

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.2024-19-02>
 Recebido em 02/08/2023. Aprovado em 20/12/2023.
 Artigo Original
 Editora de Seção: Ana Carolina Cernicchiaro

SOBRE ADAPTAÇÃO ON ADAPTATION

Demétrio Panarotto *

Resumo: *Um percurso a partir de Linda Hutcheon, Teoria da Adaptação, problematizando o surgimento do termo; recuperando um possível histórico, desde os latinos; e finalizando com a relação da palavra com o cinema, com uma análise do filme Adaptação, de Spike Jonze, com roteiro de Charlie Kaufman.*

Palavras-chave: *Adaptação. Cinema. Literatura. Latinos. Linda Hutcheon. Charlie Kaufman. Spike Jonze. Nicolas Cage.*

Abstract: *A journey based on Linda Hutcheon, Adaptation Theory, problematizing the emergence of the term; recovering a possible history, since the Latins; and finishing with the relationship between words and cinema, with an analysis of the film Adaptation, by Spike Jonze, with a script by Charlie Kaufman.*

Keywords: *Adaptation. Cinema, Literature. Latinos. Linda Hutcheon. Charlie Kaufman. Spike Jonze. Nicolas Cage.*

quem acredita em inspiração
também acredita que tudo que escreve é maravilhoso
Bob McKee

Parto de uma citação de Linda Hutcheon, do livro *Teoria da Adaptação* (2011):

As adaptações estão em todos os lugares hoje em dia: nas telas da televisão e do cinema, nos palcos do musical e do teatro dramático, na internet, nos romances e quadrinhos, nos fliperamas e também nos parques temáticos mais próximos de você (Hutcheon, 2011, p. 22).

Linda Hutcheon se refere a uma ideia de adaptação que se relaciona diretamente com nossa contemporaneidade. Com o aumento das plataformas tecnológicas, consequentemente, há uma quantidade maior de possibilidades de adaptar antigas e novas histórias para esses novos veículos de linguagem. Não obstante, a ideia de adaptação surge a partir da segunda metade do século XIX, efetivamente no recorte histórico que alimenta a cultura moderna: entre o surgimento da Literatura como a conhecemos, no fim do século XVIII, e o surgimento do cinema, no fim do século XIX.

* Doutor em Literatura, área de concentração em Teoria Literária, pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Possui uma vasta produção de livros e de produções musicais e audiovisuais. E-mail: demetriopanmarotto@gmail.com.

Desse modo, a palavra literatura¹ é uma das chaves para se entender a palavra adaptação. Afinal, por mais que a palavra literatura, a partir o século XV, faça-se presente em várias línguas da cultura europeia ocidental, é a partir de sua apropriação que se dá a definição dos gêneros — romance, novela e conto — e, em contraponto, ocorre o resgate (colado no histórico das culturas grafas) de outras manifestações literárias que anteriormente, com Aristóteles, eram chamadas de poiesis. A própria poesia passou a ser um dos gêneros que compreende o espectro literário.

Reforço que, mesmo que o uso da palavra adaptação seja recente, parece-me necessário problematizá-la na sua relação com o contemporâneo percebendo outros momentos da história em que o ato de adaptar também esteve presente, por exemplo, em ações praticadas por povos da antiguidade — para citar alguns, sumérios, assírios, fenícios, gregos, latinos. Obviamente, esses povos não usavam a palavra com o mesmo sentido de agora. Não havia, é fato, os mesmos interesses envolvidos.

O que muda nessas relações é que, se considerássemos os apontamentos realizados no início do livro de Hutcheon, a adaptação estaria diretamente relacionada com a questão da fonte, ou seja, haveria a necessidade de se dizer o ponto de origem que serviu como matriz para a adaptação, por exemplo, quando se adapta um livro para o cinema. Em convergência com a opinião de Hutcheon, segundo as leis de direito autoral, os séculos XX e XXI e o cinema aqui se apresentam como molas mestras, apenas desdobrando os movimentos (de ordem autoral) que começam a ser realizados no século anterior.

Obviamente que a importância dada à fonte também se fez presente em outros momentos da história, todavia sem que houvesse a necessidade de indicação da referência “original”, afinal muitas histórias eram comuns e caras aos povos, tanto nas trocas culturais que ocorriam em meio às imposições advindas das guerras como na valorização de algo que era realizado com melhor eficiência por outros povos. Não dá para perder de vista que as mudanças tecnológicas não aconteciam na mesma velocidade de hoje. Considera-se, ainda, que hoje os modos de adaptação se repetem tendo, por sua vez, o capital e suas implicações como grandes molas propulsoras. É o capital, ou o modo de lidar com o dinheiro, o responsável por essa reconfiguração.

