



UNIVERSIDADE DO ALGARVE

FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

Adaptar e evoluir: o processo criativo em *Adaptation*

Curso de Mestrado em Literatura

Especialização: Literatura Comparada

Marina Cláudia da Fonseca Guiomar

3393T,

A

19.10.05 63340
82.091
GVI + Ada

1

Nome: Marina Cláudia da Fonseca Guiomar

Departamento de Letras Clássicas e Modernas

Orientadoras: Professora Doutora Ana Isabel Soares

Professora Doutora Mirian Tavares

Data: 14 de Março de 2005

Título da dissertação: «Adaptar e evoluir: o processo criativo em *Adaptation*»

Júri:

Presidente: Professor Doutor João Minhoto Marques

Arguente: Professor Doutor António Feijó

Orientadora: Professora Doutora Ana Isabel Soares

Orientadora: Professora Doutora Mirian Tavares

*What an enormous number of swathings!  
Isn't the kernel soon coming to light?*

Ibsen

Nesta página ainda em branco sinto-me, por fim, mais Bouvard e Pécuchet que Bartleby. Mais Orlean que Kaufman. Esta página, e as que se seguem, são para todos os que acompanharam o processo de criação deste trabalho e que nunca deixaram de acreditar.

Este trabalho é para o meu irmão, que, mesmo longe, enche a minha vida de sons e de cores; para a Lígia, que comigo atravessa o deserto do mundo; para a Ana Cristina, que desenha Mercúrios e Matildes com asinhas tão perfeitinhas; para o Ricardo das manhãs de chuva com a *Y* e o *Mil Folhas*; para o Pepe das segundas ao sol e ao chá; para o Rui, pelo *Requiem...* e pelos Belle; para o meu pai, por me ensinar a valorizar a liberdade, o trabalho e a música; para a minha mãe, pelas histórias de deuses gregos e belos ao deitar, por ser sempre Ema, por ser sempre Aschenbach; para a minha orientadora Ana Soares, por me guiar sabiamente e corajosamente pelo labirinto da escrita; para a minha orientadora Mirian Tavares, por me mostrar tanto com tanta generosidade.

## RESUMO

Neste trabalho, propõe-se uma análise de *Adaptation* (Spike Jonze, 2002) alicerçada no conceito de *adaptação*. Se *adaptação* pode ser, por um lado, o trabalho de apropriação de um texto por outro, neste caso a adaptação cinematográfica do texto de Susan Orlean, *The orchid thief*, pelo argumentista / protagonista Charlie Kaufman (Nicolas Cage); por outro lado, o vocábulo *adaptação* remete instantaneamente para a teoria evolucionista de Charles Darwin. A dissertação que se segue problematizará, sobretudo, a *adaptação* e, por extensão, a *evolução*, do processo de criação artística do argumento cinematográfico que Kaufman dever redigir.

Para tal, incidir-se-á sobre os três universos aos quais Kaufman, enquanto artista, e a sua obra tentam adaptar-se, para neles evoluir. No primeiro capítulo, problematizar-se-ão as idiossincrasias da sociedade contemporânea e as imposições do cinema de indústria norte-americano sobre o criador e sobre o seu trabalho, a partir da comparação com os trabalhos das vanguardas do início do século XX e do pós-modernismo. No segundo capítulo, atentar-se-á na estética da reflexividade presente em *Adaptation*, particularmente através do recurso à técnica do *mise en abyme*, prova de uma tomada de consciência, sem a qual o processo de adaptação fica incompleto, da construção e do jogo intrínsecos à natureza da arte. *Le mépris* (Godard, 1963), entre outros textos, servirá de apoio a esta ideia. No capítulo final, importa sobretudo focar a adaptação à escrita propriamente dita do argumento em desenvolvimento em *Adaptation*. Far-se-á referência ao conto de Melville, *Bartleby, the scrivener: a story of Wall Street* e ao filme *8 ½* de Fellini.

ABSTRACT

In this work, an analysis of the film *Adaptation* (Spike Jonze, 2002) will be conducted taking into account the concept of *adaptation*. If, on the one hand, adaptation is the means of appropriation of a given text by a different one, in this case, the adaptation to film of Susan Orlean's text, *The orchid thief*, by the character / screenwriter Charlie Kaufman (Nicolas Cage); on the other hand, adaptation directs us to the evolutionist theories of Charles Darwin. The *leitmotif* of this dissertation shall be the concept of *adaptation*, as well as the concept of *evolution*, of Kaufman's creative process while writing the screenplay above mentioned.

In order to do so, the focus will be set on the three universes to which Kaufman, as an artist, and his art try to adapt and in which they try to evolve. In the first chapter, the idiosyncrasies of contemporary society and the constraints of the dominant North-American cinema over both the artist and his / her creation will be questioned, while comparing *Adaptation* to the works of the *avant-gardes* of the twentieth-century and to postmodernist art at large. The second chapter will concentrate on the aesthetics of reflexivity embodied in *Adaptation*, particularly through the recursive structure of *mise en abyme*, which conveys the awareness - without which adaptation would be incomplete - that construction and artifice are inherent to every work of art. *Le mépris* (Godard, 1963), among other texts, will support this idea. The final chapter will take into consideration the writing process of the screenplay itself. Melville's short-story *Bartleby, the scrivener: a story of Wall Street*, and *8 ½* (Fellini, 1963) will be important references.

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I	
<i>A hora em que não sabíamos nada uns dos outros</i>	14
CAPÍTULO II	
<i>A elaboração de um fresco</i>	43
CAPÍTULO III	
<i>«Absolute beginning»</i>	74
CONCLUSÃO	104
BIBLIOGRAFIA	
<i>Referências teóricas</i>	106
<i>Referências literárias</i>	109
FILMOGRAFIA	110
ÍNDICE ONOMÁSTICO	111

## INTRODUÇÃO

No âmbito dos estudos comparados entre Literatura e Cinema, pretende-se fazer uma interpretação aprofundada da longa-metragem *Adaptation* (Spike Jonze, 2002), suportada, sempre que necessário, pela referência a outros textos filmicos, literários e plásticos.

Neste trabalho, propõe-se uma análise de *Adaptation* alicerçada no conceito *adaptação*, tradução literal do título do filme supracitado. Se, por um lado, a *adaptação* pode ser entendida como o trabalho de apropriação de um texto por outro; por outro lado, a adaptação é a condição determinante para o prolongamento de qualquer espécie animal ou vegetal. O conceito de adaptação utilizado na biologia desde Darwin servirá de mote à análise de *Adaptation*, mais do que a problemática da adaptação para cinema do texto de Susan Orlean, *The orchid thief*, pela personagem Charlie Kaufman (Nicolas Cage). O fio condutor de toda a dissertação será, pois, a *adaptação* e, por extensão, a *evolução*, do processo de criação artística do argumento cinematográfico que Kaufman deve redigir.

Todas as personagens de *Adaptation* procuram adaptar-se às mais variadas situações. Susan Orlean (Meryl Streep) é a autora com existência real do texto que servirá de mote ao argumento de Charlie Kaufman, e é personagem do filme a estudar neste trabalho. A sua adaptação, no sentido darwiniano do termo, só acontecerá se encontrar algo por que se apaixone profundamente. John Laroche (Chris Cooper), o caçador clandestino de orquídeas que dá título ao livro de

Orlean, e personagem de *Adaptation*, tenta adaptar-se e evoluir na perseguição ávida de um objectivo e na sua multiplicação *ad infinitum* através do coleccionismo exacerbado – espelhos do século XVIII, peixes tropicais, processos judiciais, orquídeas selvagens – para, logo que a decepção e a insatisfação dele se apoderam, o abandonar. Donald Kaufman (Nicolas Cage), irmão gémco de Charlie Kaufman – co-argumentista de *Adaptation*, de acordo com os créditos do filme, mas personagem inteiramente ficcionada – vive na sombra da experiência e do talento do irmão mas consegue, de forma pragmática, encontrar um atalho para a desejada adaptação ao meio artístico de Hollywood, através da fidelização aos dez mandamentos da escrita criativa e através da apropriação dos princípios básicos do cinema norte-americano dominante.

É, contudo, em torno das dificuldades de adaptação do acto criativo do protagonista Charlie Kaufman que se constrói a diegese da longa-metragem. A esta personagem é exigido um esforço dobrado de adaptação. Para além dos entraves que a própria personagem coloca à adaptação cinematográfica do texto *The orchid thief*, e que passam pelo receio de falhar enquanto escritor, pelo temor da página em branco, pela desilusão da escrita, e pelo medo de desvirtuar o texto original, acrescenta-se, em *Adaptation*, a tentativa de adaptação do argumento cinematográfico em desenvolvimento a três universos distintos.

