

**Universidade Federal Fluminense  
Instituto de Artes e Comunicação Social  
Curso de Bacharelado de Cinema e Audiovisual**

**CAROLINA ALEIXO RIBEIRO DA SILVA**

**A REPRESENTAÇÃO DA JUVENTUDE FEMININA NO  
CINEMA: uma análise crítica dos filmes "Lolita" e "Educação".**

**NITERÓI, 2017**

**CAROLINA ALEIXO RIBEIRO DA SILVA**

**A REPRESENTAÇÃO DA JUVENTUDE FEMININA NO  
CINEMA: uma análise crítica dos filmes "Lolita" e "Educação"**

Monografia apresentada à Universidade Federal  
Fluminense como requisito parcial para obtenção do  
grau em bacharel em Cinema e Audiovisual

**Orientação: Profa. Dra. Eliany Salvatierra Machado**

**Niterói, 2017**



Universidade  
Federal  
Fluminense

IACS - Instituto de Arte e Comunicação Social  
Departamento de Cinema e Vídeo

## PARECER DE PROJETO EXPERIMENTAL

Aluno:	Carolina Aleixo Ribeiro da Silva	
Curso:		Matrícula:
<b>Título</b>		
A representação da juventude feminina no Cinema: uma análise crítica dos filmes "Lolita" e "Educação"		
<b>Banca Examinadora</b>		
Prof. Orientadora <sup>2</sup>	Liliana Sakatierra Machado	
	Mariana Baltas	
	Mariana Ramos	
Data de Apresentação	14/07/2017	
<b>Parecer</b>		
A banca destaca a escolha do tema e o espaço teórico.		
Destaca também o salto qualitativo do trabalho nas recentes análises filmicas		
Nota Final	10	
<b>Assinaturas da Banca</b>		
Prof. Orientador <sup>2</sup>	Liliana Sakatierra Machado	
	Mariana Baltas Viegas	
	Mariana Ramos Vieira de Sousa	

Às minhas avós, Maria Aleixo e Francisca da Silva

## **Agradecimentos**

À minha mãe, por me proporcionar carinho e conforto, condições fundamentais para que eu me desenvolvesse. Por ter sempre acreditado em mim e nas minhas ideias, e por me estimular a continuar.

Ao meu pai, pelas histórias inventadas, por me mostrar que a capacidade de imaginar é essencial para viver, pela sua paixão por fotografia, que chega até mim como uma paixão e vontade de pensar em imagens.

À Sonia Souza, pelo carinho e pelo contínuo estímulo à vontade de estudar e de ler.

Ao Zé Pereira, pelas conversas apaixonadas sobre Cinema e filmes assistidos juntos. Pelo companheirismo, por todo o amor e pelas inúmeras risadas, que deixaram esse processo muito mais agradável.

À Vânia Luiza, pelo carinho e pelas revisões.

Aos meus avós, tios e primos, em especial à Isabela Souza, por ouvir as minhas angústias e alegrias e sempre se propor a me ajudar.

Aos meus amigos e amigas, principalmente ao Thiago Gallego, cuja presença na minha vida e todas as trocas de livros, filmes e ideias são fundamentais para que eu seja quem eu sou agora. À Rayra Spindola e à Emilie Will, pela amizade de longa data e por sempre me fazerem acreditar um pouco mais em mim mesma. À Jessica Hartmann, minha companheira de sofrimento e felicidade ao longo da feitura desse trabalho. Ao Max Rumjanek, meu parceiro de APP e de tantos outros momentos ao longo dessa jornada na UFF.

À minha orientadora, Eliany Salvatierra, por sua maneira muito humana de ensinar, pelas trocas em suas aulas e fora delas e pela sua orientação sempre atenciosa e  
À Cris Flores, Aline Batista, Duda Gambogi, Flor Amaro, Gabi Castro, Giovanna Langone, Joana Caetano, Julia Zibetti, Marcela Rebel, Maria de Fatima, Mary Stephanie e Veridiana Cardoso, pela oportunidade de aprender com vocês ao longo do processo de Variações Nina, tem um pouco de cada uma de vocês nesse trabalho.

Uma ideia para um conto curto: uma jovem vive à beira de um lago desde a infância, como a senhorita; ama o lago, como uma gaivota e é feliz e livre, como uma gaivota. Mas de repente aparece um homem, ele a avista e, por pura falta do que fazer, ele a destrói, assim como aconteceu a essa gaivota.

(TCHEKHOV, Anton. A Gaivota)

## **Resumo**

A pesquisa a ser apresentada propõe-se a investigar quais são os caminhos que se apresentam para a mulher adolescente dentro da estrutura patriarcal representada e construída pela imagem cinematográfica - em especial a imagem cinematográfica construída de acordo com os padrões da linguagem clássica narrativa. Para buscar esses caminhos, será analisada a repetição da representação, no cinema, de casais compostos por mulheres ainda adolescentes e homens mais velhos. A pesquisa, partindo de tal análise, pensará como a repetição dessa representação contribui para que a imagem dessa formação de casal seja naturalizada no imaginário da sociedade ocidental, ao mesmo tempo, pensando como essa repetição acontece justamente porque essa é uma formação que está muito presente no imaginário da nossa sociedade. Para tal investigação, a presente pesquisa busca entender como a linguagem cinematográfica se desenvolve ao longo do tempo tanto como uma ferramenta de construção do imaginário, quanto como uma forma de representação dele. Essa pesquisa ocorrerá a partir da análise de teoria e de filmes, pensando como a linguagem, a cultura e o imaginário ocidental se constituem a partir do patriarcado, buscando encontrar quais são os caminhos de fuga, dentro dessa estrutura, que existem (ou que resistem) para essas mulheres adolescentes.

Palavras-chave: Adolescência, Mulher, Cinema

## Sumário

Introdução .....	9
Primeiro Capítulo - O desenvolvimento da linguagem cinematográfica em busca da ilusão do real .....	13
Segundo Capítulo - Cinema como sistema de representações .....	19
2.1. A estruturação da linguagem e da cultura.....	19
2.2. A mulher no processo de formação da linguagem e da cultura .....	22
Terceiro Capítulo - A Representação da Mulher no Cinema .....	25
3.1. O Arquétipo de Ninfeta e “Lolita” .....	27
Quarto Capítulo – “Educação” .....	38
Conclusão .....	49
Referências .....	53



## Introdução

Ao analisar filmes com protagonistas mulheres adolescentes<sup>1</sup> é possível encontrar uma constante na construção narrativa de quase todos: uma relação conflituosa com uma figura masculina mais velha, que vai definir a construção do arco narrativo dessas personagens adolescentes. Esse relacionamento não necessariamente se dá de maneira sexual. Esse trabalho, no entanto, foca na representação cinematográfica das mulheres adolescentes quando estão envolvidas em relacionamentos amorosos/sexuais com homens mais velhos, buscando estudar e refletir a juventude, a mulher e as representações das mesmas no cinema.

A representação de casais formados por mulheres muito jovens e homens mais velhos não é uma exclusividade do cinema, é possível encontrar exemplos na literatura e no teatro de como essa formação de casal configura-se em várias histórias ao longo do tempo. A Gaiivota, a peça escrita por Anton Tchekov, cujo a citação dá início à esse trabalho, foi montada pela primeira vez em 1896. Conta a história do triângulo amoroso formado por Treplev, um jovem escritor, Nina, uma moça muito jovem que aspira ser atriz e Trigórin, um escritor mais velho e bem sucedido. Nina se apaixona por Trigórin e abandona a casa de seu pai para ir atrás do escritor. Trigórin se diz apaixonado por ela em um primeiro momento, mas ao longo do tempo vai perdendo o interesse, principalmente depois que ela dá vida a um filho dos dois. Com o tempo vai deixando-a de lado e completamente sozinha, arruinando os planos que ela havia feito para si mesma antes de conhecê-lo, que consistiam em ser uma atriz famosa e reconhecida. A insegurança causada pelo relacionamento dos dois faz com que ela não consiga atuar bem e, portanto, logo de início, não consiga viver a partir dos seus próprios recursos.

Utilizando um exemplo que une a literatura e o cinema, é possível citar o clássico “Lolita”. O livro, escrito por Vladimir Nabokov e lançado em 1955, conta a história da paixão

---

<sup>1</sup> Embora os conceitos de adolescência e juventude não sejam exatamente equivalentes, ao longo desse trabalho, as duas palavras estão sendo utilizadas para se referir ao amplo momento que compreende a passagem da infância para a vida adulta.

obsessiva do professor Humbert por uma menina de 12 anos a partir do ponto de vista do homem. O livro foi polêmico ao ser lançado e continua sendo, mas se estabeleceu como um clássico da literatura. Algumas críticas defendem a teoria de que o livro conta uma história de amor. Lionel Trilling, por exemplo, na crítica chamada de “The Last Lover: Vladimir Nabokov’s Lolita”, diz que: “Lolita é sobre amor. Talvez eu seja melhor entendido se eu colocar a afirmação dessa forma: Lolita não é sobre sexo, é sobre amor” (TRILLING, 1958). A obra literária de Vladimir Nabokov foi adaptada para o cinema duas vezes, a primeira adaptação, de 1962, dirigida por Stanley Kubrick, é considerada um filme clássico e será analisado nessa pesquisa.

Tanto o livro quanto os filmes são importantes para o presente trabalho na medida em que são fundamentais para a consolidação do arquétipo da “Ninfeta”, que é a jovem/adolescente bonita e sedutora que está sempre flertando com homens mais mais velhos. É possível elencar uma série de obras audiovisuais que tem esse arquétipo presente em sua construção narrativa. Na televisão brasileira, há o icônico exemplo de “Presença de Anitta” e, mais recente, da série “Verdades Secretas”, ambas da Rede Globo, com um enredo cujo o mote é o relacionamento entre um homem adulto, com uma vida já consolidada e uma adolescente. Ao longo do desenvolvimento dessa pesquisa, pretende-se entender quais são os mecanismos da linguagem cinematográfica que funcionam para a construção das imagens que vão representar as mulheres adolescentes e os seus relacionamentos com homens mais velhos.

Assim, pretende-se pensar a respeito do papel do cinema dentro da sociedade ocidental, analisando se a repetição da imagem da relação adolescente/homem maduro na tela cinematográfica constrói o imaginário, de tanto serem vistas. A questão é se as mesmas passam a fazer parte de repertório da sociedade ou se elas representam e/ou espelham as imagens que já fazem parte desse imaginário. Até mesmo ver se o binômio imaginário popular e imagem cinematográfica se retroalimentam. Pensando no cinema a partir de

questões da representação cinematográfica da mulher levantadas pelas teóricas cinematográficas feministas, aqui representadas, principalmente por Teresa de Lauretis, Laura Mulvey e Ann Kaplan, cujas perspectivas serão utilizadas nas análises fílmicas apresentadas na presente pesquisa.

O **Primeiro Capítulo** do presente trabalho tem como objetivo destrinchar os mecanismos de identificação próprios à linguagem clássica narrativa, estudando como eles são responsáveis pela perspectiva de identificação entre personagem/filme e espectador, para a partir daí pensar na responsabilidade da produção das imagens que representam mulheres adolescentes e homens mais velhos se relacionando, questionando o quanto a imagem cinematográfica é representação e o quanto ela é espelho.

O **Segundo Capítulo** pensará questões acerca da construção da linguagem e da cultura, pensando como as estruturas dos dois conceitos estão interligadas e quais são os papéis determinados para a mulher dentro dessas estruturas.

O **Terceiro Capítulo** tratará de questões a respeito da representação feminina dentro do cinema clássico narrativo, do surgimento do conceito de “Ninfeta” e da importância do filme “Lolita” (Stanley Kubrick, 1962) para a consagração desse arquétipo na história do cinema, analisando o filme e um pouco de seus impactos ao ser lançado.

O **Quarto Capítulo** irá trazer a análise do filme contemporâneo "Educação" (*An Education*, Lone Scherfig, 2009), observando como as questões de representação da adolescência feminina continuam a criar um arcabouço para reflexão e discussão dessa temática.

O cinema clássico narrativo e os filmes analisados ao longo desse trabalho - construídos de acordo com as características de tal linguagem - apresentam uma estrutura que é extremamente aprisionadora dos desejos das mulheres, e em especial das mulheres adolescentes, é do interesse dessa pesquisa ver as estratégias de aprisionamento para a partir

delas pensar quais são as brechas que permitem as fugas e a resistência desses desejos.

## **Primeiro Capítulo - O desenvolvimento da linguagem cinematográfica em busca da ilusão do “real”**

O retângulo da imagem é visto como uma espécie de janela que abre para um universo que existe em si e por si, embora separado do nosso mundo pela superfície da tela. Esta noção de janela (ou às vezes de espelho), aplicada ao retângulo cinematográfico, vai marcar a incidência de princípios tradicionais à cultura ocidental, que definem a relação entre o mundo da representação artística e o mundo dito real. (XAVIER, 1977, p. 22)

Esse estudo busca entender a representação de mulheres adolescentes e de seus relacionamentos com homens mais velhos a partir da análise dos filmes supracitados. Para isso, portanto, é fundamental pensar quais são os papéis que a imagem cinematográfica ocupa na sociedade ocidental e de que maneiras o cinema pode funcionar tanto como representação quanto como espelho da mesma.

De acordo com Ismail Xavier no primeiro capítulo de seu livro “O Discurso Cinematográfico - A Opacidade e a Transparência“, o “realismo” da imagem cinematográfica é celebrado porque, além de conseguir captar uma imagem extremamente semelhante à imagem do mundo dito real (como a imagem fotográfica o faz), a imagem cinematográfica é capaz de reproduzir uma característica natural fundamental ao mundo visível, que é o movimento. Sendo assim, a imagem cinematográfica ganha uma dimensão temporal o que, conseqüentemente, acentua o seu poder de ilusão.

Esse poder de ilusão que advém da dimensão temporal da imagem cinematográfica é ressaltado a medida em que se percebe que a tela cinematográfica é um recorte, que escolhe não só aquilo que a imagem tem a intenção de mostrar, mas também aquilo que ela escolhe deixar de fora - o que muitas vezes é tão importante quanto aquilo que é visível -. O retângulo da tela cria essa sensação de que existe mais daquele universo, além daquilo que é possível enxergar. A movimentação dentro de quadro intensifica essa sensação à medida que permite enxergar a entrada e saída de objetos e pessoas de dentro do recorte, o que colabora para a construção da sensação de que aquele plano é parte de um universo. Dessa forma, a imagem cinematográfica se aproxima ainda mais do espectador à proporção que se constrói a sensação de que, assim como no mundo dito real, acontecem coisas que estão para além daquilo que pode ser visto. E esses acontecimentos têm influência direta naquilo que é visto.

Para além disso, a movimentação da câmera é importante na construção dessa impressão do real na imagem cinematográfica, porque no mundo visível enxergam-se as ações e os objetos a partir de uma única perspectiva, e a movimentação da câmera funciona no sentido de produzir a associação entre a câmera e a intenção de um olhar. A câmera é vista

como uma espécie de olho de um observador, porque faz uma escolha de acompanhar os acontecimentos a partir da adoção de uma perspectiva que se apresenta para quem assiste a partir da sua movimentação.