Assim, com certa esperteza, se é complexa a ideia de que exista uma origem e de que seja possível percebê-la, a sociedade capitalizada cria leis, como é o caso dos direitos autorais, para que se possa definir quem merece receber dividendos de uma respectiva obra. Certamente que a complexidade dessas definições ganha contornos ao estilo do que acontece com K, o personagem de *O Processo* (2005), de Kafka: as definições parecem claras até que precisam ser colocadas em prática. Sem exagero, a lei dos direitos autorais também tem seus autores de estimação, ou, sendo mais preciso, escolhe quem merece e quem não merece ser fiscalizado (entendo, é claro, que essa situação possa ser ligeiramente diferente em alguns países europeus).

¹ A palavra literatura, a partir do século XV, era associada à palavra “letra”, numa tênue relação que a palavra mantém tanto com a língua portuguesa (letras do alfabeto, letras como sinônimo de carta (missiva) que origina o curso de letras) como com as ciências dos cálculos (letras imobiliárias, letras de câmbio, letras do tesouro). Isso alimenta ainda mais a ideia de que o estudo das línguas e o dos números nunca esteve desconectado, afinal a palavra conto serve tanto para contar histórias como para contar dinheiro.

Retomando a palavra adaptação, seu escopo está associado à necessidade de creditar um autor. Essa questão acaba por referendar o espaço literário problematizado por Barthes em relação à imagem do autor-deus e como esta ganha amplitude na indústria do livro e, por extensão, na do cinema (não necessariamente de autor). Hoje, por sua vez, para atender o mercado, seria possível dizer que a dinâmica do mercado se notabiliza pela presença de um autor-celebridade, no caso, um autor que, além do livro, venda outras tantas coisas possíveis de serem associadas não apenas ao imaginário do livro, mas que, futilmente, possam ser colocadas nas prateleiras. Ou seja, a necessidade de referenciar, de creditar é, antes de outra coisa qualquer, uma maneira de movimentar o mercado do livro. Não obstante, não é difícil aproximar as palavras débito e crédito do mecanismo bancário do modo como é praticada pelo espaço do livro (afinal, a palavra contar serve para contar história e contar dinheiro): ironicamente se credita o autor-deus sem respeitar o débito com a história.

O ato de adaptar sempre esteve na cultura ocidental, e um exemplo contundente está na cultura latina, que se construiu, sem que isso soe como um exagero, como uma “adaptação” de vários elementos da cultura grega, pois muitas de suas principais fontes são oriundas da cultura helênica — os deuses são apenas um dos exemplos possíveis. Portanto, uma adaptação em várias frentes foi feita quando os romanos beberam da cultura grega: usaram, manusearam e adaptaram como bem quiseram e entenderam. Uma paródia? Um pastiche? Um simulacro? A questão passa pelo fato de que, para os latinos, não havia a imposição do mercado que ganha força a partir da revolução industrial e da revolução francesa, situação que, reforço, movimenta a palavra literatura no que tange a defesa dos direitos autorais. Bem diferente é o tributo latino à sabedoria grega, feito com outros interesses, sim, parece que isso está bem claro. Não obstante, se há a possibilidade de apontar esse tributo dos latinos em relação aos gregos, não há como sinalizar com a mesma precisão essa ideia de apropriação dos gregos na relação com seus antepassados. Afinal, ao mesmo tempo que é certo sinalizar para o fato de que os gregos também beberam de uma série de outras fontes, como de culturas basicamente orais, todavia se torna difícil de apontar quais são essas fontes com a mesma precisão, pois muitos desses conhecimentos foram apropriados de povos que ainda não utilizavam a grafia.

ELES, OS LATINOS!

A cultura latina constrói um discurso de grandeza — na literatura, os nomes de Horácio, Ovídio e Virgílio² confirmam isso parodiando ou adaptando — principalmente a partir da imagem de Julio Cesar (Bazin, 1991, p. 93) (e a noção de império, para os romanos, em contraponto à de *polis*, para os gregos, facilitou essa construção) e, depois, por seus seguidores ou detratores. Isso eleva Roma ao status de uma grande potência, que

² Os três períodos da Era de Ouro da cultura latina começam com a tradução da *Odisseia* feita por Lívio Andrônico por volta de 250 a.C. A primeira fase é considerada primitiva e apoiada nos textos gregos. A segunda é a fase helenística, uma imitação dos gregos. E a terceira é a fase clássica, em que surgem os nomes de Cícero, Horácio, Ovídio e Virgílio (Cf. Cardoso, 2003). O exemplo mais expressivo para o que nos interessa talvez seja que os deuses romanos são adaptados dos deuses dos gregos, como é o caso de Zeus que em latim passa a ser Júpiter.

reverencia passo a passo suas conquistas e que, no recorte literário, deixa claro o modo como os gregos, talvez em um jogo de amor e ódio, aparecem como um norte civilizatório.