No trabalho de reflexão acerca da génese e estruturação do argumento adaptado de Charlie Kaufman, encontra-se a resistência à indústria cinematográfica, às suas imposições e ao mercantilismo e gratuitidade que lhe estão subjacentes. Desejoso de poder contribuir para o cinema de arte e de autor,

independente dos grandes estúdios de produção, livre dos constrangimentos dos grandes orçamentos e das estrelas de cinema, um cinema discursivamente complexo mas de enredo simples e linear – como a vida, no seu entender –, Charlie Kaufman terá de encontrar um ponto de equilíbrio entre os seus ideais enquanto escritor e o disposto pelo mundo contemporâneo e pós-moderno do qual ele e o seu trabalho fazem parte. Sobre estas questões versará o primeiro capítulo da dissertação, no qual se estabelecerá um paralelismo entre a longa-metragem em análise e o mundo da arte contemporânea, nomeadamente os trabalhos dos dadaístas, da *pop art*, e também de Keith Haring, paradigmáticos de uma forte tomada de consciência relativamente à pressão da sociedade de consumo sobre a obra de arte e o artista.

Na segunda parte deste trabalho, discutir-se-á o carácter reflexivo e auto-referencial do argumento de Charlie Kaufman. Através da identificação e da análise do jogo de espelhos e de abismos presente em *Adaptation*, bem como noutras obras de referência do cinema e da literatura, como, por exemplo, *Le mépris* (Jean-Luc Godard, 1963), *Peer Gynt*, de Henrik Ibsen ou *D. Quixote de La Mancha*, de Cervantes, tentar-se-á provar que as manifestações artísticas auto-referenciais, nomeadamente o texto de Kaufman, são o resultado de um processo de construção que revela, conscientemente, os mecanismos através dos quais a construção se efectua. O texto desvela os segredos da sua elaboração – através da exibição do aparato fílmico, por exemplo, da inserção da *persona* do autor, ou da auto-ironia – e a recepção, por seu lado, aceita os trâmites do jogo ficcional que lhe é proposto. A obra de arte reflexiva é, assim, composta por

diversas camadas, sendo que importa entendê-la como a soma perfeita de todas as partes que a constituem, ao invés de tentar procurar a sua identidade, ou *essência*, no núcleo que as diversas camadas escondem. Como um ser orgânico, o texto de Kaufman adapta-se à reflexividade que o distingue e evolui para o passo seguinte, a escrita propriamente dita do argumento.

Como tal, no terceiro e último capítulo desta dissertação, abordar-se-ão questões relativas ao acto da escrita do argumento adaptado do protagonista de *Adaptation*, Charlie Kaufman. A dificuldade de vencer a angústia perante a página em branco sentida por Kaufman remete para a renúncia, do ponto de vista enunciativo, do escrivão Bartleby, de Herman Melville, ao passo que a verbosidade da jornalista Susan Orlean relembra os diligentes copistas de Gustave Flaubert, Bouvard e Pécuchet. Guido Anselmi, o realizador de *8 ½* (Federico Fellini, 1963), é uma referência essencial para a discussão da temática do bloqueio artístico. A alusão ao filme de Fellini é imprescindível, por remeter para a impossibilidade de criação, mas por evocar também o recurso ao *pastiche* em *Adaptation*.

Tentar-se-á sempre, ao longo deste trabalho, distinguir o homem real da personagem ficcionada que é Charlie Kaufman. Para tal serão basilares os estudos de Gérard Genette acerca das instâncias narrativas e dos vários níveis diegéticos que um determinado texto pode compreender. Estes estudos revelar-se-ão importantes para o tratamento das personagens Susan Orlean e John Laroche, mas também John Malkovich, John Cusack e Catherine Keener, que partilham com Charlie Kaufman uma ambiguidade semelhante.

Optou-se por não utilizar a tradução portuguesa do título *Adaptation*. *Inadaptado* não parece respeitar, por um lado, a riqueza polissémica que Jonze e Kaufman descobrem na palavra *adaptation* nem, por outro lado, ir ao encontro, por demasiado redutor, dos objectivos deste trabalho, porquanto não se pretende descurar o processo de adaptação e evolução das restantes personagens – ainda que, de facto, não incida sobre elas o cerne da discussão – nem se considera que a personagem Kaufman e o seu argumento para cinema permaneçam inadaptados. No início do filme, Kaufman encontra-se, efectivamente, inadaptado à indústria cinematográfica de Hollywood, à interacção social e a si próprio, mas, no final feliz que Jonze e o argumentista propõem, Kaufman revela ter sido bem sucedido no processo de adaptação e evolução. Se *inadaptado* remete para o argumento que Kaufman escreve no tempo de duração do filme a que se assiste, então o título em português é falacioso, por duas razões. Em primeiro lugar, Kaufman consegue, com êxito, adaptar o texto de Susan Orlean para cinema; em segundo lugar, se o argumento fosse *inadaptado*, à recepção não seria dada a possibilidade de ver o filme *Adaptation*, não da forma como o pode ver hoje.

Cada uma das partes que constitui este trabalho terá como título a referência a uma determinada obra, espelho, assim se crê, da temática versada no capítulo e reflexo do diálogo interdisciplinar que se pretende desenvolver numa dissertação de âmbito comparativo. Como tal, importaram-se do teatro, mais especificamente de Peter Handke, das artes plásticas, no caso, Diego Rivera, e do

ensaio, de Jean-Paul Sartre, as propostas para os títulos do primeiro, segundo e terceiro capítulos, respectivamente.

## CAPÍTULO I

### *A hora em que não sabíamos nada uns dos outros*

O trabalho de realização de Spike Jonze na área do *videoclip* é, em certa medida, conhecido pelo público jovem e pela crítica especializada de cinema. A sua notoriedade é tal que se comercializa, em formato digital, uma compilação de vídeos e de entrevistas do realizador norte-americano que teve o arrojo de levar para o cinema, através das suas duas longas-metragens, a linguagem sintética e directa do *videoclip*, e a institucionalizou no meio cinematográfico.

O vídeo que dá imagem ao tema do músico Fatboy Slim, «Weapon of Choice», protagonizado por Christopher Walken, é paradigmático do trabalho de Spike Jonze enquanto realizador. Um executivo de olhar vazio e ar desalentado espera por melhores dias no *hall* de um hotel, até que a música que se liberta de um pequeno aparelho de som o desperta do torpor em que se encontra. Antes de ser completamente dominado pela energia da música, a personagem lança um olhar displicente para a câmara, respira fundo, encolhe os ombros e, como se não lhe restasse outra alternativa, começa a dançar ao som de Fatboy Slim. No momento em que a música termina, termina também o entusiasmo da personagem, que retorna ao seu cadeirão de *hall* de hotel, de novo só e amodorrado.

Mais do que os instantes de alvoroço que levam a personagem do *videoclip* a dançar e a voar pelas divisões do hotel, de tal forma dominado pelo efeito manipulador da música que mais se assemelha a uma das marionetas comandadas

por Craig Schwartz<sup>1</sup>, interessa aqui sublinhar, para uma melhor compreensão das linhas orientadoras do trabalho de Spike Jonze, o momento em que a personagem interpretada por Christopher Walken se deixa seduzir pela intensidade da música. É quando olha para a câmara que a personagem desafia todas as convenções e se pergunta «porque não?», surpreendendo todos os que a miram – e se sentiram mirados por ela – quando se entrega ao poder lenitivo da canção.

A arma de que a personagem dispõe para fazer as suas escolhas é pouco mais do que um olhar, mas é o suficiente para dissolver normas e leis, incluindo a lei da gravidade. A arma de Spike Jonze é a escolha de um olhar ímpar na sua acuidade. Um olhar que descobre os segredos da mente de John Malkovich e que desmonta o labiríntico processo de criação de um argumento para cinema, ao explorar os suplícios da falta de inspiração que o argumentista de eleição de Jonze, Charlie Kaufman, decidiu revelar na primeira pessoa. Acima de tudo, trata-se de um olhar que escolhe a diferença, a insubordinação às regras vigentes e a novidade, na tentativa de reanimar a arte cinematográfica que se esvazia de sentido e se consome sem ponderação, à medida que o mundo se deixa dominar pelo anúncio televisivo, pela arte recombinação e por simulacros de uma realidade já dificilmente apreendida.