A participação efetiva deve ser considerada “como estado genético e como fundamento estrutural do cinema”, ou seja, daquilo que “a vida prática não pode satisfazer”. Portanto, nesta quase-identidade (cinema = imaginário, lugar da ficção e do preenchimento do desejo), ele julga constatar um dado definidor da essência universal do cinema. (MORIN apud XAVIER, 1977, p.23)

O retângulo da imagem cinematográfica apresenta um universo que funciona de acordo com as suas próprias regras e que se separa do mundo físico em que vivemos através da superfície da tela. Isso traz à imagem cinematográfica uma noção de janela (e muitas vezes também de espelho), o que define a relação que se estabelece entre o mundo da representação e o mundo dito real, que é comum na relação da sociedade ocidental com demais obras de arte que trabalham com o plano imagético. Hollywood, no entanto, consegue construir elementos que fazem com que a essa marcação de diferença entre mundo da representação e mundo dito real pareça diminuir, fazendo com que o espectador não só se sinta mais próximo daquilo que está acontecendo na tela cinematográfica, mas faz com que ele também tenha a sensação de que é parte efetiva daquele universo.

Nessa perspectiva, a aproximação do espectador com o que acontece dentro da tela cinematográfica pode ser ressaltada pela utilização de diversos recursos, um deles é a montagem, que pode ser vista como o momento fundamental da concepção do filme para a construção da fé no universo da tela cinematográfica. A montagem pode ser pensada de um jeito a corroborar com a construção dessa fé ou causar o efeito justamente contrário, que seria o efeito de afastamento. Essa construção da sensação de que o espectador é parte efetiva do universo que está sendo apresentado na tela cinematográfica é possível por conta da combinação das características próprias da imagem cinematográfica e da estrutura mental de quem está assistindo. Essa combinação é fundamental para a transformação do cinema em um lugar de "manifestação de desejos, sonhos e mitos do homem" (XAVIER, 1977, p.29). É o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, no entanto, que transforma o cinema nesse lugar. É importante, portanto, entender quais são os mecanismos de identificação que são utilizados pela linguagem cinematográfica. Tais vão transformar o cinema nesse lugar com um grande poder de imersão, e em como esses mecanismos vão se desenvolvendo ao longo da história do cinema até chegar a linguagem chamada de clássico narrativa. A mesma é a

linguagem que será ponto de partida para as análises de filmes que serão feitas mais tarde nesse trabalho.

Como dito no parágrafo anterior, a montagem é o momento fundamental de concepção do filme mas há um processo que, apesar de poder ser considerado equivalente, deve ser ressaltado, que é o processo de decupagem do filme. É importante pensar na decupagem em separado da montagem do filme nesse momento da pesquisa porque é a partir de características próprias à chamada decupagem clássica que os mecanismos de identificação são construídos.

O que é característico da decupagem clássica é a utilização destes fenômenos para a criação, no nível sensorial, de suportes para o efeito de continuidade desejado e para a manipulação exata das emoções. Assim afirma-se um sistema de ressonâncias, onde um procedimento complementa e multiplica o efeito do outro. (XAVIER, 1977, p.34)

Ainda em o “Discurso Cinematográfico”, Ismail Xavier resalta que “André Malraux, em seu texto, ‘Esboço de uma psicologia do cinema’, escrito em 1946, aponta o corte dentro da cena como o ato inaugural da arte cinematográfica.” (XAVIER, 1977, p.29), antes disso, o cinema era considerado “teatro filmado”, porque filmava os acontecimentos a partir de um plano fixo e contínuo. Além do uso do corte dentro de cena, há o uso da montagem paralela, muito comum nos filmes de ação do início do século XX, que mostram uma sucessão temporal de planos que acontecem simultaneamente em espaços físicos diferentes, de maneira fluida e natural porque estão contando uma mesma história e no final as duas sequências paralelas chegam ao mesmo ponto final. Esses dois recursos são considerados por Xavier as duas alavancas básicas no desenvolvimento da linguagem cinematográfica.

A partir do corte dentro da cena, surgem as diferentes escalas de plano, permitindo a existência de planos detalhes, por exemplo. O processo de naturalização desses planos e da montagem paralela é facilitado, principalmente, porque o uso desses recursos se dá em função da narrativa, eles são indispensáveis para que seu desenvolvimento aconteça de forma fluida. Cria-se, portanto, uma obrigação das imagens seguirem o fluxo narrativo. Essa obrigação faz com que seja necessário um cuidado extremo com os detalhes que tornam cada sequência real. É crucial o cuidado com as coerências dos movimentos, por exemplo, tanto de objetos quanto de gestos; as imagens, em separado, têm que ser pensadas de tal forma que, ao serem colocadas em sequência, respeitem uma espacialidade geral que é determinada pelas entradas e saídas de quadro, pelos cortes feitos e, também, pelos olhares dos personagens. Tais mecanismos, que ajudam a criar uma referência espacial para os espectadores. Tudo isso é

muito importante para que o pacto entre filme e espectador se estabeleça e não se quebre, o que acontece no universo da tela cinematográfica precisa estar de acordo com essas regras de harmonia e equilíbrio e esses em consonância com aquilo que aconteceria em um espaço “real” para que a sensação se mantenha. Assim, as ações ocorrem de tal forma que pareça que o único trabalho empenhado no filme é o da câmera em captar o desenrolar das ações, que ocorrem por si mesmas.

Além dessa necessidade física, há um outro nível de continuidade a ser construído, que se sobrepõe ao primeiro e acontece simultaneamente, que é o processo que pensa as construções feitas pela mente do espectador, e é resultado da manipulação de sua atenção, segue o ritmo do seu envolvimento emocional e psicológico com a narrativa. Portanto as imagens são substituídas de acordo com uma cadeia de motivações psicológicas. Para isso, no momento da montagem é fundamental levar em consideração as características plásticas que relacionam uma imagem à sua imagem sucessiva e qual será o ritmo dado à essa sucessão. É comum, na decupagem clássica, que o ritmo da montagem esteja diretamente ligado ao desenvolvimento dramático do filme, pois a utilização desse recurso faz com que seja possível uma manipulação bastante precisa das emoções do espectador. Dentro dessa perspectiva permitindo “uma interação entre o ilusionismo construído e as disposições do espectador, ‘ligado’ aos acontecimentos e dominado pelo grau de credibilidade específica que marca a chamada ‘participação afetiva’.” (XAVIER, 1977, p.34)

Um outro mecanismo de identificação que é sutil e, também por isso muito eficiente, é a combinação do “plano/contraplano” (quando um plano é a reação à uma ação do plano que o antecede) e da câmera subjetiva (quando a câmera assume a posição de um dos personagens, mostrando o filme a partir da sua perspectiva). A combinação desses dois recursos é utilizada para que a construção do filme ocorra de maneira que as imagens sigam o fluxo psicológico da narrativa, facilitando a construção da relação personagem-espectador como uma relação de identificação. A câmera subjetiva permite que o olhar do espectador, que a princípio se confunde com a imagem da câmera, identifique-se com o olhar do personagem, o que vai levar a uma partilha de um estado psicológico, facilitando o processo de uma identificação mais profunda.

O plano/contraplano é muito utilizado, dentro da linguagem clássico narrativa, durante diálogos, também. Permitindo, dessa maneira, que o espectador acompanhe a reação de um personagem a algo que está sendo dito, por exemplo. Dessa maneira, a imagem e aquilo que está sendo dito se combinam de forma a criar várias camadas de percepção e significado à narrativa. A passagem do cinema mudo para o cinema falado é fundamental para o



desenvolvimento da linguagem cinematográfica clássica, porque aumenta o seu potencial de ilusão, assim como o movimento, o som é um elemento essencial do mundo “real”. O som também permite uma maior fluidez na passagem de um plano para outro, principalmente ao comparar-se um filme com som com um filme mudo, em que a imagem tinha que ser interrompida por uma cartela, quando havia necessidade da palavra. No cinema sonoro, o som cria uma outra camada de continuidade para além da visual. Além disso, a trilha sonora, os ruídos, todas as bandas de som de uma maneira geral são fundamentais para a construção da atmosfera do filme, que, por sua vez, é imprescindível para a atração do espectador para dentro da ação que se desenvolve na tela cinematográfica.

a construção do método clássico significa a inscrição do cinema (como forma de discurso) dentro dos limites definidos por uma estética dominante, de modo a fazer cumprir através dele necessidades correlatas aos interesses da classe dominante. (XAVIER, 1977, p. 38)

Na linguagem clássico narrativa, os mecanismos de identificação são colocados nos filmes de maneira a passarem despercebidos. A construção do mundo que será observado através da “janela” cinematográfica é feita de forma muito cuidadosa, permitindo um grande controle durante o processo de produção e, conseqüentemente, durante o desenrolar do filme. Essa necessidade de controle, parte da concepção do cinema como um produto de fábrica. Hollywood é uma grande indústria, portanto, a linguagem cinematográfica desenvolvida dentro desses moldes atende a um esquema de produção fabril, que vai dar origem ao efeito que Ismail Xavier chama de “Representação Naturalista de Hollywood”, que conta com três elementos básicos para a sua produção:

a decupagem clássica apta a produzir o ilusionismo e a deflagrar o mecanismo de identificação; a elaboração de um método de interpretação dos atores dentro de princípios naturalistas, emoldurado por uma preferência pela filmagem em estúdios, com cenários também construídos de acordo com princípios naturalistas; a escolha de histórias pertencentes a gêneros bastante estratificados em suas convenções de leitura fácil, e de popularidade comprovada por larga tradição de melodramas, aventuras, histórias fantásticas etc. (XAVIER, 1977, p. 41)

Tudo na linguagem clássico narrativa conduz, portanto, ao parecer verdadeiro. O maior esforço é o de esconder todos os elementos que classificariam o cinema como um trabalho de representação, deixando visível apenas o que é superfície do espelho. O que não pode deixar de ser levado em consideração, no entanto, é que Hollywood, por ser construída dentro dos moldes de indústria, atende aos interesses de um grupo social determinado. Dessa maneira, por trás da realidade construída na tela cinematográfica, estão valores que são parte

também do mundo que está fora da tela. O cinema, sendo também uma forma de discurso, atende aos princípios ideológicos de quem está por trás do fazer fílmico. No caso específico de Hollywood, o seu cinema é construído dentro de um sistema para o qual é interessante que se mantenha a estrutura do patriarcado, por exemplo. A invisibilidade dos meios de produção da representação nos filmes funciona como uma maneira a facilitar a propagação de uma ideia, de uma realidade e, portanto, colabora com a manutenção de um sistema.

## Segundo Capítulo – Cinema como sistema de representações - Linguagem e Cultura

### 2.1. A estruturação da linguagem e da cultura

Arbitrariamente, nossas percepções sobre o que é ‘verdadeiro’ ou ‘real’ são modeladas pelos símbolos e pelas instituições manipuladoras de símbolos da tribo a que pertencemos. (DUARTE Jr., 1981, p.38)

(...) o cinema, é um significante imaginário, uma prática de linguagem, um movimento permanente de representações, construída a partir de um sonho de mulher e erguida para mantê-la prisioneira. (DE LAURETIS, 1984, p.98)

Os ser humano se diferencia das demais espécies animais, primordialmente, porque é capaz de imaginar, o que significa, de acordo com Sartre, que é capaz de “visar o mundo, ou certo objetos do mundo, no modo da ausência” (SARTRE apud DUARTE Jr, 1981, p.45-46). A imaginação é o que fundamenta a operação da consciência humana. O ser humano é um “ser de símbolos” (DUARTE Jr, 1981, p.26), ou seja, o seu comportamento diante do mundo se dá a partir da construção de uma dimensão simbólica. Ao contrário dos animais, o ser humano é capaz de interpretar as suas experiências, refletir a respeito delas e, a partir dessa reflexão, transformar as experiências em significado, para depois atribuir nomes a esses significados, o que vai acarretar na linguagem.

De acordo com João Francisco Duarte Jr no texto “Fundamentos Estéticos da Educação”, um animal pode, dependendo do grau evolutivo da sua espécie, ser capaz de aprimorar seus comportamentos ao longo da vida, adaptando-se melhor ao ambiente em que vive e aumentando as suas chances de sobrevivência. Esse aprimoramento, no entanto, não pode ser considerado como um processo de aprendizagem porque, segundo Rubem Alves, aprender significa armazenar uma experiência (ALVES apud DUARTE Jr, 1981, p.36). O processo pelo qual os animais passam é chamado de adestramento e acontece a partir de uma resposta automática de seu organismo a um determinado sinal. Ao constatar que essa foi uma resposta positiva – tendo como referência o instinto de sobrevivência -, seu organismo passa a repeti-la a cada vez que se deparar com esse mesmo sinal. De maneira diferente, os seres humanos, ao se depararem com um símbolo, interpretam o seu significado e, a partir disso, pensam em como agir; essa experiência fica retida em sua memória e, porque o acúmulo de experiências vai aumentar a sua capacidade de dar significado aos símbolos, seu comportamento pode sempre se aperfeiçoar, ao que João Francisco Duarte Jr vai dar o nome de memória de significados.

Animais são capazes de se adequar ao ambiente em que vivem e buscam nessa adaptação a manutenção de suas vidas. O adestramento acontece principalmente por conta da

capacidade de percepção daquilo que causa dor ou prazer ou, portanto, daquilo que é morte ou vida. O ser humano, no entanto, de acordo com João Francisco Duarte Jr, transforma os mecanismos de dor e de prazer num esquema de interpretações de valores. Junto com a linguagem se constrói a consciência humana, a capacidade de reflexão que o ser humano tem diante dos símbolos transforma-se também em sua capacidade de refletir sobre si mesmo. Portanto, a linguagem muda a dimensão da vida para o ser humano, que a enxerga como existência. A linguagem traz a dimensão de um tempo que vai além do momento presente: o ser humano é capaz de usar os símbolos para pensar naquilo que é passado e para projetar o futuro.

O homem não apenas reage aos estímulos provenientes do meio, como o animal, mas procura organizá-los de uma forma significativa, dando-lhes um sentido, isto é, construindo o mundo. Portanto, entre o homem e seu meio físico interpõe-se a tela da linguagem. E assim, a organização do mundo numa atitude compreensível torna-se possível graças a linguagem. (DUARTE Jr, 1981, p.38.)

O repertório linguístico de cada indivíduo depende essencialmente das suas experiências. A atribuição de significados aos símbolos não acontece se esse processo não for pautado em vivências. O ser humano, no entanto, é um ser social e que, portanto, vive em comunidade, visto que “as necessidades humanas de sobrevivência só podem ser resolvidas por mecanismos sociais” (ALVES apud DUARTE Jr, 1981, p.36). A construção de um esquema que permite a organização das interpretações de valores comuns a uma comunidade é, portanto, fundamental para que a comunicação aconteça e para que os membros dessa comunidade continuem coexistindo. Esse esquema é construído a partir do mecanismo da linguagem. “A linguagem é a memória coletiva da sociedade. É ela que provê as categorias fundamentais para que o grupo social interprete o mundo, ou seja, para que ele diga como ele é” (DUARTE Jr, 1981, p.36). A partir dessa perspectiva, é possível pensar, portanto, que o conceito de “verdade” é apenas a maneira simbólica que determinado grupo encontrou para se referir ao que é prático e funciona de acordo com suas próprias vivências. Portanto, conclui-se que a construção do real é uma construção de linguagem. Quando o esforço principal do cinema clássico narrativo é o de esconder seus meios de produção para reforçar uma ilusão do real dentro do sistema de representações cinematográfico, esse real que se busca representar diz respeito aos códigos de uma determinada comunidade humana.