É evidente que, se muitas histórias foram adaptadas, várias outras surgiram para engrossar o caldo, e o próprio Julio Cesar, por meio de seus relatos de guerra, colabora para isso.³ A fundação de Roma é narrada, por exemplo, por Virgílio, na *Eneida* (1970), dando a entender que Eneias, o fundador da cidade, seria filho de espartanos (refugiados da guerra entre Esparta e Troia). O livro conta, primeiro, numa alusão a Homero, as aventuras de Eneias no mar, até sua chegada ao Lácio. Nesse exemplo, os romanos contam a história de seu modo, mas fazem questão de citar quais são suas fontes. Eles se apoderam de conhecimentos da cultura grega, adaptam-nos e, com esse conhecimento, projetam-se sobre outros povos.

Ovídio, em outro texto clássico, as *Metamorfoses* (1983), narra a (sua) história do dilúvio – como tantas histórias que conhecemos de uma maneira parecida por meio de outras fontes, por exemplo, na Bíblia e no povo hebreu. Se a história do dilúvio é encontrada nos textos que narram as histórias dos povos bíblicos, podemos encontrá-la também em uma versão ainda mais antiga, nos sumérios, na *Epopéia de Gilgamesh* (2001). Assim, nos resta referenciar que a história do dilúvio, por exemplo, aparece adaptada de várias maneiras, mas cada autor se utiliza das técnicas que melhor lhe convém para narrá-la ao seu povo. Ainda em Ovídio, há uma série de outras fábulas que continuam sendo contadas até hoje: Hermafrodito (da junção de Hermes e Afrodite), Prometeu, Narciso são apenas algumas delas.

No Renascimento, histórias que já eram contadas em outros momentos são recontadas e o próprio nome da época se refere a uma retomada de um pensamento que durante muito tempo permaneceu preso e sob o domínio exclusivo da igreja. Dante Alighieri, por exemplo, retoma Virgílio e, principalmente, as histórias do canto VI da *Eneida*, que são narradas de outro modo pelo escritor italiano quando este, de braços dados com o próprio Virgílio, visita Hades, ou o inferno, e aproxima cultural e artisticamente o Renascimento dos latinos e, conseqüentemente, dos gregos.

Saindo da Itália e indo para a Inglaterra, Shakespeare nos conta a história de *Romeu e Julieta* (1998) (e os exemplos do seiscentos podem se estender a *Otelo* (1999), *Macbeth* (1999) e a outras peças do dramaturgo), que já existia antes na novelística italiana dos séculos XIII e XIV em Matteo Bandello, além de estar também nas *Metamorfoses* de Ovídio, na fábula “Píramo e Tisbe”. Shakespeare adapta-as de uma maneira que acredita ser a melhor para o espaço (Globe Theatre) e para a técnica inovadora que estava utilizando para contar histórias: narrativas teatrais – cujas fontes eram gregos, latinos e outras culturas do chamado mundo antigo – que apresentavam mudanças no espaço e no modo de encenação.

³ Outros tantos exemplos são possíveis e nos ajudam a entender esta fina teia entre a cultura grega, a latina e a contemporânea, mas em especial a entender como as palavras literatura, cinema e adaptação estão muito próximas. Há na cultura latina a *Medeia* de Sêneca (2020), amparada na *Medeia* de Eurípides (2010), depois teremos no cinema a *Medeia* do cineasta italiano Pier Paolo Pasolini (1969) e do dinamarquês Lars Von Trier (1988).

Julio Cesar (2006) também é encenada por Shakespeare, história contada para simbolizar a morte do imperador. Desta, a frase “até tu, Brutus”, que também é citada em Hamlet, ganha contornos que fogem a nossa capacidade de apreensão, pois a frase se confunde na história a ponto de não termos mais certeza se ela realmente foi emitida por um dos assassinos/traidores de Julio Cesar ou se foi criada por Shakespeare⁴ para aumentar o tom dramático.

Dante, Shakespeare, Camões, Cervantes são os principais nomes que a literatura, como uma instituição, recupera e transforma em cânones do pensamento literário moderno. Com Borges, em seu belíssimo conto/ensaio “Pierre Menard, autor do Quixote”, do livro *Ficcões* (2007), podemos entender melhor essa passagem entre aquilo que está antes da revolução industrial e da revolução francesa e aquilo que surge a partir delas. Assim, a figura do autor, reprocessada por Roland Barthes em seu ensaio “A morte do autor” (2004), coloca-nos diante de outro tipo de fonte, aquela que não mais podemos manusear, como bem fazia Shakespeare, sem a mencionar. Desse modo, ela passa a sustentar e alimentar a ideia moderna de adaptação, naturalmente, para quem aceita esse predicado como regra.