O cinema de Spike Jonze, semelhante, em certos aspectos, nomeadamente na parceria com o argumentista Charlie Kaufman, ao cinema de realizadores também originários do meio *MTV* (como Chris Cunningham e Michel Gondry) não faz parte de um movimento organizado, não possui um manifesto como o

---

<sup>1</sup> *Being John Malkovich*, Dir. Spike Jonze, Perf. John Cusack, Cameron Diaz, John Malkovich, Catherine Keener, Propaganda Films/Single Cell Pictures, 1999.

*New American Cinema*<sup>2</sup> ou, em certa medida, a *Nouvelle Vague*<sup>3</sup>. Não abdica de grandes orçamentos nem de artistas do *star-system*, por exemplo, John Malkovich, Meryl Streep ou Nicolas Cage. Não se deixa intimidar pela interferência dos produtores nem pelas imposições das grandes distribuidoras. Pretende ser reconhecido pelo público, pela crítica e pela indústria que já o assimilou, como fonte de receitas que afinal é.

Da mesma forma, *Adaptation* não se define como um filme apologista da arte pela arte, ou contra o lucro fácil. Nele, não se denuncia nem se protesta; não se pretende, através dele, edificar, moralizar, militar nem doutrinar. Não se recorre ao maniqueísmo ao fazer de, por exemplo, Bob Mckee (o guru da escrita criativa) ou de Donald Kaufman os representantes de uma força maligna contra a virtude de um cinema da opacidade. Pelo contrário, e como o defende André Bazin, dá-se ao espectador a liberdade de interpretar e escolher a sua visão. Jonze e Kaufman, autores do filme, subordinam-se à sedução do imediatismo, quando, por exemplo, escolhem para integrar o elenco Nicolas Cage, Meryl Streep, Chris Cooper e Tilda Swinton; são irónicos quando fazem o monólogo solipsista em *voice-over* de Charlie Kaufman despertar com o discurso intempestivo de Bob Mckee contra a utilização dessa mesma técnica narrativa, ou quando colocam na boca da personagem Amelia Kavan (Cara Seymour) palavras de agrado perante o facto de, com este argumento sobre flores, Charlie Kaufman ter a possibilidade

---

<sup>2</sup> Lionel Rogosin *et al*, «Declaración del New American Cinema group», in Joaquim Romaguera I Ramio e Homero Alsina Thevenet (org.), *Textos y manifiestos del cine*, 3ª ed., Madrid, Catedra, 1998, pp.281-284.

<sup>3</sup> Referência a «Una cierta tendencia del cine francés», François Truffaut, in *Textos y manifiestos del cine*, pp. 226-246. Só até certo ponto pode este texto ser considerado manifesto pois, para construir um cinema de autor, de cariz bastante pessoal, os realizadores da *Nouvelle Vague* resistiam, paradoxalmente, à ideia de pertença a uma escola ou movimento. Cf. Jill Forbes, «The French Nouvelle Vague», in John Hill & Pamela Church Gibson (org.), *The Oxford guide to film studies*, Oxford University Press, 1998, p.463.

de fugir da sua própria cabeça e entregar-se a pensamentos mais elevados sobre a Natureza. Jonze e Kaufman não dissimulam o uso que fazem de traços característicos da publicidade televisiva ou de enquadramentos próprios dos vídeos musicais digitalmente manipulados, como na sequência em que uma abelha poliniza a orquídea que a atrai, como se da sua alma gémea se tratasse. Como acontece com a arte contemporânea em geral, o cinema norte-americano independente, do qual os trabalhos de Spike Jonze fazem parte, aproveita o seu envolvimento no sistema para, em sentido estritamente darwiniano, ser bem sucedido no processo de adaptação e de evolução, como se tentará provar ao longo deste trabalho.

De facto, a reflexão acerca da adaptação assume, em *Adaptation*<sup>4</sup>, filme que será objecto de estudo deste trabalho, um papel tão relevante para a economia do filme como a adaptação do livro de Susan Orlean, *The orchid thief*, que Charlie Kaufman, o seu argumentista, tenta redigir. Traduzido para português, o título do filme é *Inadaptado*. A tradução parece ir, efectivamente, ao encontro das dúvidas existenciais experimentadas pela personagem principal, mas descarta quer as questões levantadas pela adaptação do texto de Susan Orlean quer a adaptação (ou inadaptação) das restantes personagens do filme às várias circunstâncias das suas vidas. Por essa razão, manter-se-á neste texto o título na língua de origem quando se fizer referência à segunda longa-metragem realizada por Spike Jonze.

Se, por um lado, a palavra *adaptação* remete para a teoria da evolução de Darwin, que evidencia em *The origin of species* (1859) e *The descent of man*

---

<sup>4</sup> *Adaptation*, Dir. Spike Jonze. Perf. Nicolas Cage, Meryl Streep, Chris Cooper, Columbia Tristar Pictures, 2002.

(1871) a adaptação dos indivíduos e a sobrevivência do mais apto, para garantir o prolongamento da espécie, por outro lado, então, *adaptação* significa, no contexto específico dos estudos filmicos (e teatrais), a apropriação de um texto por outro. Neste trabalho, dar-se-á maior relevo às tentativas de adaptação do argumento de Kaufman e do filme de Jonze às dimensões artística e social que envolvem a longa-metragem em estudo, bem como ao próprio processo de construção do argumento, do que às questões que emanam da adaptação para cinema do texto de Susan Orlean, por não ser objectivo desta dissertação a hierarquização de uma arte em relação à outra, da qual resulta, quase sempre, uma inferiorização do cinema. Comprovam-na as palavras de Carmen Peña-Ardid, para quem a extensa bibliografia acerca da adaptação de obras literárias ao cinema vem «confirmar a inferioridade divulgadora e redutora dos filmes criados a partir de textos literários»<sup>5</sup>.

Todas as personagens de *Adaptation* se debatem com a adaptação que, segundo John Laroche (Chris Cooper), «é um processo profundo. Significa que se consegue descobrir como sobreviver no mundo. As pessoas não o conseguem às vezes.»<sup>6</sup>. Segundo Susan Orlean, a adaptação é mais fácil para as plantas que «não têm memória. Elas simplesmente prosseguem para a etapa seguinte. Para uma pessoa, é quase uma vergonha adaptar-se. É como fugir»<sup>7</sup>. Conscientes da riqueza polissémica da palavra, o argumentista Charlie Kaufman e o realizador

---

<sup>5</sup> Carmen Peña-Ardid, *Literatura y cine, una aproximación comparativa*, 3ª ed., Madrid, Catedra, 1999. «El problema de la adaptación ha generado una extensa bibliografía donde abundan los análisis cuyo propósito no parece otro que el confirmar la inferioridad divulgadora y reduccionista de los films creados a partir de textos literarios», p.23. Sublinhado da autora. Tradução minha.

<sup>6</sup> *Adaptation*. «It's a profound process. It means you figure out how to thrive in the world. People can't sometimes». Palavras da personagem John Laroche. (Tradução minha.)

<sup>7</sup> *Adaptation*. «They have no memory. They just move on to what's next. For a person, it's almost shameful to adapt. It's like running away». Palavras da personagem Susan Orlean. (Tradução minha.)

Spike Jonze constroem um microcosmo no qual semeiam várias referências ao cinema e à literatura, argumentos por escrever e orquídeas-fantasma; e de onde colhem a desconstrução do processo criativo, a obra acabada, o argumento *The Three* do Kaufman número dois, e os fantasmas de orquídeas roubadas.

O argumentista e o realizador de *Adaptation* não escondem a vontade de adaptar o seu trabalho, e de o fazer evoluir, a um público-alvo que sabem que reconhecerá as suas marcas pessoais enquanto realizadores e argumentistas. Esta preocupação é de tal forma vincada que, sem rodeios, a primeira cena do filme, que remete para as filmagens de *Being John Malkovich*, relembra a primeira longa-metragem da dupla. Mas em *Adaptation* faz-se questão também de explicitar os paradigmas adoptados (os do cinema independente norte-americano) e de proceder a uma reflexão aturada acerca do que o envolve e asfixia – o cinema de entretenimento da indústria de Hollywood.

A reflexão acerca dos pressupostos de ambas as formas de fazer cinema manifesta-se logo na primeira conversa a que assistimos entre Valerie Thomas (Tilda Swinton), a produtora executiva, e Charlie Kaufman (Nicolas Cage) e estará patente ao longo de todo o filme, quer porque nele se pretende expor e validar os argumentos que suportam a existência dos cinemas de arte e de indústria quer porque o trabalho de Charlie Kaufman – enquanto argumentista de *Adaptation* – se debruçará sobre o processo de criação de uma obra cinematográfica, logo, sobre o filme em si.