A linguagem é a forma com que o ser humano organiza o mundo. É ela que permite que humanos sejam capazes de organizar os estímulos aos quais são expostos, então, a percepção é uma função da linguagem. De certa maneira, os estímulos só passam a existir “de verdade” no momento em que são nomeados. Se os nomes mudam de acordo com diferentes

grupos sociais, a percepção sobre as coisas também vai mudar, dessa forma “o condicionamento da nossa percepção pela linguagem, é, realmente, o condicionamento da nossa maneira de ver, ouvir e sentir pela sociedade” (DUARTE Jr, 1981, p.41).

Assim como a linguagem que, a partir de um sistema de representações, organiza o mundo e os estímulos por ele proporcionados ao seres humanos; a cultura é criada a partir da ação de colocar em ordem e de criar uma estrutura para esse mundo que se percebe a partir dos símbolos criados pela linguagem. São as palavras que definem a percepção do mundo, portanto, quanto maior o repertório de um indivíduo, mais expandida será a sua capacidade de percepção, a princípio. A partir de suas ações, que nascem da sua capacidade de percepção e interpretação, ou seja, da linguagem, o ser humano é capaz de modificar a natureza, de acordo com as suas próprias necessidades e, dessa forma, passa atribuir valores humanos aos elementos naturais. O ato de modificar o meio de acordo com os valores e o repertório simbólico de uma comunidade humana constitui a cultura. “A cultura constitui a própria construção do mundo humano; ela significa tudo o que é construído pelo homem, a fim de expressar os seus valores e criar um sentido para a existência” (DUARTE Jr, 1981, p. 63).

Grupos sociais distintos têm, portanto, culturas diferentes, visto que suas linguagens não se estruturam da mesma maneira e, portanto, suas percepções do mundo também irão divergir, o que acarreta em práticas culturais distintas. Os povos que são considerados “povos primitivos” têm uma cultura “fechada”, porque as trocas de práticas culturais com outros povos, a princípio, não ocorriam. O chamado “processo civilizatório” força uma troca de práticas culturais entre diferentes povos. Embora o objetivo inicial dos “povos civilizados” fosse forçar a sua própria cultura e deixar de lado a dos povos “primitivos”, isso não ocorreu totalmente, suas práticas culturais continuam presentes, mesmo que diluídas, nas atividades cotidianas e nas tradições. De qualquer maneira, essa troca de práticas culturais que atualmente continua ocorrendo por conta da globalização, dão à cultura um caráter de processo. Dessa forma, a sociedade ocidental, apesar de ser formada por grupos sociais muito distintos entre si, apresenta valores em comum e, embora, muitas práticas se alterem de grupo para grupo, as trocas culturais fazem com que existam pontos em comum dentro de culturas que seriam, a priori, muito distintas. Por haver essas semelhanças culturais, símbolos que estão presentes em expressões artísticas como a literatura e o cinema, por exemplo, são interpretados e significados de maneira semelhante – embora não idênticas – por toda a

sociedade ocidental<sup>2</sup>. “Nós somos, também, o produto daquilo que produzimos. Homem e cultura se constituem dialeticamente” (DUARTE Jr., 1981, p.56) .

A mulher constitui, então, o próprio substrato da representação, objeto e suporte de um desejo que, intimamente ligado ao poder e à criatividade, é a força motriz da cultura e da história. O trabalho de construção e reconstrução da cidade<sup>3</sup>, em um permanente movimento de objetificação e alienação, é a metáfora de Calvino para representar a história humana como produtividade semiótica; o desejo fornece o estímulo, o impulso para representar e o sonho, as modalidades da representação'. A mulher - a mulher do sonho - é finalidade e origem dessa produtividade semiótica. E no entanto essa mulher, que é a causa da construção da cidade, fundamento e condição da representação, não está em lugar algum da cidade, palco de sua atuação. (DE LAURETIS, 1984, p. 97)

Segundo João Francisco Duarte Jr, apesar do uso da linguagem estar associada a um processo racional, a sua base é a emoção, são os sentimentos que são responsáveis pelas primeiras percepções das situações, percepções essas que serão posteriormente interpretadas e significadas. “Desta forma chamaremos então de sentimento a todas essas maneiras de apreensão direta de nosso ‘estar-no-mundo’, ou seja, todas as percepções que temos de nossa situação, dadas diretamente, e que acompanham as simbolizações (linguísticas)” (DUARTE Jr., 1981, p.75). Portanto, o processo de transformação das experiências em símbolos é um processo que tem em sua raiz um importante fator emocional. Duarte Jr coloca, no primeiro capítulo de "Fundamentos Estéticos da Educação", a imaginação como o lugar de concepção primitiva do mundo (DUARTE Jr., 1981, p.45), a imaginação seria a parte da mente humana capaz de fragmentar as emoções (ou sentimentos) que se apreendem a partir de uma experiência para que essa fragmentação se torne, mais tarde, significado.

## **2.2. A mulher na processo de formação da linguagem e da cultura?**

Teresa de Lauretis no primeiro capítulo (chamado “Através do Espelho – Mulher Cinema e Linguagem) de seu livro “Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema”, traz a dimensão da importância do inconsciente no processo de construção da linguagem, baseando-se no trabalho de Levi-Strauss (e de outros tantos outros teóricos também explicitados no texto). De acordo com a análise de De Lauretis, a estrutura linguística – e, conseqüentemente, cultural - da nossa sociedade é constituída essencialmente por pulsões masculinas. Levando

---

<sup>2</sup> “(...) como em nossa civilização [ocidental] vem existindo uma certa correspondência entre os símbolos estéticos das diversas culturas, eles tornam-se um excelente meio de acesso à ‘visão de mundo’ de outros povos.” (DUARTE Jr., 1981, p.110)

<sup>3</sup> Teresa de Lauretis faz referência ao conto intitulado de “Zobeide”, parte do livro “Cidades Invisíveis” de Italo Calvino.

em consideração o recorte e a análise de Teresa de Lauretis, a teoria de Levi-Strauss analisa o desenvolvimento cultural e o desenvolvimento econômico de maneira unificada. Portanto, destaca que a dimensão simbólica, ao mesmo tempo que traz ao ser humano as condições necessárias para o desenvolvimento da linguagem, também traz a capacidade de fazer trocas. Tudo isso é a base do sistema econômico capitalista. Isso porque a capacidade de atribuir valores e os estruturar de modo a formar um sistema como o linguístico também se transforma na capacidade de atribuir valores a objetos.

Simultaneamente, de acordo com a teoria de Lévi-Strauss, há a estruturação da família como uma instituição. As regras de parentesco funcionam de maneira similar as regras de vocabulário, então, de certa forma, obedecem a uma estrutura linguística. As regras de parentesco, no entanto, têm como preceito fundamental a proibição do incesto, o que faz com que as mulheres passem a ocupar esse papel de objeto de troca entre homens, sendo valoradas a partir de sua fertilidade e da sua dedicação em trabalhos no âmbito familiar (como fazer a colheita ou cuidar da casa, por exemplo). Como a mulher é a figura que vai circular entre diferentes grupos sociais, ela acaba sendo também um instrumento de comunicação entre os homens.

Ocupando esse lugar dentro dessa estrutura simbólica que se consolida, o desejo (sentimento ou pulsão) da mulher tem o seu potencial simbólico anulado. Portanto é o desejo masculino que cria, estruturalmente, a linguagem.

‘A emergência do pensamento simbólico exigiu que as mulheres, como as palavras, fossem coisas a ser trocadas. Na nova situação, essa era, de fato, a única maneira de superar a contradição pela qual a mesma mulher era vista sob dois aspectos incompatíveis: de um lado, como objeto de desejo pessoal, que excita instintos sexuais e de propriedade; de outro, como sujeito do desejo de outros e visto como tal, isto é, como modo de congregá-los através do estabelecimento de alianças’. Quem é que está falando neste texto? O sujeito lógico e sintático é um substantivo abstrato, ‘l’émergence de la pensée symbolique’, os verbos têm uma forma impessoal como se uma pura linguagem estivesse falando - uma hipótese científica, isenta de valores, sem sujeito. E no entanto um sujeito falante, um sujeito masculino de enunciação deixa suas marcas. Observe-se a frase: ‘a mesma mulher era vista...como objeto de desejo pessoal, que excita instintos sexuais e de propriedade’. (LÉVI-STRAUSS apud DE LAURETIS, 1984, p.105). Excluindo-se uma sociedade homogeneamente homossexual (da qual Lévi-Strauss não poderia descender), o desejo pessoal e os instintos sexuais e de propriedade devem ser de homens, colocados então como o termo de referência do desejo, da sexualidade e da propriedade. (DE LAURETIS, 1984, p.105)

Existem inúmeras teorias a respeito do surgimento, de fato, da linguagem, que vão corroborar com a ideia de que a linguagem se origina nos sentimentos, porque a maior parte dessas teorias diz que seu surgimento se dá a partir de expressões muito diretas das emoções

humanas, como gritos e interjeições. Existe uma teoria apresentada por Susanne Langer, a qual João Francisco Duarte Jr se refere em “Fundamentos Estéticos da Educação”, no entanto, que diz que a formação da linguagem tem como fator determinante o sistema visual humano, responsável por produzir as imagens da realidade. Essas imagens, de certa forma, representam as coisas do mundo e são aquilo que forma a imaginação. De acordo com essa teoria, os símbolos linguísticos têm origem nas imagens do mundo, que são filtradas através da percepção. As imagens, portanto, têm muita importância na composição e no desenvolvimento do pensamento humano. Pensando a partir dessa perspectiva e, acrescentando ao pensamento de Susanne Langer as reflexões feitas por Teresa de Lauretis a respeito da teoria cinematográfica, o cinema pode ser visto como um sistema de representações extremamente potente, porque seus símbolos são de ordem imagética e, portanto, atingem ao espectador em um âmbito primário da significação.

Não surgiu uma linguagem autenticamente nova até que os cineastas começassem a cortar o filme em cenas, até o nascimento da montagem, da edição. Foi aí, na relação invisível de uma cena com a outra, que o cinema realmente gerou uma nova linguagem. No ardor de sua implementação, essa técnica aparentemente simples criou um vocabulário e uma gramática de incrível variedade. Nenhuma outra mídia ostenta um processo como esse. (CARRIÈRE, 1994, p.16)

A teoria do cinema se refere à chamada “linguagem cinematográfica” porque, o cinema constrói um sistema de representações, com símbolos próprios que vão gerar significados. O desenvolvimento dessa linguagem, como dito anteriormente nesse trabalho, começa com o advento da montagem e vai se construindo com o passar dos anos. Embora a linguagem cinematográfica seja diferente da linguagem convencional, principalmente por causa do seu potencial catártico e da sua relação forte com as subjetividades - tanto a de quem cria o filme quanto a de quem assiste ao filme -, uma está subjugada a outra, portanto, se as estruturas da linguagem convencional estão de acordo com uma formação de pensamento que aprisiona a mulher, conforme a teoria de Lévi-Strauss, a linguagem cinematográfica segue a mesma estrutura.



### **Terceiro Capítulo – A Representação da Mulher no Cinema**

A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado. (MULVEY, 1973, p.438)

O cinema, como discutido no capítulo anterior, é uma prática de linguagem (no sentido de que é um movimento permanente de representações) que, de acordo com Teresa de Lauretis, é "construída a partir de um sonho de mulher e erguida para mantê-la prisioneira" (DE LAURETIS, 1984, p.98). Seguindo a mesma linha de pensamento, Laura Mulvey diz, em "Prazer Visual e Cinema Narrativo" (1973), que o cinema é estruturado de acordo com o inconsciente da sociedade patriarcal que, por sua vez, é centrado no falo. Portanto, a imagem da mulher castrada é fundamental para a existência do inconsciente da sociedade patriarcal e, conseqüentemente, do cinema, porque é a ausência do falo na mulher que o produz como presença simbólica. A partir dessa lógica, o cinema depende da imagem da mulher castrada e não produtora de significado para existir, ao mesmo tempo que aprisiona essa mulher por não ser permitido a ela, dentro desse sistema, transcender a sua relação com a castração.

A linguagem clássica narrativa e todas as linguagens cinematográficas constituídas sob influência do cinema Hollywoodiano contam com a manipulação daquilo que Laura Mulvey chama de "Prazer Visual" como parte fundamental da construção de sua magia. De acordo com a autora, o cinema dominante "codificou o erótico dentro da linguagem da ordem patriarcal dominante" e, é através desses códigos que foram bastante desenvolvidos, que Hollywood consegue proporcionar a sensação de satisfação a um sujeito que, segundo Mulvey, foi "dilacerado em sua memória imaginária por um sentido de perda, pelo terror de uma falta potencial em sua fantasia" (MULVEY, 1973, p.440). Essa sensação de satisfação vem através da beleza formal dos filmes clássicos assim como "do jogo com as suas próprias obsessões formativas"(MULVEY, 1973, p.440).

Na reflexão de Laura Mulvey, o prazer no olhar, que é parte constituinte do cinema clássico narrativo, se estrutura em dois aspectos que são contraditórios entre si. Esses dois aspectos são o que ela chama de escopofilia e a identificação do espectador com a imagem da tela cinematográfica. A escopofilia é um conceito desenvolvido por Freud que consiste no "prazer em usar uma outra pessoa como objeto de estímulo sexual através do olhar" (MULVEY, 1973, p.441). Dessa forma, o prazer visual da experiência cinematográfica clássico narrativa se encontra tanto no jogo estabelecido com as fantasias voyeuristas do

espectador, proposto pela estrutura dessa linguagem cinematográfica, quanto no fato de que as convenções do cinema clássico dirigem o olhar para a forma humana.

A experiência cinematográfica clássico narrativa traz, portanto, uma sensação de suspensão do ego do espectador que, durante as horas de projeção do filme na sala escura, mergulha no mundo da tela de tal forma que esquece, em alguma medida, de quem é ele e de onde ele está. Essa suspensão é fruto, também, da capacidade do espectador de se identificar com aquilo que está sendo representado no filme. Para causar essa sensação de identificação, o sistema de estrelas de Hollywood busca produzir egos ideais. De acordo com Mulvey, os astros “representam um processo complexo de semelhança e de diferença (o glamuroso personifica o comum)”(MULVEY, 1973, p.443).

