamente pela variedade de temáticas. A figura 40 retrata o sofrimento da garota impetrado pelo adulto. Ela nos lembra os estudos de Rorty (1989) sobre a o sofrimento de Lolita causado obstinação de Humbert, ou seja, a natureza da crueldade de Humbert é a indiferença. A última capa, por sua vez, tem temáticas amplas e variadas devido à combinação de vários elementos. Ela contempla tanto a ninfeta como, por outro lado, o cárcere, o homicídio, o consumo e a sexualidade.

Portanto, nossa hipótese quanto às capas do concurso se confirma, já que pelo menos 8 das 13 conseguem contemplar elementos ignorados pelas capas comerciais, com, por exemplo, o cerceamento, o discurso construído, o sofrimento e o consumo. Nestas capas a ambiguidade nos faz questionar o discurso unívoco de Humbert e vislumbrar o que foi escamoteado de Lolita, ou seja, sua voz, seu ponto de vista. Mesmo nas capas em que a sexualidade é tematizada, isto ocorre de forma mais ampla, com mais nuances do que uma simples representação de partes do corpo feminino.

Nas capas comerciais verificamos, de modo geral, outra dinâmica. Das treze abordadas em nosso estudo, observamos que a maioria prioriza a sexualidade de alguma forma, ou mostrando um corpo feminino desnudo, ou exibindo algumas de suas partes de modo sensual. Esta preferência na escolha da imagem para compor a capa ocorre, como consequência de a editora ter em vista o mercado consumidor. Para atrair o leitor, sobretudo o público masculino, ao menos do ponto de vista da exploração comercial, parece mais eficaz falar de sexo, ou seja, de uma jovem

sedutora, do que abordar o sofrimento causado pelo que muitos consideram um desvio sexual, isto é, a pedofilia. Esta exposição corporal sensualizada de uma mulher, infantilizada ou não, ocorre claramente nas figuras 20, 21, 23, 24, 26, 28, 29, 30 e 31. A capa referente à figura 25, apesar de não exibir um corpo desnudo, ou partes dele, expõe a ninfeta dominadora numa atitude de superioridade frente ao narrador amedrontado.

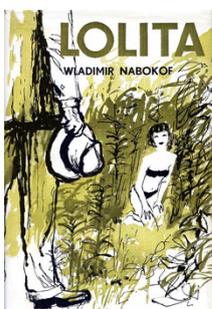


Figura 20

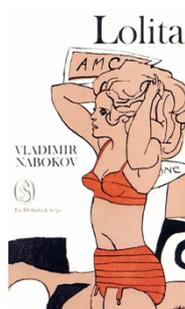


Figura 21



Figura 23

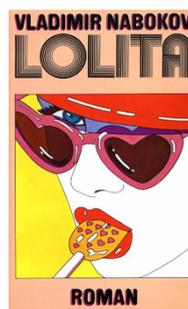


Figura 24



Figura 26

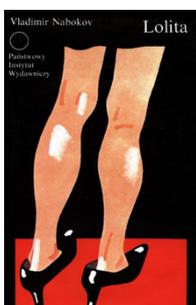


Figura 28



Figura 29



Figura 30



Figura 31



Figura 32

Figura 50 (Do autor, 2018)

Portanto, nossa hipótese se confirma, pois 10 das 13 imagens apresentam apelo comercial maior ao endossarem a versão do narrador do romance.

Entretanto, algumas capas fogem ao meramente comercial, assimilando a sexualidade de alguma forma, extrapolando a exposição corporal puramente sexualizada, fugindo assim a uma classificação simples. A figura 20, por exemplo, aborda a sexualidade ao exibir uma figura feminina nua ao mesmo tempo em que amplia este leque. Nela, temos a exibição de um corpo que se aproxima mais ao de uma criança, sendo assim mais próximo à obra de Nabokov. A menina em trajes de banho é contemplada pelo olhar do adulto em primeiro plano. Desta forma, ela vai além do meramente comercial, tematizando também o desejo sexual do narrador

protagonista, bem como, apresentando descrição das percepções visuais do espaço no momento do encontro entre ambos.