CINEMA

Foram várias as experiências de tentativa de captar a imagem em movimento, principalmente a partir da metade do século XIX. Todavia o cinema, propriamente dito, surge a partir da invenção do cinematógrafo, pelos Irmãos Lumiere, em 1895. Walter Benjamim lembra da questão técnica e de como, a partir de seus desdobramentos, ela movimentava o espaço artístico. É importante termos isso claro, pois a atualidade mostra a quantidade de outras tantas técnicas que permitem, através da imagem, contar histórias. Mas, antes de falar da adaptação especificamente, vejamos a dimensão que a palavra cinema ganha em Jaques Aumont,⁵

O cinema surgiu fora da arte, como uma curiosidade científica, uma diversão popular e também como uma mídia (um meio de exploração do mundo); entretanto foi rapidamente reivindicado como arte (e até mesmo, de modo notável, a primeira arte inventada) e como médium (um meio de criação) (Aumont, 2004, p. 13, grifo nosso).

Se, para Aumont, o cinema foi reivindicado como arte (e é importante entendê-lo como tal e na sua relação com as demais possibilidades sinalizadas pelo teórico francês), para Jacques Rancière, no livro *As distâncias do cinema* (2012), ele pode ser, quando o

⁴ Harold Bloom nos lembra que de nossa contemporaneidade vamos até Shakespeare, e que de Shakespeare vamos até os latinos e os gregos, isto é, Shakespeare continua sendo o ponto de equilíbrio entre a cultura literária contemporânea e a cultura grega e latina, ou seja, um autor que nos permite pensarmos o ontem, o hoje e, bem provável, o amanhã.

⁵ Jacques Aumont (Avignon, 25 de fevereiro de 1942) é um teórico de cinema, escritor e professor universitário francês. Leciona atualmente na Universidade de Paris 3 (Nova Sorbonne) e na Escola de Estudos Avançados em Ciências Sociais (EHESS). Escreve regularmente na revista *Cinéma* (Editora Léo Scheer) e dirige o Centro de História do Cinema da Cinemateca Francesa.

pensamos em sua potencialidade, uma multidão de coisas: o espaço físico onde as pessoas vão assistir ao filme, a linguagem usada, um discurso ideológico, político, artístico, utópico ou, em referência a Deleuze, um discurso filosófico.

Além disso, o cinema surge como uma revolução moderna (ou da modernidade, se o entendermos como ruptura), e o local da primeira exibição promovida pelos irmãos Lumière — em 28 de dezembro de 1895, no Boulevard des Capucines, no Grand Café, em Paris — nos ajuda a entender isso. O endereço, sem necessariamente olharmos para os filmes exibidos, mostra-nos que o surgimento do cinema era envolvido por uma aura que ganhou força com a modernização da cidade de Paris no começo do século XIX.⁶ A cidade perdeu os aspectos medievais e ganhou outros ares que suavizaram sua geografia.

O endereço fornece muitos elementos para conversarmos sobre os aspectos modernos que a cidade acabara de ganhar. A exibição acontece no Boulevard des Capucines: os bulevares deram às pessoas a possibilidade de transitar (primeiro em charretes, depois em automóveis), do trânsito, do transeunte. Ela ocorre em um café, um dos símbolos da Paris do século XIX, pois é nos cafés que as pessoas se encontram à procura de um espaço para compartilharem suas afinidades (algo como Baudelaire lendo Poe e sendo lido por Benjamin). E isso tudo acontece em Paris, a cidade luz, a cidade do imaginário burguês do século XIX. Tão forte essa referência que o escritor português Eça de Queiroz, no começo um dos defensores dessa modernização, diz, em um artigo publicado na Gazeta de Notícias (1892), que o mundo estava sendo padronizado a partir do modelo parisiense.

Em relação aos filmes mostrados pelos irmãos Lumière, destaco dois, talvez os mais famosos, *A saída dos operários da fábrica* (1895) (em Lyon) e *A chegada do trem na estação* (1895). Por meio deles temos um retrato em movimento, de poucos segundos, em um plano único, de alguns dos aspectos dessa modernização. O trem e a fábrica são reflexos do progresso. É natural que anunciem os sinais de um novo tempo, entre o peso do ferro e a leveza da imagem, o material ficando para trás e o virtual ganhando espaço, para atualizar essa questão. Por aí caminha a história que corre o mundo dessa exibição: de as pessoas ali presentes se levantarem com medo do trem, ou seria da imagem?

No entanto, no que tange às relações entre o texto e a imagem, um dos depoimentos mais interessantes acerca do surgimento disso que conhecemos como cinema parte do cineasta galês Peter Greenaway. Vejamos, se o cinema nada mais é que a possibilidade de captar a imagem em movimento, Greenaway (2001) diz que ele deve ser lido junto às demais possibilidades técnicas para lidar com a imagem que surgiram antes e após o cinematógrafo. Ou seja, Greenaway se refere ao fato de que o cinema deve ser considerado no histórico da imagem e lido junto com ela, nunca separado.