Na realidade, o mundo de fantasia na tela sujeita-se às leis que o produziram. Instintos sexuais e processos de identificação possuem um significado dentro da ordem simbólica que articula o desejo. O desejo, nascido com a língua, permite a possibilidade de transcender o instintivo e o imaginário, mas, seu ponto de referência retorna continuamente ao momento traumático de seu nascimento: o complexo da castração. O olhar, então, agradável na forma, pode ser ameaçador no conteúdo, e é a mulher, enquanto representação/imagem, que cristaliza este paradoxo. (MULVEY, 1973, p. 443)

Estando o cinema clássico narrativo estruturado de acordo com o inconsciente da sociedade patriarcal, está também inserido em um mundo governado por um desequilíbrio sexual. De acordo com Laura Mulvey, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. Seguindo essa linha de estruturação da linguagem, a presença da figura feminina nos filmes clássico narrativos não ocorre de maneira que a mulher seja produtora de significado, mas um objeto a ser olhado e exibido. A figura feminina é, portanto, espetáculo. Laura Mulvey destaca o seguinte trecho escrito por Budd Boetticher: “O que importa é o que a heroína provoca, ou melhor, o que ela representa. É ela, ou melhor, é o amor ou o medo que ela desperta no herói, ou então a preocupação que ele sente por ela, que o faz agir dessa maneira. Em si mesma, a mulher não tem a menor importância.” (BOETTICHER apud MULVEY, 1973, p. 444). De acordo com Mulvey, existe, na sociedade patriarcal, uma divisão de trabalho heterossexual entre ativo/passivo. Essa divisão também se encontra na estrutura narrativa, trazendo ao filme uma divisão entre narrativa e espetáculo. Portanto, sendo a figura feminina o espetáculo não produtora de sentido, são as ações masculinas que são responsáveis por fazer avançar a história. Embora esse não seja um padrão que necessariamente se repita em todos os filmes clássico narrativos, especialmente levando-se em consideração produções mais contemporâneas, que estavam fora do escopo de análise da Laura Mulvey, esse é um padrão que pode ser encontrado em algumas construções narrativas,

as análises fílmicas que serão desenvolvidas no presente trabalho irão pensar se essa divisão entre masculino-ativo e feminino-passivo está presente em suas estruturas narrativas.

### 3.1. – O arquétipo de Ninfeta e "Lolita"

Em “Lolita”, livro lançado em 1955, Vladimir Nabokov inaugura o arquétipo de “Ninfeta”<sup>4</sup>. Tal arquétipo se incorpora no imaginário da sociedade ocidental, está presente em obras literárias e audiovisuais posteriores e vai ser utilizado para pensar obras anteriores ao lançamento de Lolita<sup>5</sup>. Ao longo do tempo, a imagem de Lolita como ninfeta esteve presente na cultura de massa, em filmes, séries, novelas, editoriais de moda e na publicidade, por exemplo. A primeira aparição do termo no romance descreve em detalhes o que Nabokov define como Ninfeta:

Quero agora expor uma ideia. Entre os limites de idade de nove e catorze anos, virgens há que revela, a certos viajores enfeitiçados, bastante mais velhos do que elas, sua verdadeira natureza - que não é humana, mas nínfica (isto é, diabólica). A essas criaturas singulares proponho dar o nome de “ninfetas”.

O leitor terá notado que substituo a noção de espaço pela de tempo. De fato, gostaria que ele visse “nove” e “catorze” como os pontos extremos - as praias refulgentes e os róseos rochedos - de uma ilha encantada onde vagam essas minhas ninfetas cercadas pelas brumas de vasto oceano. Será que todas as meninas entre esses limites de idade são ninfetas? Claro que não. Se assim fosse, nós que conhecemos o mapa do tesouro, que somos os viajantes solitários, os ninfoleptos, teríamos há muito enlouquecido. Tampouco a beleza serve como critério; e a vulgaridade, ou pelo menos aquilo que determinados grupos sociais entendem como tal, não é necessariamente incompatível com certas características misteriosas, a graça preternatural, o charme imponderável, volúvel, insidioso e perturbador que distingue a ninfeta das meninas de sua idade, as quais, incomparavelmente mais sujeitas ao mundo concreto dos fenômenos que se medem com relógios, não têm acesso àquela intangível ilha de tempo mágico onde Lolita brinca com suas companheiras. Dentro dos mesmos limites de idade, o número de genuínas ninfetas é muitíssimo inferior ao das meninas provisoriamente sem atrativos, ou apenas “bonitinhas” e até mesmo “adoráveis”, que são criaturas essencialmente humanas - comuns, rechonchudas, informes, de pele fria e barriguinha proeminente, usando tranças - capazes ou não de transformar-se em mulheres de grande beleza (basta ver aquelas garotas gordotas, de

---

<sup>4</sup> Nabokov inaugura o conceito no sentido de criar um nome para ele. A representação da menina púbere que seduz homens mais velhos existe desde, pelo menos, a bíblia. Por exemplo, Presença de Anita, obra citada na introdução desse trabalho, é adaptada de um livro de Mário Donato que foi publicado em 1948 e foi adaptada para o cinema pela primeira vez em 1955.

<sup>5</sup> “Certainly if a “Lolita” was a defenseless child who exerted unconscious sexual pressure on a certain type of middle-aged man, then she was nothing new, just something newly christened. In an interesting example of a label being applied retrospectively as well as prospectively, little Lolitas could suddenly be identified popping up all over the place in the silent movie parade of fetching and often symbolically disabled little girls.” (VICKERS. 2008. p.55.). Tradução livre: Certamente se uma Lolita era uma criança indefesa que despertava inconscientemente um interesse sexual indesejado em um certo tipo de homem de meia idade, então ela não era nada de novo, apenas algo recentemente batizado. Em um exemplo interessante de um título sendo aplicado retrospectivamente tanto quanto posteriormente, pequenas Lolitas puderam repentinamente ser identificadas surgindo em todos os lugares no espetáculo do cinema mudo de fetichizar e as vezes incapacitar simbolicamente garotinhas.

meias pretas e chapéus brancos, que se metamorfoseiam em estonteantes estrelas do cinema.) Confrontado com a fotografia de um grupo de escolares ou escoteiras e solicitado a apontar a mais bonita entre elas, um homem normal não escolherá necessariamente a ninfeta. É necessário ser um artista ou um louco, um indivíduo infinitamente melancólico, com uma bolha de veneno queimando-lhe as entranhas e uma chama supervoluptuosa ardendo eternamente em sua flexível espinha (ah, quantas vezes a gente se encolhe de medo, se esconde!), a fim de discernir de imediato, com base em sinais inefáveis - a curva ligeiramente felina de uma maçã do rosto, uma perna graciosa coberta de fina penugem, e outros indícios que o desespero, a vergonha e lágrimas de ternura me impedem de enumerar -, o pequeno e fatal demônio em meio às crianças normais. Elas não a reconhecem como tal, e a própria ninfeta não tem consciência de seu fantástico poder.” (NABOKOV, 1955, p. 21-22).

Em 1962, a primeira adaptação de *Lolita* para o cinema é lançada. Dirigida por Stanley Kubrick, o filme é visto como o responsável por fazer com que a obra de Nabokov ficasse ainda mais conhecida<sup>6</sup> e pelo estabelecimento da imagem da jovem Lolita como um símbolo de sedução. De acordo com Graham Vickers em “Chasing Lolita - How popular culture corrupted Nabokov’s Little girl all over again”:

In fact, there is no indication in Nabokov’s novel that Lolita looked in any way overtly seductive, that she dressed to provoke, or that her sexual appetites were significantly different from those of her 1940s classmates. 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 (love and fellatio, get it?). Lolita’s sunglasses in Kubrick’s (black-and-white) film sport regular frames and at no point does she suck that kind of lollipop, so the poster makes false promises on every level. (VICKERS, 2008, p.8.)<sup>7</sup>

As diferenças narrativas entre o livro de Nabokov e o filme de Kubrick existem e são significativas, mesmo que a produção cinematográfica tenha contado com a presença de Nabokov durante o desenvolvimento do roteiro e da seleção dos atores<sup>8</sup>. À essa pesquisa, no

---

<sup>6</sup> “Over the years Nabokov’s novel has been recognized as the elegantly written, superb piece of fiction that it really is. As the time Kubrick undertook to film it, however, the book was still something of success scandal” (PHILLIPS, 2002, p.328.). Tradução livre: Ao longo dos anos, o romance de Nabokov foi reconhecido por sua escrita elegante, pela excelente ficção que realmente é. Quando Kubrick pegou para filmar, de qualquer forma, o livro ainda era um sucesso escandaloso.

<sup>7</sup> Tradução livre: De fato, não há indicação na novela de Nabokov de que Lolita parecia em qualquer aspecto abertamente sedutora, que ela se vestia para provocar, ou que seu apetite sexual era significativamente diferente do das suas colegas. Não foi até um poster publicitário aparecer para divulgar o filme de Stanley Kubrick, de 1962, *Lolita*, que nós pela primeira vez encontramos uma foto colorida de uma completamente artificial Lolita usando óculos escuros em formato de coração vermelhos enquanto chupava um pirulito vermelho (amor e felação, entendeu?). Os óculos escuros que Lolita usa no filme (preto-e-branco) de Kubrick tem uma armação regular e em nenhum momento ela chupa esse tipo de pirulito, então o poster faz falsas promessas em todos os níveis.

<sup>8</sup> “In addition to writing the first draft of the screenplay, Nabokov also participated in casting decisions. Kubrick placed Sue Lyon’s photograph in a stack of pictures of young hopefuls who wanted to play Lolita and showed them to Nabokov; he singled out Lyon’s photo, saying that she was undoubtedly the one girl to play Lolita.” (PHILLIPS, 2002, p.328.). Tradução livre: Além de escrever o primeiro rascunho do roteiro, Nabokov também

entanto, não interessa pensar essas diferenças, mas sim analisar o filme dirigido por Stanley Kubrick como obra audiovisual independente do livro que a deu origem.

Lolita, filme de 1962, dirigido por Stanley Kubrick, começa com Humbert Humbert (James Mason) indo atrás de Clare Quilty (Peters Sellers) para assassiná-lo, sem qualquer apresentação prévia dos personagens. O desenvolvimento da narrativa vai acontecer em forma de flashback, de modo que a atenção do espectador se volta para a resolução da questão “por que Humbert matou Quilty?” ao invés de se focar na questão “irá Humbert conseguir levar Lolita (Sue Lyon) para cama?”. De acordo com Stanley Kubrick em entrevista para Joseph Geimis:

One of the basic problems with the book, and with the film even in its modified form, is that the narrative interest boils down to the question ‘Will Humbert get Lolita into bed? — We wanted to avoid the problem in the film, and Nabokov and I agreed that if we had Humbert shoot Quilty without explanation at the beginning, then throughout the film the audience would wonder what Quilty was up to?’<sup>9</sup> (KUBRICK, 1970, p.332)

Ao chegar na mansão de Quilty, Humbert o ameaça com uma arma enquanto ele faz piada das ameaças, até o momento em que tenta fugir subindo as escadas e é baleado por Humbert na coxa. Quilty se arrasta até ser encoberto por uma pintura, um retrato vitoriano de uma jovem mulher<sup>10</sup>. É muito simbólico que o prólogo do filme termine com a imagem do retrato dessa jovem sendo baleada no meio de uma briga entre esses dois homens, posição na qual a própria Lolita vai estar ao longo do desenvolvimento da narrativa.

Depois que Quilty morre, aparece uma cartela que indica que o filme irá voltar no tempo em quatro anos, explicando o que levou Humbert a tomar aquela atitude. É nesse momento do filme em que ocorre a apresentação do personagem de Humbert, que vai ser o narrador da história, determinando, então, que a perspectiva tomada diante dos

---

participou das decisões sobre o elenco. Kubrick colocou a fotografia de Sue Lyon em uma pilha de fotos de jovens esperanças que queriam interpretar Lolita e mostrou elas a Nabokov; ele separou a foto de Lyon, dizendo que ela era sem dúvida a garota para interpretar Lolita.

<sup>9</sup> Tradução livre: Um dos problemas básicos com o livro, e com o filme mesmo em sua forma modificada, é que o interesse pela narrativa está na questão “irá Humbert levar Lolita para a cama? – Nós queríamos evitar esse problema no filme, e Nabokov e eu concordamos que se colocássemos Humbert atirando em Quilty sem explicação no começo, então durante o filme a audiência iria ficar se perguntando o que o Quilty está tramando?”

<sup>10</sup> "with Quilty seeking cover behind a portrait of a childwoman who resembles one of Gainsborough's eighteenth-century "ladies," and whose beauty is violated by the bullets that extinguish the life of the hidden monster. The portrait introduces a metaphor of Humbert's tragic obsession with Lolita - a neoclassical serenity masking the grin of death-one that will serve as a backdrop to the film's titled epilogue: "Humbert Humbert died in prison of coronary thrombosis while awaiting trial for the murder of Clare Quilty." (NELSON, 2000). Tradução livre: com Quilty buscando se esconder atrás de um retrato de uma adolescente que parece uma das damas de Gainsborough do século XVIII, cuja a beleza é violada por uma bala que extingue a vida de um monstro escondido. O retrato introduz uma metáfora da trágica obsessão de Humbert por Lolita - uma neoclássica serenidade que mascara o sorriso da morte -, retrato que vai servir de plano de fundo para a cartela do epílogo: “Humbert Humbert morreu na prisão com trombose coronária enquanto esperava o julgamento pelo assassinato de Clare Quilty”

acontecimentos da narrativa é dele. Humbert é um professor universitário que está se mudando para Ramsdale por razões profissionais. Tanto a profissão de Humbert quanto a sua maneira de falar e seus modos dão a ele um ar respeitável e de autoridade.

Chegando a Ramsdale, Humbert visita a casa de Charlotte Haze (Shelley Winters) para talvez alugar um quarto. Charlotte apresenta o espaço a Humbert, o chamando de “monsieur”, o tratando com alguma intimidade forçada e não esquecendo de mencionar a sua viuvez. De acordo com Gene D. Phillips, em seu ensaio intitulado “Lolita”, publicado no livro “The Stanley Kubrick’s archives”, a personagem Charlotte é “uma mistura de sofisticação barata, energia de clube de mulheres e apetite sexual”<sup>11</sup>, embora essa seja uma definição um tanto quanto injusta com Charlotte, que é uma personagem muito mais complexa, para além da construção da sua aparência como uma mulher superficial. Em todo caso, é quando Charlotte e Humbert chegam ao jardim que Lolita é vista pela primeira vez - por Humbert e pelo espectador -, tomando sol em uma pose digna de um modelo adulta. A não ser pela música que sai de seu rádio, nenhum outro elemento indica a sua pouca idade. Lolita é apresentada como uma mulher (com um toque adolescente trazido pela música) e não como uma menina.

Algo parecido ocorre na imagem dos créditos de abertura do filme, o recorte do corpo de Lolita faz com que a imagem dela se descole dela como um todo, podendo pertencer a qualquer mulher e não especificamente a uma menina de 14 anos (idade de Sue Lyon ao interpretar Lolita) e aumenta o potencial erótico da imagem. De acordo com Laura Mulvey:

(...) os close-ups de pernas ou de um rosto, inscrevem uma forma diferente de erotismo na narrativa. O pedaço de um corpo fragmentado destrói o espaço da Renascença, a ilusão da profundidade exigida pela narrativa. Ao invés da verossimilhança com a tela, cria-se um achatamento característico de um recorte, ou de um ícone. (MULVEY, 1973, p. 445).

As primeiras aparições de Lolita se dão de forma que sua imagem se apresenta como aquilo que Laura Mulvey chama de espetáculo. A imagem dela causa um impacto enorme em Humbert, que fica estampado em sua expressão. Sendo fundamental para a decisão de alugar o quarto, apesar da sua visível falta de paciência com Charlotte.