Em geral, a obra de arte tende a afastar-se dos ditames da academia ou, num sentido mais abrangente, da sociedade. A *sobrevivência* da manifestação artística

depende essencialmente do frágil equilíbrio entre a resistência à afirmação na sociedade de consumo e a inevitabilidade de fazer parte dela. Entre *blockbusters* e sequelas intermináveis do que parece ser sempre o mesmo filme, o cinema *mainstream* norte-americano parece ter esquecido a sua condição de sétima arte, ao retornar ao tempo em que pouco mais era do que atracção de feira, e usa gratuitamente o legado de Méliès para entreter um público que, anestesiado pelos efeitos especiais do filme, antecipa já o desfecho do que espera vir a ser uma trilogia.

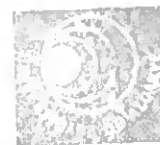
Não é de crise de identidade que padece o cinema convencional norte-americano; pelo contrário, a sua identidade enquanto produtor, distribuidor e gestor – não criador – nunca se evidenciou tanto; a crise, geradora de conflito, debate e dúvida, não o atinge. Mas o mesmo não pode ser dito do trabalho emergente, dissidente, de toda uma nova geração de realizadores que concebeu filmes como *Reservoir dogs* (Quentin Tarantino, 1992), *The funeral* (Abel Ferrara, 1996), *Fight club* (David Fincher, 1999), *The limey* (Steven Soderbergh, 1999), e *Adaptation*. A procura de uma identidade e a insubordinação às limitações impostas, quer pela indústria quer pelo ainda existente academismo no mundo das artes, transformam os momentos de crise do cinema contemporâneo num incentivo à originalidade, à audácia e à transgressão, qualidades bastantes para que se processe a sua adaptação e evolução nos meios em que se move.

A contemporaneidade não implica obrigatoriamente a pós-modernidade, mas um filme com as características de *Adaptation*, que segue algumas das principais especificidades pós-modernistas, pode, sem grande margem para erro,

ser inscrito na estética do pós-moderno. Importa, todavia, sublinhar que esta classificação implica, por um lado, a assunção de que, como qualquer outra, ela corre o risco de reduzir e cercear as potencialidades do seu objecto de interesse; por outro lado, obriga à tomada de consciência de que uma referência ao pós-modernismo poderá ser motivo de controvérsia, enquanto controversos forem os alicerces nos quais os teóricos se sustentam para o definir.

De acordo com alguns dos investigadores que têm reflectido teoricamente sobre o cinema, este não parece ilustrar tão vincadamente a estética pós-modernista como o fazem a televisão, o vídeo, a publicidade e as tecnologias informáticas. Segundo John Hill,

se as ideias pós-modernas tiveram influência nos estudos fílmicos, foi, acima de tudo, através do agitar dos pressupostos teóricos ou das assumpções ontológicas instituídos pela teoria mais antiga [...]. Além disso, o interesse no pós-modernismo como um objecto de estudo tem frequentemente sido direccionado para os estudos culturais, o que ultrapassa uma estreita atenção ao cinema, e se o cinema tem comumente estado ligado à experiência da modernidade, então é geralmente a televisão, mais do que o cinema, que personifica o pós-moderno.<sup>8</sup>



No entanto, não se deve esquecer que *Adaptation* é o produto da criação de Spike Jonze, realizador experimentado, como já acima se fez referência, nas técnicas da televisão e do vídeo. O tratamento que dá à imagem de *Adaptation* espelha por diversas vezes o seu trabalho televisivo. A sua habilidade para cortar e baralhar a linearidade narrativa, para usar o *kitsch*, o *pastiche* e a ironia, para tirar proveito da imagem digital, e para alternar entre baixa e alta cultura, herdou-a da prática televisiva e do vídeo. Se, como John Hill afirma, o cinema

---

<sup>8</sup> John Hill, «Film and postmodernism», *in op. cit.* «If postmodern ideas have had an influence on film study, it has often been through unsettling the knowledge claims or ontological assumptions of earlier theory [...]. Moreover, the interest in postmodernism as an object of study has often been directed towards cultural shifts, which go beyond a narrow attention to film, and if film has commonly been linked with the experience of modernity, then it is generally television, rather than film, which is seen to embody the postmodern.», p.96. (Tradução minha.)

está mais próximo da modernidade do que a televisão, e pese embora o facto de que a qualquer rotulamento estão implícitas restrições, prevalece a insistência de tomar o filme *Adaptation*, dada a estreita ligação do realizador à estética pós-modernista, como parte integrante de um posicionamento perante o mundo que, quer se apelide de pós-moderno, «pós-industrial»<sup>9</sup> ou «nova sensibilidade»<sup>10</sup>, tem vindo a reestruturar o pensamento e a forma de actuar da contemporaneidade. Para tal, reportemo-nos por breves instantes aos postulados da pós-modernidade.

Autores como Jean-François Lyotard e Jean Baudrillard debruçaram-se sobre uma nova concepção do mundo e sobre um vocábulo – pós-moderno – que, ao ser adoptado como «o grito de guerra»<sup>11</sup>, pretendia tão-só acentuar a ruptura em relação aos constrangimentos intelectuais da modernidade. Os textos dos autores acima citados adivinhavam o inevitável declínio de uma nova ordem paradoxalmente erigida sobre a vacuidade de uma cultura de massificação e consumo e sobre a promessa vã de emancipação e liberdade do indivíduo. O termo «pós-moderno» passou a ser sinónimo de pessimismo em relação ao futuro – ou pior, o futuro dissipou-se; o devir deixou de fazer sentido –, de alienação e desterritorialização do indivíduo, e de subordinação às leis mercantilistas do capitalismo. As transformações económicas e sociais do pós-segunda guerra mundial, a industrialização, o capitalismo, a urbanização e a massificação,

---

<sup>9</sup> John Hill faz referência a este termo aquando da sua definição de pós-modernidade no artigo «Film and postmodernism», *in op. cit.*, p.97.

<sup>10</sup> Expressão utilizada por Susan Sontag em «Uma cultura e a nova sensibilidade», *in Contra a interpretação e outros ensaios*, 1ª ed., Lisboa, Gótica, 2004, pp. 337-350.

<sup>11</sup> Matei Calinescu, *As cinco faces da modernidade*, 1ª ed., Lisboa, Vega, 1999, p.123.

parecem ter concorrido, em oposição a um feudalismo (passe a metáfora) até aí vigente, para o início da era pós-moderna.

Conceitos como pluralismo, multiplicidade, experimentação, interdisciplinaridade, fragmentação e ensaio ganham uma nova acepção e contrariam aqueles que seriam o sustentáculo do pensamento moderno – progresso, tradição, esclarecimento e verdade. Mesmo que o epíteto *pós-modernidade* não esclareça todos os pontos que dizem respeito às últimas transformações vividas no mundo ocidental; e ainda que alguns teóricos se encontrem ainda renitentes em aceitar como válida essa denominação, parece ponto assente que

saimos da modernidade, isto é, deixámos de nos mover e de pensar no conjunto mais ou menos coerente e convergente de valores e de antecipações que aquela disposição autorizava e justificava. [...] Desapareceu assim a tipológica semiotização do mundo que, desde o século XVIII, organizava, hierarquizava e interpretava os acontecimentos, dando-lhes um sentido, na dupla acepção de significado e de direcção.<sup>12</sup>

O mundo parece estar organizado em função de paradigmas estruturais assentes na volatilidade, na efemeridade e na criação do novo que é sempre a memória do tempo passado, porquanto fiável e generoso. O indivíduo dos dias de hoje procura

conhecer um mundo em que os objectos têm referências múltiplas e oscilantes, em que todas as crenças surgem com a aura de uma irredimível incerteza, em que o sujeito não pode assumir-se senão numa insuperável, e insuportável, fragmentação.<sup>13</sup>

Temida por Ortega y Gasset e investigada pela escola de Frankfurt, a «cultura de massas» foi aos poucos dando lugar à «cultura *pop*», trave mestra dos estudos culturais, mais abrangentes e ecléticos, mais ajustados à era da universalidade e da heterogeneidade. Os estudos culturais prevêm a abolição de fronteiras entre o

---

<sup>12</sup> Manuel M. Carrilho, *Elogio da modernidade*, 1ª ed., Lisboa, Presença, 1989, p.123.