A literatura recupera textos, diz que estes se enquadram em um contexto literário e monta, a partir deles, um cânone que remonta à antiguidade evidenciando os vários momentos pelos quais o texto passou e as várias transformações que ele sofreu. Com

⁶ A importância do Barão de Haussmann consistiu no alargamento das avenidas, os bulevares, onde foram criadas possibilidades de as pessoas se locomoverem, de transitarem. Lembremo-nos aqui de *O Homem na Multidão* (2018), de Poe, do *flâneur* que Benjamin (2012) lê em Baudelaire, e que isso só se torna possível a partir das mudanças que a cidade sofreu.

Greenaway, a partir do momento em que ele fricciona o cinema à História da imagem, podemos dizer que o cinema vai muito além de uma data simbólica que deflagra o seu “nascimento”. Assim, se o cinema, para Godard, já está no movimento dos quadros dos artistas impressionistas franceses no final do século XIX, para Greenaway, um fã de Godard, o cinema está no jogo de luz promovido pelos artistas barrocos (Rembrandt, Velásquez e Caravaggio). Com isso, se pode dizer que, ao estudarmos a imagem, devemos estender o seu entendimento aos gregos e latinos, sem necessariamente, nesse exercício, pagar tributos exclusivamente ao texto. Afinal, até o momento, parece que a crítica pensa o cinema em um tributo a Aristóteles — e um Aristóteles normatizado (uma entidade, um autor-deus), como nos dizem, mesmo muitas vezes sem querer dizer, boa parte dos teóricos do roteiro; e, ainda, se não for exagero crítico da minha parte, lido a partir das apropriações das traduções latinas. Todavia, o argumento proposto pela crítica para se falar de cinema nada mais é que o argumento para se falar de roteiro ou, de certo modo, de texto, e esse argumento nos dá a entender que o cinema permanece refém do texto. Resumidamente, ao lermos o cinema como o lê Greenaway, não devemos lê-lo como reféns do texto, tampouco da imagem, mas em diálogo (histórico) com a imagem e com o texto (e, obviamente, com o áudio).

Digo isso, e já demorei um bocado, para propor uma leitura do filme *Adaptação* (2002), de Spike Jonze, com roteiro de Charlie Kaufman, por considerar que o filme se coloca não apenas como interrogação para questões acerca do roteirista, mas também para se pensar nas tramas entre ficção e realidade e naquilo que define um roteiro como bem estruturado. Antes disso, como maneira de ingressar na discussão, apoio-me em André Bazin por ele problematizar, de modo peculiar, a dependência da imagem em relação ao texto em um outro ponto de diálogo. Diz Bazin:

Se a crítica deplora frequentemente os empréstimos que o cinema faz à literatura, a existência da influência inversa é geralmente tida tanto por legítima quanto por evidente. É quase um lugar-comum afirmar que o romance contemporâneo, e particularmente o romance americano, sofreu a influência do cinema (Bazin, 1991, p. 88).

A diferença, para Bazin, é que a literatura soube usar algumas propostas estéticas que surgem com o cinema e se renovar, enquanto o cinema (que se renovou tecnicamente, quanto a isso não há dúvida alguma) parece ainda reproduzir (no modo de contar histórias) um modelo narrativo, já presente no romance, e tornar a arte da imagem refém desse recurso.⁷

Na sequência de seu texto, Bazin (1991, p. 93) segue provocando: “Não apedrejemos os fabricantes de imagens que ‘adaptam’ simplificando. A traição deles, como dissemos, é relativa, e a literatura nada perde com isso.” Ou seja, para Bazin, quem perde é o cinema, e por aí passa a questão. Adiante, conclui a partir de um ponto que me parece fundamental para pensarmos a ideia de adaptação: “Seria seguramente preferível que todos os diretores fossem geniais; poderíamos pensar que não haveria mais problema de adaptação” (Bazin, 1991, p. 94). Primeiro, acredito que precisaríamos problematizar

⁷ Essa é uma questão que me interessa e que gostaria de aprofundá-la em outro momento, pois acredito que teria repercussões e discussões diferentes quando colocada em um curso de Letras ou de Cinema.

quando ele se refere à “genialidade dos cineastas”, em especial, nas mais variadas situações que envolvem o fazer na sua relação com o mercado. Afinal, se todos fossem geniais, não estaríamos aqui problematizando o espaço da arte, de uma maneira geral, e tentando dar conta dos trâmites que norteiam esse universo.

ADAPTAÇÃO, UM ROTEIRO DE CHARLIE KAUFMAN

Nada mais provocador para pensarmos a adaptação do que o filme intitulado *Adaptação* (2002), de Spike Jonze, com roteiro de Charlie Kaufman, dois mestres que, através da imagem, problematizam o espaço do fazer cinematográfico. O filme, em *storyline* rápida e mal improvisada, discute a adaptação a partir dos problemas que envolvem o roteirista e a escrita do roteiro.