Humbert passa a viver, então, em um quarto na casa de Charlotte e Lolita, onde escreve em seu diário sobre seu desejo crescente por Lolita e seu desprezo por todas as outras pessoas de Ramsdale. Em um determinado momento, todos participam do baile da escola da Lolita, onde estão presentes os Farlows (Jean Farlow - Diana Decker; John Farlow - Jerry

---

<sup>11</sup> Texto original: “Charlotte is a mixture of dime-store sophistication, woman’s club energy, and sexual hunger” (PHILIPS, 2002, p. 332)

Stovin e Mona Farlow - Susanne Gibs), família vizinha e amiga dos Haze. Durante essa sequência no baile, Kubrick cria uma atmosfera cheia de tensão sexual que faz parecer que todos os presentes do baile estão flertando ou têm desejos sexuais por alguém ali presente. Essa atmosfera é construída através de determinadas características, essas são: os planos que mostram os personagens sempre tocando uns aos outros ou falando com o rosto muito perto, as falas com duplo sentido do casal Farlow e Lolita praticamente só aparecendo nessa sequência a partir do ponto de vista de Humbert, que a observa enquanto dança. Além do momento em que Clare Quilty (re)aparece na narrativa - apresentado por Charlotte como roteirista de programas de televisão -, quando Charlotte sussurra em seu ouvido algo que parece ter conotação sexual. Quilty não se lembra dela, a princípio, e a única fala dele que mostra alguma lembrança dos momentos que os dois passaram juntos, se refere a Lolita. Essa fala de Quilty dá a entender que, assim como Humbert, o autor só se aproximou de Charlotte por ser o único recurso para se aproximar de Lolita, o que colabora na caracterização da menina como uma ninfeta, essa criatura mística e diabólica que seduz homens mais velhos.

Após o baile, Charlotte e Humbert vão para casa sem Lolita. Charlotte prepara um jantar romântico, aproveitando a oportunidade de estar sozinha com o seu inquilino para realizar uma tentativa de aproximação. O figurino de Charlotte conta com peças com estampas de leopardos e transparências, o que corrobora na construção da sua personagem como alguém que gostaria de reforçar a sua juventude e seu potencial de sedução. Lolita, no entanto, chega mais cedo em casa, rouba a atenção de Humbert e estraga o clima construído pela mãe. Charlotte se irrita com a filha, depois de ser ridicularizada por ela e grita as seguintes palavras:

That miserable little brat. She is becoming impossible. Simply impossible. The idea! The idea of her sneaking back here and spying on us...She's always been a spiteful little pest, since the age of one. Do you know, she kept throwing her toys out of her crib so that I would have to keep stooping over to pick them up? She has always had some kind of gripe against me. Now, now she sees herself as some kind of a starlet. Well, I see her as a sturdy, healthy, but decidedly homely child. Is it my fault if I feel young? Why should my child resent it? You don't resent it, do you? Do you think I'm just a foolish, romantic American girl?.<sup>12</sup> (*Lolita*, Kubrick, 1962)

A ideia de que Lolita sempre foi uma “peste”, como é dito por Charlotte, colabora com a construção da ideia de Lolita como um ser diabólico. O restante da fala também mostra

---

<sup>12</sup> Tradução livre: Aquela pirralha miserável. Ela está ficando impossível. Simplesmente impossível. A ideia! A ideia dela voltando furtivamente para cá e espiando a gente. Ela sempre foi uma pestinha rancorosa, desde que tinha um ano de idade. Sabia que ela ficava jogando os brinquedos dela para fora do berço para eu ter que ficar me abaixando para pegá-los? Ela sempre teve algum tipo de implicância comigo. Agora ela se vê como algum tipo de estrela. Bem, eu a vejo como uma robusta e saudável mas decididamente como uma criança de casa. É minha culpa se eu me sinto jovem? Por que a minha filha deveria se ressentir disso? Você não ressentido, não é? Você acha que eu sou só uma garota americana, boba e romântica?

uma certa competição entre mãe e filha e um certo ressentimento a respeito da ideia de juventude. Charlotte ainda se sente muito jovem, ao mesmo tempo que é ridicularizada por Lolita por conta disso. Fica subentendido, também, que assim como Lolita tem um grande poder de sedução, Charlotte também já o teve e fica constantemente tentando resgatá-lo. Existe na relação das duas uma ideia de repetição de um ciclo, que o final do filme vai ajudar a caracterizar, quando a Lolita casada e grávida apresenta maneiras muito parecidas com as da mãe. Assim como Lolita, Charlotte também começou a se relacionar sexualmente com homens ainda muito jovem, tanto é que se casou cedo - com um homem aparentemente mais velho, pelo o que é possível ver no retrato do Senhor Haze que fica na parede do quarto de Charlotte.

Na manhã seguinte ao jantar fracassado de Charlotte, Lolita vai até o quarto de Humbert entregar o café da manhã dele. Depois da personalidade desafiadora da menina ser apresentada através dos diálogos envolvendo Charlotte, Lolita começa a aparecer no filme fazendo brincadeiras propositalmente provocadoras com Humbert. Começa dando um ovo frito a Humbert direto na boca, enquanto diz a ele “você pode ter só um pedacinho”, que responde “eu quero tudo” e come o ovo com vontade, agarrando o braço da menina. Esse misto de brincadeira infantil com um diálogo de duplo sentido - assim como outras piadas feitas ao longo do filme (o nome do acampamento para qual Lolita vai chama-se “Camping Climax para Garotas”, por exemplo) - constroem uma atmosfera de erotismo velado e de comicidade. Isso acontece tanto porque uma abordagem explícita da relação sexual proibida dos dois seria um escândalo por si só, quanto por conta das regras morais que eram impostas sobre os filmes em 1962<sup>13</sup>.

Charlotte decide enviar Lolita para o acampamento, assim conquistando mais tempo sozinha com Humbert na casa. Na manhã da partida de Lolita, Humbert a observa colocar suas malas no carro. A menina percebe a presença de Humbert e corre para se despedir dele, pede para que ele não se esqueça dela. O homem fica desolado com a despedida que, até

---

<sup>13</sup> “The big problem with the movie, Harris explained to Jill Bernstein, was “how we were going to get this picture made, with the censorship restrictions” they would have to cope with them. Kubrick and Harris were aware that the industry’s censorship code forbade any explicit depiction of pedophilia. The film had to receive the industry censor’s official seal of approval, because most exhibitions would not book a movie that laced the industry seal. So they promised Geoffrey Shurlock, the industry censor, at the outset that the relationship of Humber and Lolita would be portrayed discreetly, and even leavened with some black humor.” (PHILLIPS, 2002, p.330). Tradução livre: O maior problema com o filme, Harris explicou para Jill Bernstein, era “como nós vamos conseguir fazer esse quadro, com as restrições da censura”, eles teriam que cooperar. Kubrick e Harris estavam informados de que o código de censura da indústria proibia qualquer representação explícita de pedofilia. O filme tinha que receber um selo oficial de aprovação da censura da indústria, porque a maior parte dos exibidores não iriam colocar em cartaz um filme sem o selo. Então eles prometeram Geoffrey Shurlock, o censor da indústria, no começo que o relacionamento de Humbert e Lolita seria representado discretamente e até mesmo transformado com um pouco de humor negro.



aquele momento, era definitiva. Já Lolita, ao longo de todo filme, mesmo no final, quando ela está grávida e casada, tem um ar brincalhão, como se quase nunca estivesse falando sério. Em contraste com a personalidade de Humbert, que parece sempre muito sério. Dessa forma, o filme passa a sensação de que Lolita está sempre brincando, enquanto é Humbert quem sente realmente. Humbert, em sofrimento, vai até o quarto de Lolita e é na cama dela que lê a carta de Charlotte declarando o seu amor a ele. Sua reação é a de mais puro deboche, rindo em voz alta das palavras de Charlotte. Um detalhe da parede do quarto mostra um poster de Clare Quilty, dando indícios da adoração de Lolita por ele, o que só vai se revelar claramente no final do filme.

Humbert aceita se casar com Charlotte na esperança de permanecer perto de Lolita. No entanto, sua impaciência com a esposa, que se sente insegura em relação ao amor dele, é notável. Em uma manhã, depois de terem uma discussão, Charlotte consegue levar Humbert para a cama. Humbert beija a esposa enquanto olha para a foto de Lolita em seu criado mudo, até que Charlotte anuncia que pretende mandar a filha para o colégio interno logo após o acampamento, o que consterna Humbert de tal maneira que faz com que ele deseje matar a mulher. Quando sai do quarto em busca de Charlotte, Humbert a encontra em seu estúdio, lendo o seu diário, em que ele confessa o seu desejo por Lolita e seu desprezo por Charlotte. A mulher fica profundamente magoada e, desesperada, tranca-se no quarto e pede desculpas ao ex-marido, tanto por ter se casado novamente (como se o fato de ter se casado com um pedófilo fosse uma punição por ter “traído” o marido ao se casar novamente), quanto por ter tido Lolita como filha. Sua fala para as cinzas do marido é a seguinte:

Harold, look what happened! I was disloyal to you. I couldn't help it, though. Seven years is a very long time. Why did you go and die on me?! I didn't know anything about life. I was very young. If you hadn't died, all this wouldn't have happened. Oh, darling, forgive me. Forgive me. You were the soul of integrity. How did we produce such a little beast? I promise, I promise, I promise you that I'll know better next time. Next time, it's gonna be somebody you'll be very proud of. (*Lolita*, Kubrick, 1962)<sup>14</sup>

Essa fala de Charlotte reforça a ideia de que Lolita, como indica o final do filme, teve uma vida parecida com a de sua mãe, assim como coloca na menina a culpa por ter seduzido o padrasto - e outros homens. Charlotte fica tão desesperada com a descoberta que acaba sendo

---

<sup>14</sup> Tradução livre: Harold, olha o que aconteceu! Eu fui desleal a você. Eu não pude evitar, no entanto. Sete anos é muito tempo. Por que você foi e morreu? Eu não sabia nada da vida, eu era muito jovem. Se você não tivesse morrido, nada disso teria acontecido. Ah, meu querido, me perdoa. Você era a alma da integridade, como a gente produziu um pequeno monstro? Eu prometo, prometo, prometo a você que eu vou saber melhor da próxima vez. Da próxima vez, será alguém de quem você sentirá muito orgulho.

atropelada e morrendo, o que poupa Humbert de ter que fazer algo em relação ao seu desejo de ver a esposa morta (que é simbolizado pela arma que ele carrega no bolso do roupão).

Após a morte de Charlotte, Humbert busca Lolita no acampamento e, sem contar a menina a respeito da morte da mãe, inicia a jornada dos dois por estradas e hotéis. Na primeira parada, eles acidentalmente reencontram Clare Quilty, que Humbert não é capaz de identificar até o final do filme, mas que cruza o caminho dos dois algumas vezes. É também nesse primeiro hotel em que Lolita e Humbert vão ter o seu primeiro momento de intimidade sexual. Lolita não permite que o padrasto divida a cama com ela durante a noite. Ao acordar, no entanto, propõe a ele um jogo, ao qual o espectador não tem acesso as regras, mas fica subentendido que é um jogo sexual. Esse é um momento decisivo do filme, visto que, desde o início cria-se uma tensão a respeito da possibilidade de Humbert conquistar Lolita. O filme, no entanto, constrói a narrativa de tal forma, que é Lolita quem conquista Humbert<sup>15</sup>. Assim como é Lolita quem pede para ficar com Humbert, quando ele finalmente conta para a menina que sua mãe está morta. Ela implora ao padrasto para que ele nunca a abandone, mesmo que isso signifique estar submetida a ter relações sexuais com ele. Isso é fundamental na construção do filme porque, de acordo com o que coloca Budd Butcher em citação referida anteriormente nesse trabalho, a Lolita (como uma pessoa) pouco importa para o desenvolvimento dessa narrativa. O filme, ao ser desenvolvido a partir da perspectiva de Humbert e construindo a personagem da Lolita como a ninfeta, assume que Lolita importa apenas como a causa das aflições do protagonista.

A cena em que Lolita pede a Humbert que nunca a abandone encerra a primeira parte do filme, a segunda começa em Beardsley, cidade onde Humbert leciona na universidade. A imagem de Humbert pintando as unhas dos pés de Lolita reaparece, a posição do padrasto faz com que ele pareça estar aos pés de Lolita não só de maneira literal. A conversa dos dois começa com Humbert fazendo perguntas sobre o paradeiro da menina na tarde anterior, iniciando um diálogo que faz com que exista uma certa confusão a respeito de quem está no controle da situação do relacionamento dos dois. Lolita toma a sua coca-cola (um símbolo da sua juventude, de certa forma, que aparece repetidas vezes ao longo do filme) e responde Humbert com a sua maneira de falar usual, parecendo estar debochando das perguntas que o homem faz a ela. Dessa forma, Humbert parece desesperado de ciúmes de Lolita - assim como Charlotte parecia desesperada de ciúmes dele após o casamento dos dois -, enquanto

---

<sup>15</sup> “Very tactfully Kubrick has managed to get across to the audience that, in spite of all of Humbert’s intricate plans to seduce Lolita, she has in effect finally seduced him” (PHILLIPS, Gene. p. 334). Tradução livre: Muito sensivelmente Kubrick conseguiu transmitir ao público que, apesar de todos os esforços de Humbert para seduzir Lolita, foi ela que, na verdade, finalmente seduziu ele.

Lolita age de maneira sedutora e manipuladora. Humbert, no entanto, por ser padrasto de Lolita, tem o poder de (tentar) proibi-la de fazer tudo aquilo que ela tem vontade de fazer, mas o perturba (como a peça de teatro que Lolita almejava encenar). A narração de Humbert que antecede essa cena<sup>16</sup> deixa evidente a tentativa de Humbert de ter controle sobre a personalidade e o sobre o corpo de Lolita, que até então vem se mostrando, dentro dos caminhos disponíveis a ela, incontrolável.

Depois da proibição de Humbert a respeito da participação de Lolita na peça da escola, Clare Quilty entra em ação, fingindo ser um psicólogo alemão que consegue convencer Humbert a deixá-la participar. Depois da peça, Humbert descobre que Lolita estava mentindo para ele a respeito da sua frequência às aulas de piano e resolve que eles devem ir embora da cidade - em mais uma tentativa de controle obsessivo sobre a menina. Esse é o começo do fim do relacionamento dos dois, porque depois de uma perseguição e uma internação por conta de uma gripe, Lolita dá um jeito de fugir.

Após o desaparecimento da menina, o filme corta para um plano de uma máquina de escrever, onde Lolita escreve uma carta ao padrasto, pedindo dinheiro, já que está grávida e casada com um outro homem. Humbert vai visitá-la e a encontra como uma dona de casa grávida, com jeitos parecidos com os da própria mãe, ainda assim, porém, conservando seu jeito um tanto quanto debochado de falar e de lidar com as situações. Lolita então explica a Humbert como o enganou e fugiu do seu regime de controle com a ajuda de Clare Quilty que, no entanto, a abandonou logo em seguida, quando ela não aceitou participar do que ela chama de “filme de arte”. Mesmo depois de ouvir sobre a trama de mentiras da menina, Humbert pede a ela que deixe a casa pobre do marido e vá viver com ele. Lolita nega o pedido de Humbert dizendo a ele que ela já havia estragado muitas coisas na vida dela e não poderia estragar mais essa.