<sup>13</sup> *Idem*, p.111.

popular e o académico e favorecem o sincretismo patente na comparação entre «um par de botas» e «uma peça de Shakespeare»<sup>14</sup>, exemplo extremado lançado pelos populistas russos do século XIX – que consideravam mais proveitosa a peça de calçado, pela protecção contra o frio que proporciona, do que o texto dramático isabelino. Fiel ou não a um paradigma social e político, a noção de que todas as culturas são igualmente legítimas tomou forma numa sociedade polimorfa. Deste modo,

uma banda desenhada que combina uma intriga palpitante com belas imagens vale o mesmo que um romance de Nabokov; o que as lolitas lêem vale o mesmo que *Lolita*, um *slogan* eficaz vale o mesmo que um poema de Apollinaire ou de Francis Ponge; um ritmo de *rock* vale o mesmo que uma melodia de Duke Ellington; um bom jogo de futebol vale o mesmo que um bailado de Pina Bausch; um grande costureiro vale o mesmo que Manet, Picasso, Miguel Ângelo [...]. O futebolista e o coreógrafo, o pintor e o costureiro, o escritor e o visualizador, o músico e o rocker são, com o mesmo direito, criadores. É preciso acabar com o preconceito escolar que reserva esta qualidade a alguns e que mergulha os outros na subcultura.<sup>15</sup>

A arte da «nova sensibilidade», nas palavras de Susan Sontag, parece, pois, estar a conseguir atenuar as divergências preconceituosas tantas vezes geradas no próprio seio do mundo artístico e cultural entre arte e não-arte, entre alta e baixa cultura, porquanto é

desafiadoramente pluralista; devotada tanto a uma atormentada seriedade como ao divertimento, à ironia, e à nostalgia. É também extremamente histórico-consciente; e a voracidade dos seus entusiasmos (e do superamento desses entusiasmos) é rapidíssima e frenética.<sup>16</sup>

A crescente descrença nas meta-narrativas «e nos seus funtores, o grande herói, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objectivo»<sup>17</sup>, concorrem para a pluralidade e para a heterogeneidade culturais. Sem as linhas orientadoras

---

<sup>14</sup> Alain Finkielkraut, *A derrota do pensamento*, 1ª ed., Lisboa, D.Quixote, 1988, p.119.

<sup>15</sup> *Idem*, pp.121 e 122.

<sup>16</sup> S. Sontag, *op. cit.* A autora partilha da mesma ideia de Carrilho e Finkielkraut e acrescenta: «da perspectiva privilegiada desta nova sensibilidade, a beleza de uma máquina ou a solução de um problema de matemática, de uma pintura de Jasper Johns, de um filme de Jean-Luc Godard, ou das personalidades e a música dos Beatles são acessíveis em pé de igualdade», p.350.

<sup>17</sup> Jean-François Lyotard, *A condição pós-moderna*, 2ª ed., Lisboa, Gradiva, 1989, p.11.

das grandes narrativas, a cultura pós-moderna pauta-se pela ruptura da linearidade temporal, pela abolição de fronteiras entre géneros e convenções, pela subversão dos cânones, em suma, pelo *fim da história*<sup>18</sup>. A arte pós-modernista mistura manifestações artísticas *high e lowbrow*; torna-se irónica, auto-crítica, referencial, utiliza o *pastiche*, e procura na alteridade o simulacro do seu *eu*. Todas estas características podem ser encontradas em *Adaptation* e serão abordadas, a seu tempo, ao longo deste trabalho.

Para melhor compreender de que forma se adapta a segunda longa-metragem de Jonze ao actual contexto artístico e social importa proceder a uma digressão por alguns momentos da história da arte ocidental do último século. O papel do artista plástico, do realizador ou do encenador teatral ao longo do século XX, e até aos dias de hoje, tem-se revelado bastante complexo e ambíguo. Ao mesmo tempo que interage com a sociedade, o artista deseja invalidar as regras ditadas por essa mesma sociedade da qual é parte integrante. Reserva-se, no seio do sistema, uma posição de censura à alienação que ela provoca, mas da qual reconhece não poder fugir. A crise de identificação instala-se: o que resta da arte se esta for um bem consumível? Deverá haver restrições relativamente a quem a consome? Impõem-se instruções a respeito de como, quando e onde a consumir?

A dicotomia entre arte e consumo resulta naquilo a que Fredric Jameson chamou «*estetização da realidade*»<sup>19</sup>, e vem dar resposta às questões que acima

---

<sup>18</sup> Alusão ao livro de Francis Fukuyama, *O fim da história e o último homem*, 1ªed., Lisboa, Gradiva, 1992.

<sup>19</sup> Fredric Jameson, *Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio*, São Paulo, Ática, 2002, p.14. Sublinhado do autor.

se colocam. A noção de que a arte dos nossos dias deve ser acessível a toda a comunidade – através de escolas, de museus, de salas de espectáculos e de «objectos de uso cotidiano, a fotografia, a publicidade, o rádio e a televisão, o cartaz, o videocípe»<sup>20</sup> – ganha força e é admitida nos círculos onde antes não angariava qualquer apoio, como autarquias e ministérios.

Exemplo desta ideia é o trabalho de Keith Haring que, ao aproveitar o cartão negro estrategicamente colado pelas companhias publicitárias para esconder anúncios envelhecidos nas estações de metro de Nova Iorque, refreia a sua energia e a sua ânsia de comunicar, ao mesmo tempo que se faz notar pelo público subterrâneo e apressado. Deste ponto de vista, a notoriedade não envolve compromissos nem corrompe a integridade da obra. Sem a pressão dos curadores de museus e dos donos de galerias, a arte tão urbana quanto tribal de Keith Haring é exposta no meio para o qual e no qual foi criada. Não será sempre assim. Os trabalhos deste artista acabariam por subir até à superfície, passando a frequentar os não menos profundos meandros do mundo da arte contemporânea. O seu trabalho resistirá, no entanto, ao espaço confinado das galerias de arte e passará a imprimir «artisticidade»<sup>21</sup> aos produtos do quotidiano, desde *t-shirts* a relógios. Desta forma, Haring estetiza o que de outra forma seria banal e enfadonho, enquanto oferece a quem partilha a sua arte a possibilidade de tomar parte activa na sociedade, quer pelas mensagens explícitas gravadas nos seus desenhos quer pela disciplina e rigor que a fruição metódica e informada das suas imagens concede.

---

<sup>20</sup> G. C. Argan, *Arte e crítica de arte*, 2ªed., Lisboa, Editorial Estampa, 1995, p.589.

<sup>21</sup> Expressão utilizada por Umberto Eco em *A definição da arte*, Lisboa, Edições 70, 1995, p.251.

Não são raras as vezes que se confunde, ao ligar a televisão ou ao fazer *zapping*, um anúncio televisivo com cenas de um filme, ou vice-versa. De uma maneira geral, as formas discursivas de ambos interrelacionam-se. Se o primeiro pede emprestados ao cinema procedimentos técnicos específicos (na montagem, na fotografia, na realização) o segundo adopta os processos de persuasão que garantem a eficácia da publicidade. Um e outro evocam-se e parodiam-se mutuamente, o que parece não chocar os consumidores/fruidores. Pelo contrário, a sensação de bem-estar que advém do reconhecimento de pressupostos básicos e da familiarização com uma herança cultural assimilada há gerações, praticamente tornada senso-comum, faz com que o público não rejeite a correspondência entre os dois tipos de discurso.

Naturalmente, a interdependência em questão não surge de forma espontânea; quer a publicidade quer o cinema estão conscientes de que factores económicos caminham lado a lado com questões de ordem estética. Na era da globalização e da massificação pós-modernas, o cinema, como as outras manifestações artísticas em geral, vê-se inevitavelmente submetido «ao deleite secundário do prestígio, da moda e do próprio carácter de mercadoria»<sup>22</sup>. Sabendo que não será admitido no rigoroso mercado dos dias de hoje se não obedecer a certos parâmetros ditados pelo público, pela crítica e pelos estúdios de produção, este tende a obedecer à moda e ao efémero que regem a sociedade de consumo.

Tudo está repetido por toda a parte, numa espécie de *franchising* à escala mundial; por conseguinte, «ouve-se *reggae*, vê-se *western*, come-se *McDonald*

---

<sup>22</sup> Theodor W. Adorno, *Teoria Estética*, Lisboa, Edições 70, 1988, p.29.

ao meio-dia e cozinha local à noite, usa-se perfume parisiense em Tóquio e roupa *retro* em Hong Kong»<sup>23</sup>. A compulsiva exposição a imagens e ícones mediáticos cria um presente contínuo, imobilizado, um tempo «que quer esquecer o passado e que não dá mais a sensação de acreditar num futuro»<sup>24</sup>, cristalizado que está pela cultura do hedonismo.