Começo, então, com uma pergunta feita por Linda Hutcheon: “Será que certos tipos de histórias e seus mundos são mais facilmente adaptáveis que os outros? O livro *O Ladrão de Orquídeas*,⁸ de Susan Orlean, pareceu intratável ao roteirista ‘Charlie Kaufman’ no filme *Adaptação*. Será mesmo?”

A pergunta de Hutcheon parece indicar sua insatisfação com o resultado de *Adaptação*, talvez o roteiro pudesse ter caminhado por outros lugares, talvez pudesse estar mais próximo do texto original? Talvez as expectativas tenham sido outras, e o fato de o roteirista problematizar a questão da escrita abre outras possibilidades de análise. Mas, independentemente da maneira como Kaufman cria uma alternativa para problematizar o roteiro, o mais interessante parece ser — quando pensamos no recurso usado pelo roteirista, isto é, diante das dificuldades, talvez comuns para todo roteirista — a opção por abordar a problemática que envolve a adaptação.

Kaufman explora a dificuldade enfrentada por um roteirista convidado a adaptar para o cinema um texto sobre um determinado assunto que lhe parece, em primeira mão, distante de seu espaço de interesse, convívio, conhecimento, prazer, dentre outras dificuldades que são amplificadas durante o filme para evidenciar esses problemas. Por aqui, passam também as questões editoriais, cuja abordagem não pretendo fazer. Vou me deter na solução encontrada por Kaufman, que nada mais é do que a inclusão do próprio roteirista na trama, ele mesmo, Kaufman, o personagem, para que se possa mostrar no filme a problemática em torno de se fazer um roteiro adaptado de um livro, no caso, *O Ladrão de Orquídeas* (2000), de Susan Orlean, baseado na história, pretensamente verídica, de John Laroche.

Diante das dificuldades em escrever o roteiro, Kaufman optou por tencionar na trama o “bloqueio” pelo qual passa o roteirista depois de ter assumido um contrato, com um tempo previsto de entrega do resultado. Kaufman problematiza a experiência de trabalho na relação com os prazos e com as demais cobranças que o mercado produz.

A neurose do personagem surge na tela nos créditos de abertura, sua muito, parece desconfortável, caminha sem convicção. Em seguida, vemos o roteirista no set de filmagem de *Quero Ser John Malkovich* (1999) — a parceria de sucesso, diretor e

⁸ No original: *The Orchid Thief*.

roteirista, de Kaufman e Jonze. Ou seja, o personagem do filme precisando se relacionar com o momento emblemático de seu personagem na vida real quando da realização de uma ficção. Parece contraditório, mas é esse jogo da história dentro da história (ou da ficção dentro da ficção) que é frequentemente retomado durante o filme.

Kaufman poderia ter usado personagens fictícios, mas preferiu usar “personagens reais” (ou nomes reais), enfim, tentou criar um outro tipo de proximidade entre o real e a ficção a partir de nomes já existentes. O pouco que se sabe da vida de Kaufman dá a entender que o personagem homônimo tem pouco a ver com ele: enquanto um é casado, tem filhos e uma vida dentro de alguns padrões ditos “normais”, o outro (o personagem) é solteiro, beira os quarenta anos (e a idade é fundamental pois se relaciona com a solterice do personagem do mesmo modo que evidencia os demais traumas que ele carrega), tem complexos com as mulheres, com sua aparência, seu peso, sua calvície.

Mas, além dessas diferenças, há algumas semelhanças: a produtora executiva Valerie Thomas, que no filme contrata Kaufman para roteirizar o livro, é a mesma que o contrata na vida real. Ainda, Robert McKee, escritor de *Story — substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro* (2006), um dos nomes mais lembrados quando se fala em roteiros de um estilo americano e badalado em Hollywood, aparece como personagem no filme, dando um curso de roteiro.

Assim, resumidamente, a história montada por Kaufman é, supostamente, uma autoficção: a história dele mesmo escrevendo um roteiro sobre ele como personagem, problematizando as dificuldades por ele encontradas quando não consegue dar conta de adaptar o livro de Susan. A imagem, citada durante o filme, de um oroboro, a cobra que morde a própria cauda, parece recorrente, afinal ele parece um produto ambulante que se alimenta de sua angústia, seus traumas, suas decepções.

Não obstante, é necessário ter claro que o filme possui mais de um eixo narrativo. O primeiro e principal deles é o conflito de Kaufman ao tentar adaptar o livro de Susan. Este primeiro eixo se desdobra no conflito com seu irmão gêmeo, Donald, que está desempregado e resolve seguir também a carreira de roteirista; já na primeira tentativa, depois de ter feito um curso de três dias com Robert McKee, Donald tem êxito. O fato de o irmão ter conquistado êxito impõe a Kaufman personagem uma segunda dose de drama, o drama que o próprio McKee (como personagem e, por que não, como teórico de roteiro) diz que falta no filme. A relação dos irmãos permitiria ainda outras possibilidades interpretativas: de que maneira seria possível pensar em Donald como uma espécie de duplo de Kaufman? Isso poderia fazer com que Donald não passasse de fruto de sua imaginação. Uma imaginação projetada para combater a inanição durante a escrita.