Humbert é redimido pela narrativa. O momento em que ele cai no choro após ser recusado por Lolita pela última vez junto com o plano final do filme (que sobrepõe a pintura baleada com uma cartela que diz “Humbert Humbert morreu de trombose coronária na prisão esperando pelo julgamento do assassinato de Clare Quilty”), de certa forma, funcionam como uma forma de redimir os atos de Humbert e fazer com que ele pareça mais humano<sup>17</sup>,

---

<sup>16</sup> "Six months have passed and Lolita is attending an excellent school where it is my hope that she will be persuaded to read other things than comic books and movie romances." (*Lolita*, Kubrick, 1962) Tradução livre: Seis meses se passaram e Lolita está frequentando uma escola excelente onde, é a minha esperança, ela será convencida a ler outras coisas além de revistas em quadrinho e romances.

<sup>17</sup> "The ending of *Lolita* is unique, I know of no other movie that creates as much compassion for the tragic end of tis obsessed hero by employing a simply worded epitaph on the screen at the fade-out. One cannot help feeling somewhat sorry for a man who organized his entire life around the pursuit of a foal that would be short-

enquanto Lolita é o símbolo da beleza diabólica, cujo a existência é a responsável por causar em Humbert tanto sofrimento. Essa percepção ocorre, principalmente, porque o filme é visto a partir da perspectiva de Humbert e, de acordo com Laura Mulvey (1973), esse é um mecanismo do qual o cinema clássico narrativo se utiliza em seu processo de aprisionamento da imagem da mulher, segundo ela:

O homem controla a fantasia do cinema e também surge como um representante do poder num sentido maior: como o dono do olhar do espectador, ele substitui esse olhar na tela a fim de neutralizar as tendências extradiegéticas representadas pela mulher enquanto espetáculo. Isto é possível através do processo colocado em movimento pela estruturação do filme em torno de uma figura principal controladora, com a qual o espectador possa se identificar. (MULVEY, 1973, p.445)

Levando em consideração todo o filme, a construção da personagem de Lolita se dá de modo que a sua imagem seja colocada sempre de maneira sexualizada. Ela não aparece sendo criança no filme, os seus traços infantis estão, principalmente, na sua maneira um tanto quanto imatura de lidar com os próprios sentimentos e nos seus hábitos alimentares. A maneira como a câmera a enxerga, portanto, a coloca num lugar de objeto bonito a ser exibido e enxergado, para provocar um prazer que é de ordem sexual. A narrativa constrói uma tensão a respeito da sexualidade de Lolita e da consumação da relação sexual da menina com Humbert. Dessa forma, apesar dos modos de Lolita serem os modos de uma adolescente comum - que gosta de provocar e testar o limite das figuras de autoridade -, o filme a coloca em situações nas quais ela está exposta a estímulos sexuais, por causa da maneira como os homens e, conseqüentemente, como a câmera a enxergam. Lolita é apresentada a partir da perspectiva de Humbert, o que faz com que o seu lugar na construção da narrativa tenha que estar de acordo com a perspectiva dele; se a história fosse contada a partir da perspectiva dela, Lolita muito provavelmente teria uma construção de personagem bastante diferente.

---

lived in any event, the love of a nymphet who could not remain a nymphet for long. It is Humbert's recognition that he has used Lolita and must suffer for it. However, that humanizes him in our eyes to the point that he becomes worthy or whatever pity we wish to bestow on him. Commenting on the deeper implications of the novel, Nabokov stated, "Lolita is tragedy... Furthermore, this is at heart a novel of redemption, it is about a lust that matures, under fire, to love"(PHILLIPS, 2002, p. 337). Tradução Livre: O final de Lolita é único, eu não conheço outro filme que cria tanta compaixão com o final trágico de um herói obcecado ao colocar um simples epitáfio na tela no momento do fade-out. É inevitável se sentir, de alguma forma, com pena de um homem que organizou a sua vida inteira ao redor de uma perseguição de algo que seria de curta duração de qualquer forma, o amor de uma ninfeta que não poderia permanecer ninfeta por muito tempo. É o reconhecimento de Humbert de que ele usou a Lolita e deve sofrer por isso. De qualquer forma, isso o humaniza para os nossos olhos a tal ponto que ele começa a ficar digno de qualquer pena que desejamos a ele. Comentando as implicações mais profundas do romance, Nabokov declarou: "Lolita é uma tragédia... além disso, esse é, no fundo, um romance de redenção, é sobre luxúria que amadurece, do fogo, para amor".

Lolita é, antes de tudo, uma adolescente e, como a maioria das adolescentes, está no momento de descobrir a própria sexualidade. Ela percebe o interesse que Humbert tem por ela desde o início, de modo que passa a jogar com isso. Colocando Lolita no lugar de Ninfeta, o filme faz com que as provocações dela pareçam um jogo com os sentimentos de Humbert, quando, na verdade, ela está apenas explorando a própria sexualidade, o que é, em alguma medida, natural. Sendo Humbert o adulto, ele deveria ser capaz de enxergar que no relacionamento deles dois existe uma inevitável relação de poder. Ele não só é um homem mais velho, como é o padrasto dela, de quem ela depende financeira e emocionalmente. Dependeria dele, então, ter a responsabilidade de entender que um relacionamento entre os dois seria nocivo a ela. O filme escolhe não colocar em sua construção narrativa o passado de Humbert, que existe no livro (fazendo aqui uma comparação inevitável, porque essa diferença entre livro e filme é fundamental para construção narrativa), em que ele conta que Lolita não é a primeira ninfeta por quem ele se apaixona. Essa relação dele com meninas está vinculada ao primeiro amor dele, quando ele ainda era um adolescente. Tal escolha faz com que, no filme, fique totalmente sobre a capacidade de sedução de Lolita que o relacionamento dos dois aconteça.

A trajetória de Lolita ao longo da narrativa esteve sempre relacionada ao desejo sexual de homens mais velhos: sua mãe morreu, deixando-a sobre os cuidados do padrasto, que a deseja sexualmente; para fugir da vida que vivia com o padrasto, Lolita precisou contar com a ajuda de Clare Quilty para conseguir traçar um plano que a levasse para longe de Humbert e termina o filme casada com Dick, um homem que, segundo a própria Lolita, é muito doce e vai cuidar dela e do filho dos dois (apesar da falta de dinheiro). No caso de Lolita, o relacionamento com esses homens aparece como uma forma de conseguir trilhar um caminho dentro de uma estrutura que a aprisiona em muitos sentidos.

#### Quarto Capítulo – “Educação”

O filme “Educação” (*An Education*, Lone Scherfig, 2009) é dirigido por Lone Scherfig. A diretora dinamarquesa foi a primeira mulher a participar do Dogma 95. Educação é um filme baseado na autobiografia da jornalista Lynn Barber. Ao contrário de *Lolita*, Jenny (Carey Mulligan), a protagonista de Educação, apesar de ser mais de uma vez referenciada como uma “jovem bonita” ao longo do filme, não pode ser considerada como uma ninfeta, tanto por conta de sua idade (Jenny completa 17 anos ao longo da história), quanto porque é a sua inteligência e a sua vontade de ser adulta o que mais se destacam para os personagens masculinos da narrativa. Diferente do filme *Lolita*, também, Educação é dirigido por uma mulher. O que não necessariamente significa que o filme não reproduzirá o olhar masculino ao qual Laura Mulvey e Ann Kaplan (em seu livro “A Mulher e o Cinema”) se referem. De acordo com Kaplan, não se pode esquecer que “todas as imagens dominantes são, basicamente, construções masculinas” (KAPLAN, 1983, p.53). Dessa forma, o filme, mesmo que não tenha sido feito em Hollywood, atende aos seus padrões e tem uma estrutura linguística que atende aos ideais da sociedade patriarcal.

“Educação” se passa em Londres, no ano de 1962. Jenny, a protagonista, é uma menina de 16 anos que estuda em uma instituição apenas para meninas, onde recebe o ensino rígido. A abertura do filme ambienta Jenny, apresentando uma sequência de imagens da escola, vários quadros de aulas que preparam as meninas, basicamente, para uma vida doméstica. Jenny só ganha algum destaque no momento em que ocorrem as primeiras falas do filme, quando a professora Miss Stubbs (Olivia Williams) faz uma pergunta a turma e Jenny é a única que sabe responder, dando indícios de sua inteligência e dedicação aos estudos. As brincadeiras que aparecem junto com as tarefas da escola e a trilha sonora (a música é *On the Rebound*, por Floyd Cramer) criam uma atmosfera adolescente e divertida. De acordo com Scherfig: “[a abertura] Também servia para mostrar que Jenny era apenas mais uma no meio de várias. Você acredita que ela tem só 16 anos talvez porque a gente a vê naquela sequência do começo.” (SCHERFIG, 2010)

Jenny, no entanto, mostra sua personalidade questionadora na cena seguinte, quando o filme introduz o ambiente de sua casa e a coloca em contraponto aos seus pais, Marjorie Mellor (Cara Seymour) e Jack Mellor (Alfred Molina). De acordo com Mayara Lobato no artigo “Consumo, Afeto e Subjetividade nas novas paisagens do capitalismo: as representações do amor romântico em *An Education*.”, a personagem de Jenny é construída

como uma figura representativa da transição que estava ocorrendo na sociedade na década de 60, dividida entre quebrar paradigmas - sendo sempre questionadora e desejando mais do que a vida regrada dos seus pais - e permanecer dentro das tradições.

O único momento do filme em que Jenny aparece em um ambiente com meninos da mesma idade ou mais jovens que ela, é a cena em que está no ensaio da orquestra jovem do bairro. Jenny troca olhares e sorrisos com Graham (Matthew Beard), os meninos que estão entre eles fazem brincadeiras a respeito do envolvimento dos dois, o que a deixa visivelmente impaciente. Embora Jenny se adeque relativamente bem ao ambiente da escola só para garotas, fica explicitamente deslocada quando está no ambiente com os meninos mais jovens. O que mostra tanto uma postura mais madura da menina em relação aos seus colegas do sexo masculino, quanto um desejo de ser adulta logo, que vai aparecer diversas vezes ao longo do filme.

De acordo com Alberto Reis e Fabiola Zion, a adolescência, como conceito, é essencialmente masculina, porque seu início data de um tempo em que às mulheres não era permitido ter planos além da vida doméstica. A construção do conceito de adolescência está relacionada ao momento em que se tornou obrigatório para os jovens homens a apresentação ao exército, no Século XVIII. Esse é o rito de passagem da infância para a vida adulta original. Dessa forma, às mulheres resta passar da infância direto para a adolescência. (REIS; ZION, 1993)

Ao sair do ensaio da orquestra, Jenny aguarda o ônibus no ponto, debaixo de chuva. Enquanto espera, vê uma mãe com duas crianças pequenas tentando atravessar a rua. Ao longo de todo o filme, a protagonista está cercada por personagens femininas mais velhas, que são muito diferentes entre si e que funcionam como uma representação das escolhas de caminhos possíveis para uma jovem mulher. Jenny está no momento da vida em que é pressionada para tomar uma decisão a respeito de seu futuro (Jenny, no caso, é ainda mais pressionada por ter um pai amedrontado com a menor possibilidade de que falte algum bem material ou que alguma coisa saia do controle), as opções que ela enxerga nas outras mulheres são, de um modo geral, bastante opressoras. Logo após Jenny ter um vislumbre de um possível futuro, David e seu carro aparecem pela primeira vez.

David é mais velho que Jenny, charmoso e rico. Logo na primeira conversa dos dois, quando David demonstra preocupação com o violoncelo da menina pegando chuva, Jenny

sente como se finalmente existisse alguém para falar sobre os assuntos que ela julga interessantes e nos quais o seu pai “não acredita”. O homem dirige um carro luxuoso e, de acordo com a fala dele, um tanto quanto exclusivo. O carro é um elemento fundamental no relacionamento que os dois vão construir ao longo da narrativa, porque quase todos os encontros entre Jenny e David vão se dar em espaços públicos. O carro é, portanto, o principal local da construção de intimidade entre os dois. É onde conversam pela primeira vez e também onde dão o primeiro beijo. Em contraponto, há o relacionamento de Jenny com os pais: os três dificilmente vão ser vistos no filme em algum outro espaço além da casa da família. Enquanto o relacionamento de Jenny e David traz uma sensação de liberdade e aventura, a vida em família dos Mellors, pelo contrário, traz uma sensação de monotonia e aprisionamento, porque está sempre fechada entre quatro paredes de uma casa escura - os muitos elementos de madeira, os papéis de parede azuis, a grande quantidade de portas e janelas que estão quase sempre com as cortinas fechadas, dão ao ambiente da casa uma atmosfera muito mais pesada do que todos os outros ambientes pelos quais Jenny e David vão passar -.

Os pais de Jenny, assim como a menina, rapidamente se encantam por David. Também por conta do seu charme e maneiras refinadas e por parecer ser um homem muito bem relacionado. Dessa forma, David passa a ter muito mais liberdade para estar com Jenny. Na primeira saída dos dois, Jenny conhece Danny (Dominic Cooper), melhor amigo e sócio nos esquemas de David, e Helen (Rosamund Pike), sua namorada. Danny conhece ainda mais de artes do que David, o que faz com Jenny encontre um parceiro para trocar intelectualmente, e Helen é glamurosa e muito bonita, ao contrário das outras mulheres que cercam Jenny. Embora não seja muito inteligente, é a única mulher do filme que parece, de fato, se divertir. É muito significativo que nas sequências que introduzem Helen e Danny, ela esteja sempre em destaque. Enquanto saem da igreja, onde foi o concerto que foram assistir, Helen é o único ponto iluminado entre uma massa preta, assim como na mesa de jantar, na cena seguinte, ela é a única personagem de roupa rosa vibrante entre todos os outros, que vestem cores neutras. Ela e Danny formam o único casal a aparecer expressando fisicamente carinho um com o outro ao longo do filme. Além disso, ela é a primeira a conversar com Jenny sobre a possibilidade de se relacionar sexualmente com David, é quem empresta roupas mais bonitas e uma camisola sensual para que Jenny durma com David pela primeira vez. Ela é a única mulher do filme com quem Jenny pode conversar sobre seu relacionamento sexual com David sem que seja um tabu. Helen é, portanto, a representação da mulher que não



reprime a própria sexualidade, é a mulher como “objeto-a-ser-olhado”, a quem mal se escuta o que se fala. Ainda assim, ela depende do seu relacionamento com um homem para manter o seu padrão econômico.

O que os três (David, Danny e Helen) oferecem à Jenny é a possibilidade de viver fora da rigidez dos padrões impostos a ela dentro de casa e na escola, de experimentar coisas novas e de viver sem muitas preocupações. Jenny, de certa forma, se apaixona pelos três e pela maneira como eles vivem a vida, enquanto David se apaixona pela possibilidade de mostrar o mundo a alguém e, dessa maneira, constituir a personalidade dessa pessoa de acordo com os seus próprios pontos de vista, segundo sua fala: “Isn't that wonderful to find a young person who wants to know things? There's so much I want you to see.”<sup>18</sup> (*An Education*, Lone Scherfig, 2009)

Jenny volta para casa depois do primeiro jantar com os novos amigos e encontra a mãe limpando obsessivamente a louça que eles haviam usado no chá, apesar do adiantado da hora. Marjorie é uma dedicada dona de casa que, apesar de em algumas passagens do filme dar indícios de ser uma mulher inteligente, vive de acordo com a estrutura estabelecida por seu marido, que tem bastante medo da vida (assim como ele vai declarar no final do filme), muitas vezes se anulando e silenciando. Durante essa cena, Jenny diz à mãe que aquela tinha sido a melhor noite de toda a sua vida, ao que Marjorie responde com um olhar inexpressivo e volta sua atenção a louça imediatamente. Na sequência dentro da casa anterior, Marjorie declara ao marido e a filha que tinha uma vida antes do casamento. De acordo com Kaplan: “Para todos os objetivos e propósitos, a mãe enquanto ela mesma é, no patriarcado, relegada ao silêncio, à ausência e à marginalidade” (KAPLAN, 1983, p. 242). Dessa forma, o caminho da maternidade e da família burguesa parece ainda mais sem graça e sufocante para Jenny, que acaba de ter uma experiência completamente nova.