A vastidão de imagens a que se sujeita o indivíduo hoje em dia deveria proporcionar-lhe uma leitura mais disciplinada das diversas manifestações da arte, ao permitir-lhe experimentar diferentes e inusitadas relações entre a percepção e a imaginação. As «imagens» a que aqui se faz referência remetem para Gillo Dorfles e para as suas conclusões nesta área. Assim, uma «imagem» não tem de ser considerada

como necessariamente figurativa ou eidética, quer dizer, como um elemento que deva traduzir-se em figuração mesmo quando provenha de uma reacção sensorial diferente da captada pela vista.<sup>25</sup>

Acrescenta o mesmo autor que

existe uma vasta gama de imagens, a que poderemos – racional e não metaforicamente – chamar imagens musicais, poéticas, plásticas, e que considero como embriões formais ainda não completamente encarnados e à espera de se traduzirem em obra de arte, mas, em todo o caso, ainda desprovidos de muitos atributos da obra definitiva.<sup>26</sup>

Ao invés, no entanto, de enriquecer a capacidade de interpretação das imagens que o rodeiam, o indivíduo contemporâneo corre o risco de perder, segundo Italo Calvino, uma faculdade humana primordial,

o poder de focar visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas a partir de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros numa página branca, de *pensar* por imagens. Penso numa possível pedagogia da imaginação que habitue cada um a controlar a sua própria visão interior sem a sufocar e por outro lado sem a deixar cair

---

<sup>23</sup> Jean-François Lyotard, *O pós-moderno explicado às crianças*, 2ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1993, p.19.

<sup>24</sup> Catherine Millet, *A arte contemporânea*, 1ª ed. Lisboa, Instituto Piaget, s.d., p.49.

<sup>25</sup> Gillo Dorfles, *O devir das artes*, 4ªed., Lisboa, D. Quixote, 1999, p.19.

<sup>26</sup> *Idem, ibidem.*

num confuso e passageiro fantasiar, mas permitindo que as imagens se cristalizem numa forma bem definida, memorável, auto-suficiente e “icástica”». <sup>27</sup>

Por estar tão cercada de imagens, a visão humana já não consegue abstrair-se e criar as suas próprias. Italo Calvino acrescenta:

vivemos debaixo de uma chuva ininterrupta de imagens; os mais poderosos media não fazem senão transformar o mundo em imagens e multiplicá-lo através de uma fantasmagoria de jogos de espelhos: imagens que em grande parte estão privadas da necessidade interna que deveria caracterizar toda a imagem, como forma e como significado, como força de se impor à atenção, como riqueza de significados possíveis. Grande parte desta nuvem de imagens dissolve-se imediatamente, tal como os sonhos que não deixam marcas na memória; mas não se dissolve uma sensação de estranheza e mal-estar. <sup>28</sup>

Deste modo, ao ler, o fruidor fatiga-se por não ver como no cinema; quando em presença de uma escultura ou pintura, constrange-se se esta não representa respostas verbais, soluções explícitas.

A psicologia da forma («Gestaltpsychologie»<sup>29</sup>) entende a «percepção como um estado e não como simples premissa da consciência»<sup>30</sup>. De facto, o consumidor contemporâneo pode, através da leitura e interpretação da imagem artística, defender-se da paralisia e da manipulação, ao dar maior valor a trabalhos plásticos que encerrem uma dinâmica educativa, que proporcionem ao seu receptor «uma fruição controlada e consciente e, portanto, correctiva de um ambiente desordenado e incoerente, alienante»<sup>31</sup>.

No entanto, a era contemporânea olha ainda para a arte, em qualquer das suas manifestações, da mesma forma que olha para um anúncio televisivo ou um cartaz publicitário de rua: com vista ao consumo imediato. De facto, a obra de arte contemporânea parece não conseguir separar a função estética da

---

<sup>27</sup> Italo Calvino, *Seis propostas para o novo milénio*, 3ª ed., Lisboa, Teorema, 1998, p.112. Sublinhado do autor.

<sup>28</sup> *Idem*, pp. 74 e 75.

<sup>29</sup> Giulio Carlo Argan, *op. cit.*, p.69.

<sup>30</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>31</sup> *Idem*, p.75.

economicista. Ou não querer fazê-lo. A tendência para «não deixar nenhuma obra ser o que é, de a acomodar, de diminuir a sua distância em relação ao espectador»<sup>32</sup> tolhe o seu potencial e veicula mensagens que, mais uma vez, condicionam o olhar do fruidor, num círculo vicioso.

No jardim Zen de Kyoto, local de contemplação e ascese por excelência, o senhor Palomar, rodeado de uma multidão que verifica «se tudo aquilo que está escrito no guia turístico corresponde à realidade e se tudo aquilo que se vê na realidade está escrito no guia», prefere, em vez do «habitual lamento pelo paraíso perdido», olhar o jardim da única maneira possível dadas as circunstâncias: «estendendo o seu pescoço por entre outros pescoços»<sup>33</sup>. Tal como Palomar reinventa a sua visita ao jardim de Kyoto, também a *pop art*, nascida no seio da sociedade de consumo, integra denodadamente a cultura de massas norte-americana nas suas telas e instalações, parodiando ao mesmo tempo que tira proveito do sistema de valores instituído. Se a arte não é, literalmente, consumível, ela pode «apoiar-se na relação com os bens de consumo propriamente ditos»<sup>34</sup>. Os artistas *pop* assumem a sua inclusão no mundo que os rodeia; trazem para o círculo da arte os mitos, os produtos, os simulacros de toda uma sociedade de *pacotilha* e acreditam que «mesmo a obra mais sublime adopta uma posição determinada em relação à realidade empírica»<sup>35</sup>. Rodeados dos mesmos produtos e imagens que o resto da sociedade, os artistas *pop*

---

<sup>32</sup> T. Adorno, *op. cit.*, p.28.

<sup>33</sup> Italo Calvino, *Palomar*, 1ª ed., Lisboa, Teorema, 1987, pp. 99 e 100.

<sup>34</sup> T. Adorno, *op. cit.*, p.29.

<sup>35</sup> *Idem*, p.16.

transferem-nos para os seus trabalhos, o que lhes «confere um sentido ambíguo, não se sabendo se são coisas, lembranças ou fantasmas»<sup>36</sup>.

Enquanto Marcel Duchamp e os dadaístas subtraíam aos objectos do quotidiano aleatoriamente escolhidos a sua função prática e dessacralizavam a obra de arte ao subverter a sua «função estética»<sup>37</sup>; os artistas *pop* importaram do mundo real a efígie de produtos criteriosamente seleccionados de entre os vários ícones da *American way of life*. Através da repetição em série, da duplicação e da saturação de imagens, Andy Warhol, por exemplo, vai ao encontro das novas teorias da informação e da comunicação, para as quais «o consumo psicológico era infinitamente mais rápido do que o consumo objectivo»<sup>38</sup>. A novidade é consumível, mas torna-se vetusta num curto espaço de tempo, donde o que importa sublimar é a notícia, a novidade, o imediatismo. Quando Warhol trata a obsolescência da obra de arte, em trabalhos como *129 Die in Jet* (1962), *Tunafish Disaster*, *Orange Car Crash 10 Times*, ou ainda *Most Wanted Men No 10* (1963), está a realçar a «condição do indivíduo que se abandona sem reagir ao fluxo turvo da existência, à casualidade dos encontros, à banalidade dos acontecimentos»<sup>39</sup>.

Se os dadaístas tinham feito, paradoxalmente, apelo a uma anti-arte, a uma negação da arte, dos artistas e das instituições que os cristalizavam, criticando o mercantilismo e a industrialização que começavam a imperar, a *pop art* assume-se como uma manifestação artística legítima que invade o mundo da arte,

---

<sup>36</sup> Giulio Carlo Argan, *Arte moderna*, 1ª ed., São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p.575.

<sup>37</sup> Jan Mukarövký, *Escritos sobre estética e semiótica da arte*, 2ª ed., Lisboa, Editorial Estampa, 1997, p.22.

<sup>38</sup> G. C. Argan, *Arte moderna*, p.581.

<sup>39</sup> *Idem*, p.575.

e dá voz à ambiguidade extrema implícita na «contestação do sistema, do qual porém é instrumento»<sup>40</sup>. Estes artistas criam e orientam, eles próprios, o mercado da arte. O caso mais notório é o de Andy Warhol que constrói na sua *Factory* todo um acervo de produtos prontos a consumir, como a banda de *rock Velvet Underground*<sup>41</sup>, vários filmes, uma série de jovens artistas e, em última análise, o produto *Warhol*, que vende, ao mesmo tempo, a sua imagem, a sua assinatura e a sua obra.