O segundo eixo é a história da jornalista Susan, narrada em primeira pessoa, em Nova York, enquanto escreve seu livro. Este segundo eixo dá potência ao terceiro, que mostra como Susan conheceu John Laroche e o modo como se envolveu amorosamente com ele. Os três eixos na primeira parte do filme estão muito distantes um do outro, tocam-se sutilmente muito mais pela montagem do que por terem, necessariamente, algum tipo de afinidade. Na segunda parte se aproximam para, na terceira e última parte, se tornarem uma história só.

O roteiro, em si, apresenta pouca inventividade, a não ser por essas várias sobreposições de narrativas, que podem causar estranhamento no público em algum

momento. Digo isso pois, mesmo com a existência dos três eixos apontados na conexão entre as pequenas histórias — e essa aparente confusão que o roteirista cria de uma história para outra parece ser o mais interessante, pois gera no expectador outra necessidade de atenção —, a estrutura do roteiro parece seguir um modelo consagrado.

O nome de Sid Field (2001)⁹ e sua divisão do filme em três momentos vem fácil à mente, e com ele o drama aristotélico (já sinalizado no começo deste texto). Isto é, se o filme se divide em três grandes momentos — primeiro, apresentação do tema, dos personagens e do espaço; segundo, desenvolvimento da história até uma situação dramática que culmina em um ponto de virada da história e, por último, o desfecho —, há nele a defesa do drama burguês do século XIX, ou seja, a defesa de um tipo de texto e uma escolha por um modo de contar a história que se transformou em uma espécie de “queridinha” para a indústria cinematográfica.

Assim, o fato de o roteiro de *Adaptação* ter três partes muito bem definidas o torna, de certo modo, previsível. O que potencializa a última parte é o ingresso de Kaufman no curso de roteiro realizado por Robert McKee. Pois bem, a importância de McKee, e o próprio filme aponta para isso, é para dar outra dinâmica ao texto de Kaufman (o personagem). E isso acontece depois de McKee perceber o desespero de Kaufman e aceitar tomar com ele um *drink*, no final do último dia de curso. Nesse momento, vejam, passagem da segunda parte para a terceira, McKee sugere que elementos deveriam ser acrescentados à trama para que o filme ganhasse emoção. Esse é o ponto de virada do filme, que faz com que as três histórias se tornem uma só.

Assim, é possível ler o roteiro do filme partindo da proposta defendida por Sid Field, como dito, baseada em três grandes momentos. Todavia, a partir da entrada de Robert McKee na história, o próprio roteirista sinaliza que pequenos detalhes que montam as cenas em sequências, em *beats*, precisam ser observados, pois não estão de graça no filme. Ou seja, mesmo que McKee detalhe em seu livro de roteiro que é necessário prestar atenção aos mecanismos que movimentam os três atos no filme, no final, os dois acabam por compartilhar um modo muito parecido de pensar e estruturar o cinema. Seus mecanismos de avaliação de filmes apontam para isso.

Todavia, os detalhes sinalizados por McKee ganham em Kaufman um aliado. Robert McKee cita o roteiro de *Casablanca* (1942) com frequência e o filme aparece com frequência entre os que normalmente encabeçam a lista dos principais roteiros/filmes da história do cinema. Dentre as qualidades citadas estão os bons diálogos construídos pelos gêmeos Julius J. Epstein e Philip G. Epstein e por Howard Koch. Vale lembrar que, além de melhor filme e melhor diretor, *Casablanca* ganhou o Oscar, em 1943, de melhor roteiro adaptado. Kaufman (roteirista) se apropria da ideia de ter gêmeos também participando do processo de escrita do roteiro do filme *Adaptação*, um roteiro adaptado.

⁹ Syd Field, em seu *Manual do Roteiro* (2001, p. 02), fala-nos que o “Roteiro é uma história contada em imagens, diálogo e descrição, dentro do contexto de uma estrutura dramática”. Nesse que é talvez o livro mais vendido sobre o assunto, Syd Field propõe dividir roteiro em três unidades dramáticas, delimitando até o número de páginas para cada parte. Resumindo, na fala de Field (2001, p. 6), “Início, meio e fim; Ato I, Ato II e Ato III. Apresentação, confrontação, resolução — as partes que compõem o todo.”