Na sequência seguinte, o filme volta para o ambiente escolar, onde Miss Stubbs (Olivia Williams), a professora de língua inglesa, entra na sala enquanto Jenny conta para as outras meninas sobre o encontro da noite anterior. Miss Stubbs é a projeção do futuro que Jenny escolhe ao decidir ir para Oxford estudar, justamente, língua inglesa. A professora, que é muito inteligente, assim como Jenny, e que estimula a menina a produzir intelectualmente cada vez mais, é muito firme com a aluna em relação à sua postura moral. Miss Stubbs não

---

<sup>18</sup> Tradução livre: Não é maravilhoso achar uma pessoa jovem que quer conhecer as coisas? Tem tanto que eu quero que você veja.

esconde a sua desaprovação desde o primeiro momento em que “o namorado de Jenny” começa a ser um assunto entre a turma. A professora, portanto, é outra das personagens mulheres que reprime a sua sexualidade. No caso dela, abrir mão do seu desejo sexual é fundamental para manter a sua independência e o seu trabalho, mesmo que às custas da sua possibilidade de viver o amor romântico ou a vida íntima. A rigidez de Miss Stubbs na escola se desconstrói no final do filme, quando Jenny vai até a casa da professora pedir por ajuda. Nesse momento, Miss Stubbs parece perfeitamente confortável com sua escolha de vida.

David busca Jenny na escola e a leva para um leilão, onde ela dá os lances para comprar um quadro do seu pintor Pré-Rafaelita preferido, Burne-Jones. Depois disso, o quarteto vai para a casa de Danny, que é absolutamente diferente da casa de Jenny, bem iluminada, com grandes janelas, espaço livre, paredes brancas e é repleta de objetos interessantes. Jenny se sente imediatamente atraída por um violoncelo exposto na sala, assomando-se à emoção do leilão, a menina se sente cada vez mais encantada pela emoção de possuir coisas (relacionadas aos seus interesses culturais, principalmente), que em sua vida está atrelada a presença de David. De certa forma, por possuir mais assuntos em comum com os dois homens do que Helen, Jenny consegue participar mais da conversa dos dois e, conseqüentemente, consegue ser mais ouvida, o que possivelmente aumenta o seu desapontamento quando, no momento seguinte do filme, é excluída por David e Danny do momento de “fazer negócios”.

De volta ao ambiente da casa, David faz uma visita aos pais de Jenny, em uma tentativa convencê-los a autorizar a ida da menina a uma viagem a Oxford. A presença dele traz alegria para a casa, que normalmente parece estar debaixo de uma nuvem de preocupação, por conta de Jack. David mente para os pais de Jenny, dizendo que frequentou Oxford e que estava voltando para passar um final de semana e visitar seu professor de inglês, o ilustre C.S. Lewis. A possibilidade de ver sua filha junto de um homem tão bem relacionado e com uma situação econômica tão confortável encanta Jack desde o começo, o que acaba fazendo com o pai sinta confiança o suficiente para autorizar que Jenny viaje durante o final de semana com David. A capacidade de mentir para os pais da menina dá indícios de sua personalidade manipuladora. Jenny, no entanto, parece acreditar que essa capacidade não vai ser usada contra ela.

A viagem para Oxford é fundamental para a efetiva adequação de Jenny ao grupo. Helen ajuda ela a se vestir e, desse momento em diante, ao longo de todo o filme, Jenny vai

estar vestida de maneira mais elegante (mesmo quando está vestindo o uniforme escolar), é como se a sua enorme vontade de ser adulta se tornasse exterior através da sua aparência. É durante a viagem, também, que Jenny descobre como Danny e David ganham dinheiro. Antes disso, no entanto, há a cena em que os quatro estão em um bar, Helen começa a falar sobre a aparência das meninas universitárias que são, segundo ela, todas esquisitas. Em seguida, começa a questionar as razões de Jenny para querer ingressar na universidade. Danny a interrompe e muda de lugar, se colocando entre as duas mulheres. Os dois homens ingressam em uma conversa sobre o trabalho e, quando Jenny faz perguntas a respeito, eles alegam que tanto os negócios quanto eles são desinteressantes, para logo depois dizerem que Jenny estava lá com eles para “salvá-los deles mesmos”. De certa forma, Jenny também é colocada como objeto, um objeto bonito, refinado e curioso, que serve como mais uma maneira de entretenimento na vida dos dois homens.

É em Oxford, também, a primeira vez em que Jenny e David dormem juntos. Jenny conta a ele que é virgem e que pretende permanecer assim até o seu aniversário de dezessete anos. David, como sempre, aparenta ser bastante compreensivo e, ao inventar apelidos infantis para os dois, parece apreciar o fato de Jenny ser consideravelmente mais nova que ele (quase uma criança, como a esposa dele vai fazer questão de frisar quando conhece Jenny, no final do filme). Talvez porque isso caracterize ainda mais o poder que ele tem sobre a menina, que vai ser ressaltado pelo pedido para ver os peitos dela e quando, no dia seguinte, o grupo está indo embora de Oxford e Danny e David avistam uma casa que acham interessante para os negócios e negam com firmeza a possibilidade de participação de Jenny (que a essa altura ainda não sabia do que se tratava. Ela é colocada novamente em sua posição de acessório, assim como é Helen. Ao chegarem de volta em Londres, Jenny, muito aborrecida por ter presenciado um furto, decide ir embora para casa a pé. David vem em seu encalço e com o seguinte discurso, a convence a ficar:

It's an old map. A speed. The poor dear didn't even know what it was. What a waste! It shouldn't spend its life on a wall in wherever the hell we were. It should be with us, we know how to look after it properly. We liberated it. (...) Don't be bourgeois, Jenny. You are better than that. You drink everything I put in front of you down in one, then you slam your glass down on the bar and ask for more. It's wonderful. We're not clever like you, so we have to be clever in other ways, because if we weren't it would be no fun. We have to be clever with maps (...) and if you don't like it, I'll understand, and you can go back to Twickenham and listen to the home service and do your latin homework, but these weekends, and

restaurants and the concerts, they don't grow on trees. This is who we are, Jenny. (*An Education*, Lone Scherfig, 2009)<sup>19</sup>

Jenny, a partir do momento em que decide ficar com David e viver a vida cheia de diversões que ele oferece, agora sabendo de onde vem o dinheiro para isso, passa a, de fato, fazer parte do grupo composto por David, Danny e Helen. A cena seguinte, que culmina no primeiro beijo de Jenny e David, corrobora com essa aceitação da vontade de pertencer ao mundo de David por parte da menina. Os dois estão no carro e ela diz:

You have no idea how boring everything was before I met you. 'Action is character', our English teacher says. I think it means that if we never did anything we wouldn't be anybody. And I never did anything before I met you. And sometimes I think no one has ever done anything in this whole stupid country, apart from you. (*An Education*, Lone Scherfig, 2009)<sup>20</sup>

A história do namorado mais velho de Jenny se espalha pela escola até chegar aos ouvidos da diretora, outra mulher mais velha que vai afirmar a importância de que Jenny reprima o seu desejo sexual para que o futuro brilhante que todos esperam que ela possa concretizar. Segundo a diretora, sem a virgindade, Jenny perde todo o seu valor como mulher e, portanto, não poderá completar os estudos naquela instituição. A vida sexual de Jenny, dentro daquela estrutura, interfere diretamente em suas possibilidades de progresso intelectual, porque a virgindade tem um grande valor dentro da cultura ocidental. A imposição do sexo depois do casamento é fundamental para a manutenção do controle da sexualidade feminina. A virgindade feminina é um conceito supervalorizado até hoje na sociedade ocidental, embora esteja sendo constantemente questionado e revisto. No começo da década de 1960, no entanto, a sociedade era muito mais conservadora e rígida em relação a isso.

No aniversário de dezessete anos de Jenny (a idade com a qual ela declarou anteriormente querer perder a virgindade), David aparece na casa da família Mallor durante uma comemoração tensa, desajeitada e sem graça em que estão presentes, além de Jenny,

---

<sup>19</sup> Tradução livre: É um mapa velho. A coitada nem sabia o que era. Que desperdício! Não deveria gastar a vida em uma parede em onde quer que a gente estivesse. Deveria estar conosco, sabemos como cuidar dele apropriadamente. A gente libertou o mapa. (...) Não seja burguesa, Jenny. Você é melhor que isso. Você bebe tudo o que eu coloco na sua frente em um gole só e depois bate com o copo no balcão pedindo por mais. É maravilhoso. Nós não somos inteligentes como você, Jenny, então nós temos que ser inteligentes de outras maneiras, porque se nós não fossemos não haveria nenhuma diversão. Nós temos que ser espertos com mapas. (...) e se você não gosta disso, eu entendo, e você pode voltar para Twickenham e escutar ao serviço de casa e fazer o seu dever de casa de latim, mas esses finais de semana e restaurantes e concertos, eles não crescem em árvores. Isso é o que nós somos, Jenny.

<sup>20</sup> Tradução livre: Você não tem ideia de como tudo era chato antes que eu te conhecesse. 'Ação é caráter', nossa professora de inglês diz. Eu acho que significa que se a gente nunca fizer nada a gente nunca vai ser ninguém. E eu nunca tinha feito nada antes de encontrar. E as vezes eu acho que ninguém nunca faz nada em todo esse país estúpido, exceto você.

Marjorie, Jack e Graham. Ele carrega uma enorme pilha de presentes que, embora não sejam desembulhados na frente da câmera, parecem muito mais interessantes do que os dicionários de latim idênticos que Graham e Jack compraram para Jenny. Durante essa ocasião, David consegue convencer os pais de Jenny a deixar ela ir a Paris com ele. David percebe o medo que Jack tem de tudo aquilo que é diferente da rotina dele e se utiliza disso para conseguir convencê-lo a deixar a sós com Jenny em situações que, sendo outra pessoa a pedir, ele não deixaria.

Jenny e David viajam para Paris, a sequência do filme que se passa lá é diferente, em termos de linguagem cinematográfica, do resto do filme. A câmera ganha uma fluidez que não está presente em nenhum outro momento. A montagem e o ritmo desse trecho também são diferentes. Junto com a trilha sonora, as imagens da viagem a Paris ganham um aspecto de videoclipe, ou até mesmo de sonho, já que Jenny é encantada com a cultura parisiense e está se realizando durante a viagem. O relacionamento amoroso dos dois é pautado em cima de relações de consumo, as experiências que os dois vivem juntos só são possíveis por conta da situação financeira e do capital cultural de David e são muito diferentes de tudo aquilo que Jenny tinha vivenciado até então, por conta da condição econômica e cultural de seus pais. De acordo com Mayara Lobato,

A maneira como o casal se relaciona, associando amor e lazer, se enquadra nos ideais de amor romântico de nossos autores. A protagonista demonstra, ao longo do filme, insatisfação com o relacionamento dos seus próprios pais, visto por ela da maneira como Illouz (2009) descreve os relacionamentos de um momento anterior: prático, chato, sem emoção. Jenny, em oposição, busca para si uma relação apaixonada, intensa, divertida e prazerosa. E é a possibilidade de viver essa relação com David que a faz se apaixonar por ele. (LOBATO, 2016, p.10)

O relacionamento com David e a valorização das relações de consumo que estão associadas a ele trazem uma nova percepção a respeito do tédio que Jenny sentia em relação a tudo aquilo que estava na vida dela antes de David aparecer. Inteligente, questionadora da rigidez das estruturas da sua educação e insatisfeita com os caminhos que se apresentam para uma mulher. Jenny vê na maneira hedonista que David e seus amigos vivem a vida uma resposta para as suas questões.

É durante a viagem a Paris, também, que Jenny e David têm a sua primeira relação sexual. O filme, no entanto, não dá muito destaque a esse acontecimento, Jenny, inclusive ressalta o fato de que o sexo - especialmente a primeira vez de uma mulher - é um assunto sobre o qual se fala tanto e se cria tanta expectativa e, na prática, é um momento que dura, de

acordo com sua experiência, muito pouco. Em todo caso, Jenny volta a Londres sentindo-se muito mais adulta e, conseqüentemente, passa a se colocar mais, tornando-se mais explicitamente questionadora em relação às suas figuras de autoridade. Durante a conversa com Miss Stubbs, que pede à menina que não deixe de ir para Oxford, não importa as circunstâncias, Jenny deixa bem claro qual é a sua opinião a respeito dos destinos que esperam uma mulher se ela seguir a sua vida de acordo com as expectativas e regras sociais que depositam em cima dela, a fala de Jenny para Miss Stubbs é:

(...) This last few months, I've eaten in wonderful restaurants and been to Jazz clubs and watched beautiful films, heard beautiful music. (...) Maybe all our lives are going to end up with poney essays or housework. And, yes, maybe we'll go to Oxford, but if we're going to die the moment we graduate, isn't it what we do before that counts? (*An Education*, Lone Scherfig, 2009)<sup>21</sup>

Jenny e David continuam seus programas luxuosos com a companhia de Helen e Danny. Quando os quatro estão em uma festa no Jockey, Danny demonstra preocupação em relação a como David está conduzindo seu relacionamento com Jenny, falando explicitamente que receia que o amigo a magoe. Essa preocupação, no entanto, não vem desprovida de um certo interesse, que fica visível durante a cena em que ele tira a menina para dançar. Tanto Jenny quanto Danny têm muito interesse em artes, compartilham especialmente do interesse em pintura, assunto do qual David, na verdade, não é tão conhecedor. Um possível tom de flerte na maneira de agir de Danny em relação a Jenny, faz com que David sinta ciúmes do amigo com a namorada e não só queira ir embora da festa imediatamente como faz com que ele decida pedir Jenny em casamento ali mesmo, no estacionamento do Jockey. Assim como Humbert tenta controlar Lolita, impondo regras e limites, em uma tentativa de manter a beleza que ela representa em seu total controle, sem ter que dividi-la com o mundo, David pede Jenny em casamento para ter posse tanto da beleza da menina quanto de sua inteligência (que ele, inclusive, usa como troféu no começo da sequência da festa no Jockey, quando conta para David e Helen das notas de Jenny no exames).