A porventura excessiva referência aos trabalhos dos dadaístas, da *pop art* e de Keith Haring ganha sentido no âmbito deste trabalho quando se pretende evidenciar a relação entre a arte contemporânea e o devir da sociedade de consumo que, muitas vezes, lhe serve de mote. De facto, as artes visuais têm ajudado a compor o retrato da individualidade ocidental do presente e a sua referência é obrigatória porquanto deixa entrever o indivíduo como

uma personalidade dilacerada e desfeita, desintegrada e esquizóide; uma personalidade que ainda não conseguiu o equilíbrio entre os dados do sentimento e os do pensamento, uma personalidade que é escrava de uma angústia existencial e cósmica. [...] Aquele rosto dilacerado e fragmentado por impulsos contrastantes e caóticos, embora propenso para a procura de um *novus ordo*<sup>42</sup>.

As últimas décadas do século XX favoreceram um discurso propenso à reflexão sobre o indivíduo e o seu (des)encaixe na sociedade contemporânea. Foi dada maior relevância não aos objectos do quotidiano e à sua (não) utilidade, mas sim ao sujeito passivo, prisioneiro dos objectos anteriormente alvo de crítica. Na realidade, e sem esquecer que, a partir do século XIX, com a proliferação do

---

<sup>40</sup> G. C. Argan, *Arte e crítica de arte*, p.121.

<sup>41</sup> Cf. a letra da canção «Style it takes», do album de 1990 *Songs for Drella*, de Lou Reed e John Cale, da qual se extrai uma parte: «I have the style it takes / and you know the people it takes / why don't you sit right over there , we'll do a movie portrait / I'll turn the camera on and I won't even be there / a portrait that moves».

<sup>42</sup> Gillo Dorfles, *op. cit.*, pp. 111 e 112.

romance de personagem, a atenção dada ao indivíduo se revestiu de uma crescente importância, a aparente superficialidade e frugalidade das personagens criadas por Raymond Carver ou Sam Shepard, têm fascinado o leitor saturado de artificialidade e sedento de encontrar nas mais diversas formas de arte os anti-heróis que, afinal, são o que resta quando tudo o mais se desmorona – as meta-narrativas de que falava Lyotard. Também Camus revela ter consciência deste fenómeno quando faz do narrador de *A Peste* o arauto de uma ideia à época ainda embrionária para a maioria.

Sim, se é verdade que os homens insistem em propor-se exemplos e modelos a que chamam heróis e se é absolutamente necessário que haja um nesta história, o narrador propõe justamente este herói insignificante e apagado, que não tinha por si senão um pouco de bondade no seu coração e um ideal aparentemente ridículo. Isso dará à verdade o que lhe é devido, à adição de dois e dois o seu total de quatro e ao heroísmo o lugar secundário que deve ser o seu.<sup>43</sup>

O afastamento relativamente à cultura de massas, a favor da individualidade, caracteriza a contemporaneidade e, se quisermos, o período pós-moderno. A cultura do indivíduo é evidenciada bem como a «diminuição da importância da identificação com classes e divisões»; ao mesmo tempo salienta-se «a relevância de outras formas de identificação social tais como a idade, o género, a orientação sexual, a etnia, e a região»<sup>44</sup>. Uma política da diferença emerge, em oposição a uma política de estereótipos, caricaturas e mal-disfarçada igualdade. Na arte da contemporaneidade,

a moralidade individual recebe mais atenção do que os grandes símbolos de poder. O enfoque no indivíduo permite que culturas inteiras, em oposição a individualidades, possam ser caricaturadas ou falsamente representadas, sem que o indivíduo seja estereotipado.<sup>45</sup>

<sup>43</sup> Albert Camus, *A Peste*, s.e., Lisboa, Livros do Brasil, 2003, p.100.

<sup>44</sup> John Hill, «Film and postmodernism», *in op. cit.* «A diminution of the significance of class identities and divisions and an increased importance of other forms of social identity such as those related to age, gender, sexual orientation, ethnicity, and region», p.98. (Tradução minha.)

<sup>45</sup> Robert Stam, *Film theory – An introduction*, 3ª ed., Massachusetts, Blackwell Publishers, 2001. «Individuals morality receives more attention than the larger configurations of power. The focus on

No âmbito dos estudos cinematográficos, filmes recentes como *American Beauty* (Sam Mendes, 1999), *Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999), e *21 Grams* (Alejandro González Iñárritu, 2003) sublinham o conceito de anti-herói e exploram-no até ao limite. Enquanto se deixa seduzir pela panóplia de técnicas que induzem à imersão num mundo tão ou mais “autêntico” do que o seu, porque tão menos dormente e artificial, o público testemunha a passagem de um curto espaço de tempo da vida das personagens dos filmes destes realizadores. Sem passado e sem futuro, estas deambulam perante os nossos olhos enquanto tomam consciência da fragilidade das suas vidas. Não se debruçam sobre a debilidade da espécie humana, não espreitam para fora do seu mundo à espera de encontrar conforto na má sorte alheia. Não superam a sua. Para o espectador, findas as duas ou mais horas de filme, o lenitivo é, em última instância, a certeza de não querer para si o que acabou de ver na tela. O processo de identificação, uma das chaves fundamentais para o sucesso da indústria cinematográfica, actua de forma inversa. O público não pode deixar, de uma forma ou de outra, de se sentir identificado com o que se passa no ecrã, mas rejeita essa identificação.

Nos seus trabalhos conjuntos, o realizador Spike Jonze e o argumentista Charlie Kaufman partem também do pressuposto de que há uma imensa riqueza por explorar no anti-herói, seja este um manipulador de marionetas e da mente de outra pessoa, um caçador de orquídeas ou um argumentista em pleno bloqueio criativo. Mas distorcem este conceito ao trazer para o ecrã o quotidiano ficcionado de indivíduos com quem o público está familiarizado precisamente

---

individual character also misses the ways in which whole cultures, as opposed to individuals, can be caricatured or misrepresented without a single character being stereo-typed», p.276. (Tradução minha.)

pelo seu lado de heróis e heroínas, como John Malkovich, Susan Orlean e Charlie Kaufman – uma estrela de cinema, uma jornalista bem sucedida e um argumentista de sucesso. Ao proceder desta forma, Jonze e Kaufman mostram que a «personalidade dilacerada e desfeita, desintegrada e esquizóide», de que falava Gillo Dorfles, se manifesta também para além do anonimato. Ao mesmo passo, desmitificam o sucesso e o estrelato, mas também propiciam a diluição das fronteiras entre realidade e ficção, sonho e vida, propositadamente oferecendo ao seu filme uma atmosfera *surreal* e fantástica.

Os autores de *Adaptation*, exemplo do cinema independente dos meios de produção norte-americana, conhecem o poder do sistema do qual o filme faz parte e sabem que, mesmo quando a longa-metragem subverte com a sua opacidade o disposto pelo cinema da transparência, o poder da indústria é tal que as alternativas oferecidas nele são rapidamente assimiladas, replicadas e banalizadas. Conscientes deste constrangimento, o realizador e argumentista de *Adaptation* não resta mais do que combinar a norma e a sua subversão. As leituras que no filme se oferecem não são completa e absolutamente radicais porque, ao mesmo tempo que em *Adaptation* se questionam os paradigmas do cinema moderno, utilizam-se códigos que rapidamente são tornados convencionais pelo poder do sistema vigente. Mesmo assim, o desejo de subversão dos cânones clássicos e a tentação da provocação impõem-se. Assim, o realizador e o argumentista de *Adaptation* recorrem sem embaraço às vertentes literário-artística e técnico-científica do conhecimento (quando fazem uso do digital, por exemplo), numa simbiose humanista que espelha uma «nova

sensibilidade [...] desafiadoramente pluralista; devotada tanto a uma atormentada seriedade como ao divertimento, à ironia e à nostalgia»<sup>46</sup>. Realizador e argumentista, conhecedores da técnica e da teoria do cinema, são, a cada novo filme, estreantes na medida em que exploram e experimentam diferentes formas de fazer cinema. Sedenta de inovação e de novidade, como anteriormente os movimentos vanguardistas e experimentalistas,

uma tal arte é, em princípio, experimental – não por desprezo elitista por aquilo que é acessível à maioria [facto que distingue a arte contemporânea das vanguardas anteriores], mas precisamente no sentido em que a ciência é experimental.<sup>47</sup>

Os planos breves e sincopados e a montagem fragmentada de *Adaptation* parecem ofuscar a percepção do real. No entanto, a apreensão que fazemos do quotidiano exige montagem, gestão dos imensos *flashes* que constantemente se reportam a novas situações e significados. Como que filtrado por lentes e objectivas, o mundo é uma sucessão de fragmentos, um caos que aprendemos a colocar numa ordem aparente. Por outras palavras, «a montagem mais não faz do que seguir as leis psicológicas da associação de ideias»; ao mesmo tempo que estimula «no espectador a energia psíquica necessária ao contacto entre a memória e a imaginação»<sup>48</sup>, despoleta um dos mais eficazes – se não o mais eficaz – mecanismos do cinema, a identificação com o que se passa na tela.