Do mesmo modo, a figura 26 apresenta uma imagem feminina infantilizada desnuda. O que ultrapassa o elemento exclusivamente comercial neste caso é a representação de um corpo muito próximo ao infantil. Ao mesmo tempo, a alegoria do gato saindo da caixa que o aprisionava com vistas ao pássaro pousado na mão da garota coloca em xeque a versão do narrador, ao abordar a perseguição perpetrada por Humbert. Na figura 28, a sensualidade também é trabalhada de forma mais complexa, pois as pernas desnudas da uma criança vestindo os sapatos da mãe, frente a um fundo negro, remetem ao futuro incerto de Lolita a partir da perspectiva dela própria.

Todavia, temos capas que fogem à hipótese, ou não trabalhando a sexualização explícita do corpo, ou desviando completamente do assunto. Este é o caso das imagens seguintes.



Figura 22

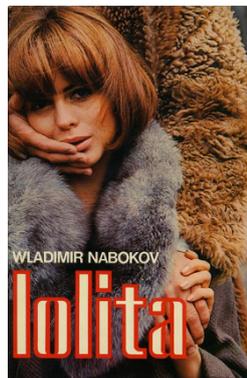


Figura 25



Figura 27

Figura 51 (Do autor, 2018)

A capa de número 22 apresenta a figura de um patinho dentro do que parece ser uma fechadura, deste modo não demonstra relação com o texto. A figura 25, por sua vez, apesar de exibir a imagem de uma garota, ela não é sexualizada. Ao contrário, de acordo com nossa análise ela tematiza o cerceamento do narrador, bem como o sofrimento da garota aprisionada. Por fim, a figura 27 não nos parece apelativa ao tematizar a infância pervertida por Humbert.

De modo geral, em algumas capas do concurso e em várias capas comerciais a mulher é representada de maneira sexualizada. Como vimos, a crítica da obra,

desde antes mesmo de sua publicação, têm apontado vários caminhos para se interpretá-la. Como já mencionamos, no final da década de 1950, Trilling (1958) relativiza a questão do estupro, e trata a obra como um enredo amoroso. Contudo, mesmo estas críticas mais antigas não ressaltam as características sensuais de *Lolita*, como as capas, sobretudo comerciais, o fazem de forma tão contundente e frequente. O que Trilling faz é dizer que se trata de um enredo amoroso e que este deve provocar um choque no público, a fim de se considerar verossímil, mas o autor não detalha os meandros da sexualidade feminina neste choque. Em 1974, Fowler complementa a hipótese de uma trama de amor e acata o discurso de Humbert sobre a garota que o seduz. Todavia, Fowler também não é tão específico na questão da sexualidade exasperada pela garota como o fazem muitas capas já tratadas.

Como vimos, existem várias formas de se interpretar *Lolita*, entretanto, uma destas interpretações, mesmo não diretamente relacionada com as formas como a crítica literária vem interpretando, vem recebendo grande interesse por parte dos atores envolvidos na produção de uma capa. Esta forma de interpretação relaciona-se a maneira como a mulher é representada. Segundo Buckley (1986), “como a televisão e o cinema, a propaganda se apropria do corpo das mulheres. As mulheres são objetos a serem vistos; elas são coisas sexualizadas cujo status é determinado pela sua aparência” (BUCKLEY, 1986, p. 257)⁹⁵. O que Buckley fala sobre a propaganda, de modo geral, pode facilmente ser aplicado às capas comerciais de *Lolita*. Para ela, este tipo de propaganda ajuda a endossar uma atitude masculina que vê a mulher como um corpo passivo, no caso de *Lolita*, descoberto, a ser admirado e esperando que a atratividade deste corpo seja compatível com o desejo sexual masculino. Deste modo, retornamos à nossa epígrafe, pois o corpo da mulher é um objeto que se compra.

⁹⁵ Tradução livre de: “Like television and cinema, advertising appropriates women’s bodies. Women are objects to be viewed; they are sexualized things whose status is determined by how they look”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APPEL JR., Alfred. Introduction. In: NABOKOV, Vladimir. *The Annotated Lolita*. London: Penguin Books, 2000.

ARAÚJO, Manuel. *A construção do livro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

BAULE, Giovanni; CARATTI, Elena. *Design is translation – the translation paradigm for design culture*. Milano: Franco Angeli, 2017.

BAULE, Giovanni. The translation gaze – Design and translation in the editorial field. In.: BAULE, Giovanni; CARATTI, Elena. *Design is translation – the translation paradigm for design culture*. Milano: Franco Angeli, 2017.