Jenny não responde de imediato à proposta de David. O primeiro plano da sequência seguinte, que se passa dentro de casa, mostra Jenny em seu quarto, estudando, por trás das grades da janela, o que causa uma sensação de aprisionamento, acentuada pelo plano da rua pacata, a partir do ponto de vista da janela, que aparece em seguida. Jenny se aproxima da

---

<sup>21</sup> Tradução livre: Nos últimos meses, eu comi em restaurantes maravilhosos e fui a clubes de Jazz e assisti filmes bonitos, escutei músicas bonitas. (...) Talvez todas as nossas vidas terminem com redações sobre pôneis ou trabalho de casa. E, sim, talvez a gente vá para Cambridge, mas se nós vamos morrer no momento em que nos graduarmos, não é o que a gente faz antes que conta?

janela, acende um cigarro e fica pensativa, com uma expressão angustiada, considerando a sua decisão, ainda imagneticamente aprisionada pelas grades. Jenny vai até a cozinha e encontra os pais ouvindo rádio e secando a louça juntos, formando mais um retrato da rotina morna que eles representam para Jenny - o completo oposto da vida que David promete a ela -. A filha conta aos pais sobre o pedido de casamento e Jack reage positivamente. Para ele, ir para Oxford seria útil apenas para que Jenny encontrasse um bom marido, se isso aconteceu antes, a ida para a universidade seria um desperdício de tempo e de dinheiro. Jenny tenta argumentar com os pais de que eles deveriam ser as pessoas a incentivá-la a não desistir dos seus planos de estudar, no entanto, o que parece é que ela mesma também já havia tomado a sua decisão de aceitar a proposta de David.

Durante uma de suas aulas, Miss Stubbs vê a aliança no dedo de Jenny e se sente pessoalmente atingida pela decisão da menina, sua expressão é de profundo desapontamento. Volta à narrativa, então, a Diretora, que tenta convencer Jenny a repensar a sua decisão, alegando que ninguém faz nada que valha a pena sem um diploma e que portanto ela não deveria levar adiante os seus planos de se casar com David (redobra seus esforços de convencimento ao descobrir que ele é judeu, questão que aparece algumas vezes ao longo do filme). Jenny responde à diretora:

Nobody does anything worth doing with a degree. No woman, anyway. (...) Studying is hard and boring. Teaching is hard and boring. So what you are telling me is to be bored, and then bored and finally, bored again but this time for the rest of my life? This whole stupid country is bored. There's no life in it, or color or fun. It's probably just as well the Russians are going to drop a nuclear bomb on us any day now. So my choice is to do something hard and boring, or to marry my Jew and go to Paris and Rome and listen to Jazz and read books and eat good food in nice restaurants and have fun. It's not enough to educate us anymore, Mrs. Walters. You've got to tell us why. (*An Education*. Lone Scherfig. 2009)<sup>22</sup>

A resposta da menina indica uma profunda insatisfação em relação as possibilidades que se apresentam para vida de uma mulher dentro da estrutura patriarcal e conservadora na qual elas vivem. Ao mesmo tempo, ressalta as questões que Jenny tem a respeito da educação que recebe na instituição. As perspectivas apresentadas pela educação formal não parecem o suficiente para que Jenny alcance as suas aspirações de se sentir livre. O irônico é que Jenny

---

<sup>22</sup> Tradução livre: Ninguém faz nada que valha a pena com um diploma. Nenhuma mulher, de qualquer forma. (...) Estudar é difícil e chato. Ensinar é difícil e chato. Então o que você está me dizendo é para ficar entediada e depois entediada e, finalmente, entediada de novo, só que dessa vez pelo resto da minha vida? Esse país estúpido inteiro está entediado. Não tem vida nele, ou cor ou alegria. É bem provável que os russos joguem uma bomba atômica em nós a qualquer momento. Então a minha escolha é entre fazer algo difícil e chato, ou me casa com o meu judeu e ir para Paris e Roma e ouvir Jazz e ler livros e comer comida boa em bons restaurantes e me divertir. Não é suficiente só nos educar mais, Senhora Walters. Você tem que nos dizer porque.

acredite que essa liberdade possa vir através do casamento, instituição fundadora do sistema de parentescos que, segundo Lévi-Strauss, é fundamental para a constituição da linguagem e da cultura, que são construídas de forma a deixar a mulher de fora. Jenny, no entanto, encontra-se profundamente dividida entre os valores culturais dos seus pais, os dela própria e os de David. Ela enxerga a vida que os pais levam como uma vida morna e enfadonha, ela deseja conhecer mais do mundo e poder se divertir. Em vários momentos do filme, Jenny afirma que quer poder fazer o que quiser, ouvir o que quiser, ler o que quiser, na hora em que quiser. Em alguma medida, o que Jenny busca encontrar é autonomia. Os estudos pareciam o melhor caminho, a princípio, mas, assim como o casamento dos pais, estudar também parece enfadonho e significa não estar livre para se divertir o tempo inteiro. David aparece como uma maneira de conseguir conquistar a liberdade de fazer o que quiser, na hora que quiser, sem ter que se entediar durante mais horas de estudo. Se casar com David, no entanto, não significaria autonomia, porque se, de repente, ele não estivesse mais lá, Jenny não teria como sustentar suas diversões. É o que ela vai descobrir a seguir.

Quando Jenny descobre que David, na verdade, já é casado, ela sofre uma decepção profunda, não só no aspecto amoroso, mas também por ver a sua aposta de vida recém feita desestruturar-se completamente. Em uma construção narrativa aprisionadora, o filme faz com que Jenny volte a ter que escolher por uma opção que se mostrou opressora ao longo de toda a história. O discurso dela para recusar seguir o caminho da educação formal parece ter razões que vão para além da sua paixão por David, a sua argumentação é bastante razoável, apesar das circunstâncias. A situação em que Jenny é colocada, faz com que ela tenha que repensar os seus valores culturais mais uma vez. Tendo decidido por seguir a vida hedonista que David apresentava a ela, Jenny havia fechado as portas para a instituição de ensino. Sem poder voltar para a escola, Jenny recorre a Miss Stubbs, indo até o seu apartamento e pedindo sua ajuda para retomar o caminho que antes havia abandonado. Assim, entendendo que é a educação que tem a maior possibilidade de trazer a autonomia que ela deseja para sua vida. A professora, que parece mais leve e muito mais a vontade entre as suas próprias coisas do que parecia no ambiente escolar, surge como a representação de uma possível independência. Portanto, para Jenny, dentro da estrutura patriarcal construída no filme, a educação formal fica sendo o único caminho possível de, em alguma instância, conquistar a liberdade de seguir a vida de acordo com as próprias vontades, mesmo que o caminho seja por vezes chato e tedioso, deixando de lado a sensação de liberdade imediata provocada pela cultura do consumo e do hedonismo.



## Conclusão

A presente pesquisa se inicia com uma discussão a respeito de questões sobre o desenvolvimento da linguagem cinematográfica clássica narrativa. Conforme apresentado no primeiro capítulo, a reflexão sobre o desenvolvimento de tal linguagem demonstra um interesse em ocultar as marcas dos meios de produção do produto audiovisual final. Fazendo, assim, com que aquilo que acontece na imagem cinematográfica pareça funcionar de acordo com as regras estabelecidas dentro do mundo retratado. Dessa maneira, os esforços do cinema clássico narrativo estão voltados para uma tentativa de construir uma imagem com uma maior potência de ilusão do “real” possível.

Por trás da ilusão, no entanto, há sempre um discurso que fala, também, sobre a ordem social do mundo fora da tela cinematográfica. Ao ser realizado por um grupo de pessoas, um filme vai falar sobre os valores culturais próprios a esse grupo. Como pesquisado ao longo do segundo capítulo, a história da construção da linguagem e da cultura estão relacionadas, porque advém da capacidade do ser humano de pensar simbolicamente, de valorar aquilo que está a sua volta, organizar as coisas de acordo com os valores atribuídos a elas e, a partir disso, modificar o mundo. Dessa forma, sendo o cinema uma forma de linguagem (no sentido de ser um sistema de representações muito potente) estruturada de acordo com uma organização pré-existente da sociedade ocidental, o cinema acaba sendo, ao mesmo tempo, mais uma forma de representação do imaginário, uma forma de espelho de valores culturais e um produtor de imagens que vão passar a fazer parte do imaginário da sociedade ocidental, em uma relação que, de certa forma, retroalimenta-se. Portanto, ao mesmo tempo que o cinema necessariamente está inserido na cultura, ele tem potencial de modificá-la. Ao longo do segundo capítulo, discute-se o lugar que foi relegado à mulher dentro da construção da linguagem e da cultura, que foi excluída como ser produtor de significado, em uma estrutura que obedece aos impulsos que são essencialmente masculinos. O mesmo, portanto, ocorre no

cinema, como apresentado ao longo do terceiro capítulo.

No terceiro capítulo, esse estudo se propôs a pensar na representação da mulher dentro da linguagem cinematográfica clássica narrativa. Dentro do sistema de representações construído nos padrões de Hollywood, a figura da mulher não tem papel na construção narrativa, a sua imagem aparece como espetáculo. No máximo, as ações das personagens femininas são responsáveis por provocar reações nos personagens masculinos, esse sim com poder de levar a narrativa adiante. Apesar disso não se aplica no caso da protagonista de Educação, segundo filme analisado nessa pesquisa, em que Jenny, no fim, é a responsável pelas suas próprias escolhas, essa regra se aplica a quase todas as outras mulheres do filme Educação e, mesmo no caso de Jenny, todas têm a vida cerceada, em algum aspecto, pela estrutura do patriarcado.

Tanto Lolita quanto Jenny, personagens dos filmes analisados ao longo desse referido estudo, são jovens meninas com anseios de liberdade. Em Lolita a liberdade manifesta-se, principalmente, por meio do corpo e de pulsões sexuais. Já em Jenny, manifesta-se através da sua inteligência e do seu desejo por prazeres trazidos por hábitos culturais relacionados a um grupo social do qual ela, a princípio, não faz parte. Em ambos os casos, o relacionamento com o homem mais velho aparece como um caminho para chegar ao lugar que se deseja. Em uma sociedade que diminui as escolhas que se apresentam para uma jovem mulher, relacionar-se com um homem que é capaz de oferecer aquilo que se deseja – ou se necessita, no caso de Lolita – apresenta-se como um caminho viável. Há, também, nos dois filmes, um firme desejo de controle dos homens sobre os corpos e as mentes das meninas, representado pelo explícito ciúmes de Humbert e de David. Esse controle, no entanto, está para além da figura do homem mais velho, em específico, e está relacionado ao patriarcado, cujo as estruturas apresentam-se de maneiras diversas nas construções narrativas dos filmes. É preciso, portanto, um olhar atento não só para perceber o quanto o patriarcado pode

aprisionar as mulheres, mas também para perceber as brechas que trazem a possibilidade de resistência.

De certa forma, apesar de todos os esforços, Lolita e Jenny não se deixam controlar totalmente. Por mais que Lolita tenha tido que contar com a presença de homens para garantir que seu caminho fosse traçado, ela não se deixou dominar por Humbert e conseguiu sobreviver a um relacionamento que era, em muitos aspectos, destrutivo. Assim como Jenny que, mesmo após o grande desapontamento com David, reavaliou os seus valores e logo percebeu qual era fresta que existia dentre os caminhos opressores que se apresentaram a ela e passou a trabalhar para a sua própria independência.

Os filmes analisados foram dois dentre muitos outros filmes assistidos. Tenho a vontade de analisar outros além dos dois que aqui estão e perceber quais são os padrões que se repetem e quais são os caminhos existentes para as adolescentes representadas pelo cinema. Podendo, assim, estender a pesquisa aqui começada em um possível próximo trabalho. Embora as questões que se apresentam para Lolita e Jenny ao longo das narrativas sejam questões que poderiam se apresentar para quase qualquer menina da sociedade ocidental, as implicações nos seus arcos narrativos ocorrem de maneiras específicas por conta dos lugares sociais que Lolita e Jenny ocupam. Lolita e Educação, apesar de terem sido feitos em épocas completamente diferentes, retratam o mesmo momento histórico, com diferenças que são de ordem do local onde as histórias se passam. É significativo que nenhum dos filmes tenha personagens negros, por exemplo, os poucos que aparecem não têm nome e, para a imagem cinematográfica, nem rosto. Lolita é um filme que fala sobre a representação de uma camada social norteamericana conhecida como *white trash*, composta por pessoas brancas que, ao longo do processo do desenvolvimento econômico dos Estados Unidos, foram colocadas a margem.

Em uma possível continuação dessa pesquisa, seria interessante pensar em

representações de adolescências mais plurais, em qual lugar elas se encaixam na história da narrativa clássica imagética do cinema e quais efeitos essa narrativa tem sobre o imaginário da sua existência.

## Referências

- BORDIEU, Pierre. KUHNER, Maria Helena. *A Dominação Masculina*. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1930-2002
- CASTLE, Alison. *The Stanley Kubrick's Archives*. Taschen, 2008.
- CARDOSO, João Batista Freitas; SANTOS, Roberto Elísio dos; VARGAS, Herom. *A Personagem Adolescente como Protagonista em Quatro Filmes Brasileiros Contemporâneos*. *Intercom, Rev. Bras. Ciênc. Comun.* V.37. no.2. São Paulo: 2014.
- DUARTE Jr, João Francisco. *Fundamentos Estéticos da Educação*. 3 ed. Campinas: Papius, 1994.
- GRAHAM, Vickers. *Chasing Lolita: How popular culture corrupted Nabokov's little girl all over again*. Chicago: Chicago Review Press, 2008.
- KAPLAN, E. Ann. POTTER, Helen. *A Mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- LAURETIS, Teresa de. PEREIRA, Vera. *Através do Espelho: Mulher, Cinema e Linguagem*. *Estudos Feministas*. V.1. 1993. p.96-122.
- LOBATO, Mayara. Consumo, afeto e subjetividade nas novas paisagens do capitalismo: as representações do amor romântico em *An Education*. *Estética*, São Paulo, Vol. 13, jul-dez. 2016. <<http://www.usp.br/estetica/index.php/estetica/issue/view/6>> (último acesso em 05/07/17)
- NELSON, Thomas. *Kubrick in Nabokovland*. In: *Kubrick: Inside a Film Artist's Maze*, Thomas Allen Nelson, Bloomington IN: Indiana University Press, 2000, pp 60 - 81. <<http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0106.html>> (último acesso em 05/07/17)
- RAMOS, Mariana. *Feminino Monstruoso: Negociando um Corpo Abjeto*. *Rev. Rascunho*. V.8. n.13. Niterói: 2016.
- REIS, Alberto Olavo Advincula; ZION, Fabíola. *O Lugar do Feminino na Construção do Conceito de Adolescência*. *Rev. Saúde Pública*. V.27. no.6. São Paulo: 1993.
- SCHERFIG, L. *Sobre "Educação" e dogmas*. 2010. Folha Online - Ilustrada no Cinema. Entrevista concedida a Fernanda Ezabella. <[http://ilustradanocinema.folha.blog.uol.com.br/arch2010-02-01\\_2010-02-28.html#2010\\_02-19\\_16\\_04\\_21-11204329-0](http://ilustradanocinema.folha.blog.uol.com.br/arch2010-02-01_2010-02-28.html#2010_02-19_16_04_21-11204329-0)> (último acesso em 05/07/17)
- TRILLING, Lionel. *The Last Lover: Vladimir Nabokov's Lolita. Encounter (Londres)*. V.11. 1958. P.5-12
- XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

### **Filmes Citados**

“Lolita” (*Lolita*). Direção: Stanley Kubrick, 1955.

“Educação” (*An Education*). Direção: Lone Scherfig, 2009.