Adaptação, por mais que aposte na ideia de uma série de tramas que se imbricam, dando a impressão de um roteiro que se difere dos demais, na sua base está muito próximo daquilo que é considerado um bom roteiro por nomes como Syd Field e Robert McKee. Mas, se *Adaptação* oferece uma estrutura de roteiro muito próxima da convencional, por outro lado o jogo de ideias proposto pelo roteirista Charlie Kaufman é o que torna o filme interessante. As histórias caminham entre a ficção e a realidade, e a história do personagem principal se mescla com a história daquilo que ele está narrando a partir de um texto que faz o mesmo movimento, pois a história do filme se insere na história do texto que ele adapta, que por sua vez se insere na história do personagem a que ele se refere. Ou seja, mesmo parecendo que as histórias estão distantes, no final, elas estão muito próximas uma da outra. Kaufman faz McKee personagem citar McKee escritor ao dizer que a história precisa ter algum elemento que interesse ao público. Se a história não gerar nenhum tipo de interesse no público, por que motivo ela poderia se transformar em um filme? Ou seja, recuperam-se os elementos propostos por Aristóteles sobre a necessidade de um drama que faça com que o público se interesse pela peça. E se não há drama? Pois bem, se cria um. É isso que Kaufman faz para finalizar sua pretensa vida chata. Dando a entender ao telespectador que a vida de qualquer pessoa, a nossa vida, no caso, se for tomada por um drama, também pode ser roteirizada, como se pudéssemos mudar, como se fosse um oráculo, os rumos do roteiro de nossas vidas que escrevemos dia a dia. Talvez seja por isso a quantidade de chatos que, ao escreverem, parecem falar mais de si do que da história que supostamente pretendem contar. O contar a história mais de uma vez continua sendo um segredo para reunir as pessoas. Claro, neste caso, que a experiência benjaminiana desaparece, pois não estamos mais ao redor da fogueira, talvez sejamos a fogueira que queima lentamente no alimento ao mundo do capital.

REFERÊNCIAS

- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papyrus, 2004.
- AUMONT, Jacques. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria E. G. G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Editora da UNESP/Hucitec, 1988.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Tradução de Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Tradução de Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Editora 70, 1980.
- BAZIN, André. *O cinema – ensaios*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BAZIN, André. *Orson Welles*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENTES, Ivana. Estéticas da Violência. In: DIAS, Angela (org.). *A Missão e o Grande Show: políticas culturais nos anos 60 e depois*. São Paulo: Tempo Brasileiro, 1999.
- BENTES, Ivana. Glauber e o fluxo audiovisual antropofágico. In: DIAS, Angela (org.). *A Missão e o Grande Show: políticas culturais nos anos 60 e depois*. São Paulo: Tempo Brasileiro, 1999.
- BENTES, Ivana. Romantismo, Messianismo e Marxismo. In: DIAS, Angela (org.). *A Missão e o Grande Show: políticas culturais nos anos 60 e depois*. São Paulo: Tempo Brasileiro, 1999.
- BENTES, Ivana. Transe, Crença e Povo. In: DIAS, Angela (org.). *A Missão e o Grande Show: políticas culturais nos anos 60 e depois*. Tempo Brasileiro, 1999.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. 3. ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Anna Blume, 1995.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema; a política dos autores: França, Brasil, anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense; Editora da USP, 1994.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O vôo dos anjos: Bressane, Sganzerla*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- CALVINO, Ítalo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Tradução de Nilson Moulin. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o último milênio*. Tradução de Ivo Barroso. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, Flavio de. *Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- CARDOSO, Zélia de Almeida. *A literatura latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.
- CARRIÈRE, Jean-Claude; BONITZER, Pascal. *Prática do roteiro cinematográfico*. São Paulo: JSN, 1996.
- COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. 3. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- GREENAWAY, Peter. *Cinema: 105 anos de texto ilustrado*. Aletria – Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, n. 8, p. 9-12, 2001. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/17856>.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- KUNDERA, Milan. *A cortina*. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José M. Mariani. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2000.
- MCKEE, Robert. *Story – substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita do roteiro*. Curitiba: Arte e Letra, 2006.
- OVÍDIO. *As metamorfoses*. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José M. Mariani. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

- PUCCINI, Sergio. *Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção*. Campinas: Papyrus, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- ROBERT, Marthe. *Romance das Origens, Origens do Romance*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- ROCHA, Glauber. *Cartas ao Mundo*. Organização e apresentação: Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ROCHA, Glauber. *O século do Cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ROCHA, Glauber. *Roteiros do Terceiro Mundo*. Orlando Senna (org). Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilme, 1985.
- SANTIAGO, Silviano. A retórica da verossimilhança. In: SANTIAGO, Silviano (org.). *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SANTIAGO, Silviano. *Ora (Direis) Puxar Conversa!* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.
- SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Tradução de Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.
- VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2008.
- XAVIER, Ismail *Discurso Cinematográfico*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.