BERTRAM, John. Lingerie, lollipops, lipsticks: inventing the perfect *Lolita* cover. *Nabokov Online Journal*, v. IV, 2010. Disponível em: <http://venusfebriculosa.com/wpcontent/uploads/2011/05/6_Bertram_Final.pdf>. Acesso em 23 out. 2018.

BERTRAM, John; LEVING, Yuri (org.). *Lolita: the story of a cover girl*. Ohio: Print Books, 2013.

BUCKLEY, Cheryl. Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design. *Design Issues*, vol.3, n.2, Autumn,1986. p. 251-262. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/i267275>>. Acesso em 24 out. 2018.

CAVALCANTI, Moema. *Oitocentas capas*. São Paulo: Logo editora, 1998.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. Prefácio. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In. CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CHARTIER, R. *A ordem dos livros*. Brasília: UnB, 1994.

_____. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

CLEGG, Christine (org.). *Vladimir Nabokov Lolita: a Reader's guide to essential criticism*. Cambridge: Icon Books, 2000.

CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. ARBEX, Márcia (org). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

____. Estudos Interartes, conceitos, termos e objetivos. In: Revista *Literatura e Sociedade*. São Paulo. Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. V.2, p.1-19, 1997. p. 37 -55. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13267/15085>>. Acesso em: 08 de maio de 2017.

____. Inter textos/ Inter artes/ Inter media. In: Revista *Aletria*. Belo Horizonte. Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários. V.6, p. 1 – 32, jul. – dez, 2006. p. 11 – 41. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_14/ale14_cc.pdf>. Acesso em: 06 de maio de 2017.

____. Intermidialidade. In: Revista *Pós*. Belo Horizonte. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. V.1, n2, nov. 2011, p.8 – 23. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/16/16>>. Acesso em 07 de maio de 2017.

____. Intermidialidade e Estudos Interartes. In: NITRINI, Sandra; PEREIRA, et alli (org.). *Literatura, artes, saberes*. São Paulo, SP: Editora Hucitec, 2008. p. 209 – 232.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CONNOLLY, Julian W. Introduction: the many faces of Vladimir Nabokov. In: CONNOLLY, Julian W. (org.). *The Cambridge Companion to Nabokov*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

CONNOLLY, Julian. *Lolita's Afterlife: critical and cultural responses*. In. A reader's guide to Nabokov's *Lolita*. Boston: Academic Studies Press, 2009.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

EDER, Jens; JANNIDIS, Fotis; SCHNEIDER, Ralf (orgs). Introduction. In: *Characters in fictional worlds: Understanding imaginary beings in literature, fiction, and other media*. Berlin: de Gruyter, 2010.

EDER, Jens. Analyzing characters: creation, interpretation, and cultural critique. In.: REIS, Carlos (coord). *Revista de Estudos Literários*, n.º 4, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, dez. 2014, p.69-96.

FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henry-Jean. *O aparecimento do livro*. Trad. Henrique Tavares de Castro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

FERLANATO, Claudio; JAHN, Heloisa. *O livro da gráfica*. São Paulo: Edições Rosari, 2001.

GAITSKILL, Mary. Pictures of Lo. In: BERTRAM, John; LEVING, Yuri (org.). *Lolita: the story of a cover girl*. Ohio: Print Books, 2013.

GASPAR, Nádea Regina; ANDRETTA, Pedro Ivo Silveira. Olhares enunciativos no discurso literário: uma análise das capas de *Dom Casmurro*. *Linguagem em (Dis)curso*, Tubarão, SC, v. 11, n. 3, p. 515-542, set./dez. 2011.

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GERVEREAU, Laurent. *Ver, compreender, analisar as imagens*. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70, 2007.

HEIDBRINK, Henriette. Fictional characters in literary and media studies. In: EDER, Jens; JANNIDIS, Fotis; SCHNEIDER, Ralf (orgs). *Characters in fictional worlds: Understanding imaginary beings in literature, fiction, and other media*. Berlin: de Gruyter, 2010.

HOEK, Leo H. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. ARBEX, Márcia (org). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

JAMESON, Fredric. *Modernidade singular: ensaio sobre a ontologia do presente*. Trad. Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. Trad. Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

LIMA, Grazielli Alves de. Intermidialidade: novas perspectivas dos estudos interartes. In: *Revista Todas as Musas*. São Paulo. Ano 5. V.1. p.179-186, jul. – dez., 2013. Disponível em: <http://www.todasasmusas.org/09Grazielli_Alves.pdf>. Acesso em: 10 de maio de 2017.

LUND, Hans. A 'história da cegonha', de Karen Blixen, e a noção de ilustração. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; Vieira, André Soares (org). *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Vol. 2. Belo Horizonte: editora UFMG, 2012.

MATTHEWS, Nicole; MOODY, Nickianne (orgs.) *Judging a book by its cover, fans, publishers, designer and marketing of fiction*. New York: Routledge, 2016.

MOSER, Walter. AS relações entre as artes: por uma arqueologia da intermidialidade. In: *Revista Aletria*. Belo Horizonte. Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários. V.6, p. 42-45., jul. – dez., 2006. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1358/145>>. Acesso em: 10 de maio de 2017.

MÜLLER, E. JÜRGEN. Intermidialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; Vieira, André Soares (org). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Vol. 2. Belo Horizonte: editora UFMG, 2012.

MUZZI, Eliana Scotti. Paratexto: espaço do livro, margem do texto. In. QUEIROZ, Sonia (org.) *Editoração arte e técnica*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

NABOKOV, Vladimir. *The Annotated Lolita*. London: Penguin Books, 2000.

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

NABOKOV escreve para seu editor brasileiro. Última Hora, Rio de Janeiro, 7 out. 1959. p. 3.

PHILLIPS, Angus. How books are positioned in the marketing: Reading the cover. In. MATTHEWS, Nicole; MOODY, Nickianne (orgs.) *Judging a book by its cover, fans, publishers, designer and marketing of fiction*. New York: Routledge, 2016.

QUAYLE, Anika Susan. Lolita is Dolores Haze: the 'real' child and the 'real'body in *Lolita*. *Nabokov Online Journal*, v. 3, 2009.

RAJEWSKY, Irina O.. Intermidialidade, intertextualidade e "remediação". In.: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2012.

REIS, Carlos. Pessoas de livro: figuração e sobrevida da personagem. In.: REIS, Carlos (coord). *Revista de Estudos Literários*, n.º 4, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, dez. 2014, p.43-68.

RIBEIRO, Juliana Pontes. *Capas de livros: Entre a arte e o artifício*. Dissertação de mestrado em Comunicação. UFMG. Belo Horizonte, 2002.

RICHARDSON, Brian. Transtextual characters. In: EDER, Jens; JANNIDIS, Fotis; SCHNEIDER, Ralf (orgs). *Characters in fictional worlds: Understanding imaginary beings in literature, fiction, and other media*. Berlin: de Gruyter, 2010.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In. CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

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

SONZOGNI, Marco. *Re-covered rose: a case study in book cover design as intersemiotic translation*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2011.

STRACCIA, C. *As marcas que se imprimem na capa de livros adaptados para o cinema e para a televisão*. Tese de doutorado em Comunicação Social. UESP. São Bernardo do Campo, 2007.

TEMPLE, Emily. The 60 best and worst international covers of *Lolita*: on the 60th anniversary of its American publication (2018). Disponível em: <<https://lithub.com/the-60-best-and-worst-international-covers-of-lolita/>>. Acesso em: 24 out. 2018.

TWEMLOW, Alice. Reflections on covers commissioned for the *Lolita* book cover project. In: BERTRAM, John; LEVING, Yuri (org.). *Lolita: the story of a cover girl*. Ohio: Print Books, 2013.

VIEIRA, A. S. Referências Intermediáticas em *Invertendo os papéis*, de David Lodge. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRLIC, XII., 2011. Curitiba. *Anais...* São Paulo, Abralic. p. 1-8.

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

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

WHITE, Duncan. Dyeing *Lolita*: nymphet in the paratext. In: BERTRAM, John; LEVING, Yuri (org.). *Lolita: the story of a cover girl*. Ohio: Print Books, 2013.

WILHITE, Keith. Agressive tendencies: *Lolita* and the conscripted reader. *Nabokov studies*, v. 13, pp.1-29, 2014/2015.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave – um vocabulário de cultura e sociedade*. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

ZIMMER, Dieter E. Dolly as a cover girl. In: BERTRAM, John; LEVING, Yuri (org.). *Lolita: the story of a cover girl*. Ohio: Print Books, 2013.