A fragmentação da linearidade temporal a que se recorre em *Adaptation* nas constantes viagens entre o que se passou três anos antes – quando Laroche caçava clandestinamente orquídeas-fantasma; dois anos antes – altura em que Susan Orlean escrevia para a revista *The New Yorker* uma peça sobre John

---

<sup>46</sup> Susan Sontag, *op. cit.*, p.350.

<sup>47</sup> *Idem*, p.346.

<sup>48</sup> Eduardo Geda, *Os mundos do cinema*, 1ªed., Lisboa, Editorial Notícias, 1998, p.159.

Laroche –; e o tempo presente da acção – o momento da adaptação para cinema do livro *The orchid thief* da jornalista – vai assim ao encontro da voracidade e rapidez que é já parte integrante do mundo frenético que habitamos. A ontologia da imagem cinematográfica assume uma nova dimensão, pois é

despojada de tudo o que a aparelhagem lhe acrescentou, a realidade torna-se aqui a mais artificial de todas e, no mundo da técnica, a captação imediata da realidade enquanto tal não passa de uma ingenuidade<sup>49</sup>.

Deste modo, a linearidade temporal é interrompida por analepses sucessivas e o frenesi veiculado pela montagem do filme em questão reflecte quer uma nova perspectiva perante o mundo, que «exige menos “conteúdo”, e está mais aberta aos prazeres da “forma” e estilo»<sup>50</sup>; quer a constante experimentação e ensaio dos seus autores (na fase de escrita ou adaptação do argumento, assim como nas fases de filmagem e pós-produção); quer ainda a vontade de imprimir a ilusão do real, nos moldes já explicitados, ao que se passa no ecrã. Como a fotografia, que veio libertar a pintura da sua obsessão pelo realismo, o cinema toma para si o papel de «substituir o mundo exterior pelo seu duplo», satisfazendo, através da «procura da expressão dramática no instante, espécie de quarta dimensão psíquico», a «necessidade de ilusão»<sup>51</sup> inerente ao homem.

Neste contexto, o que pensar da utilização recorrente da *voice-over* em *Adaptation*? Por definição, «a palavra [...] não se insere na imagem como uma componente realista; mesmo pronunciada realmente por um personagem, é quase como que o recitativo da ópera»<sup>52</sup>. Talvez por essa razão, Bob McKee (Brian

---

<sup>49</sup> Paulo F. Monteiro, «Fenomenologias do cinema», *O que é o cinema? – Revista de comunicação e linguagens*, nº23, 1996, p.73.

<sup>50</sup> Susan Sontag, *op. cit.*, p.349. Sublinhado da autora.

<sup>51</sup> André Bazin, «Ontologia da imagem fotográfica», in *O que é o cinema?*, Lisboa, Livros Horizonte, 1992, p.15.

<sup>52</sup> *Idem*, «O Diário de um pároco de aldeia», in *op. cit.*, p.132.

Cox), o especialista em escrita de argumentos tão prezado por Donald Kaufman (o irmão gêmeo de Charlie Kaufman) abomine aquele procedimento narrativo.

Durante a palestra que profere, e à qual Kaufman assiste, McKee adverte:

... e Deus vos ajude se usardes *voice-over* no vosso trabalho, meus amigos. Deus vos ajude! É uma escrita insípida e descuidada. Qualquer idiota consegue usar a narração em *voice-over* para explicar os pensamentos de uma personagem. Vós deveis apresentar os conflitos internos da personagem em acção.<sup>53</sup>

A tela negra, o desfile habitual dos nomes que contribuíram para a elaboração do filme, a voz de Nicolas Cage em *off*: é assim que começa *Adaptation*. O final, bem menos sombrio, também não prescinde de *voice-over*. Por um lado, McKee, defensor de um cinema de entretenimento, de aceitação fácil, de montagem opaca e que dê ao seu público exactamente aquilo de que ele está à espera, uma história – «Talento literário não é suficiente. Primeiro, último, e sempre, o imperativo é contar uma história»<sup>54</sup> –, rejeita a palavra e faz, antes, a apologia da imagem; por outro, Kaufman advoga um cinema mais complexo e melhor estruturado, que veicule princípios ideológicos, transparente em relação à sua montagem, fenomenológico. Por isso angustia (em *voice-over*) diante das palavras de McKee:

é a minha fraqueza, a minha absoluta falta de convicção que me trazem aqui. Respostas simples. Regras para te catapultares para o sucesso. E aqui estou, porque o meu salto para o abismo trouxe-me a lugar nenhum. Bem, não é esse o risco que se corre por tentar algo novo? Eu devia sair daqui imediatamente. Começarei de novo.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> *Adaptation*. «And God help you if you use voice-over in your work, my friends. God help you! It's flaccid, sloppy writing. Any idiot can write voice-over narration to explain the thoughts of a character. You must present the internal conflicts of your character in action.» Palavras da personagem Robert McKee. (Tradução minha.)

<sup>54</sup> *Adaptation*. «Literary talent is not enough. First, last, and always the imperative is to tell a story.» Robert McKee. (Tradução minha.)

<sup>55</sup> *Adaptation*. «It is my weakness, my ultimate lack of conviction that brings me here. Easy answers. Rules to short-cut yourself to success. And here I am, because my jaunt into the abyss brought me nothing. Well, isn't that the risk one takes for attempting something new. I should leave here right now. I'll start over.» Palavras da personagem Charlie Kaufman. (Tradução minha.)

Em defesa da adaptação para cinema do romance de Bernanos, *Diário de um pároco de aldeia*, por Bresson (1951), Bazin afirmava que, da mesma forma que um filme não perde qualidade pelo facto de fazer uso da montagem – segundo este autor, referindo-se ao filme de Jean Tourane, *Une fée pas comme les autres*, «é a montagem, criadora abstracta de sentido, que mantém o espectáculo na sua irreabilidade necessária»<sup>56</sup> – também não perde especificidade realista pelo facto de ver introduzida a técnica da voz sobreposta. Para Bazin,

é como se a mistura definitiva comportasse ruídos registados directamente, com uma fidelidade escrupulosa e um texto *recto tono* pós-sincronizado. Mas esse texto [...] é também ele uma realidade secundária.<sup>57</sup>

Do mesmo modo, o argumento de *Adaptation* não vê colocada em risco a realidade que pretende duplicar. Praticamente imperceptível, por trivializada um pouco por todo o cinema, a utilização desta técnica em *Adaptation* não é inocente: imerso na auto-ironia, o argumento acaba por seguir as palavras do especialista em escrita criativa e deixar os juízos de valor para quem assiste ao filme.

Na última meia hora de filme, a estrutura intimista, introspectiva, sombria e um tudo-nada paranóica de *Adaptation* parece transformar-se num habitual filme de produção norte-americana. Neste curto espaço de tempo estão presentes muitos dos lugares-comuns do cinema de entretenimento, sendo que esta fase do filme soma cenas de sexo e drogas; perseguições, tiroteios e acidentes de automóvel; lágrimas, lições de vida, reencontros amorosos; e um final feliz, num

---

<sup>56</sup> André Bazin, *op. cit.*, p.60. De facto, Bazin incorre em contradição quando defende concomitantemente o uso da montagem e o realismo. Este teórico acreditava que o realizador devia apenas registar passivamente o mundo real, ao mesmo tempo que fazia a apologia de cineastas cujo trabalho era altamente artificioso e manipulador, como Orson Welles e Alfred Hitchcock.

<sup>57</sup> Idem, p.135. Sublinhado do autor.

frenesi que destoa com o que até ali se tinha visto e que leva o espectador a temer pela seriedade e integridade do filme. O destaque de cenas tão particulares do filme como estas não implica que, de modo algum, se ponha em causa a sua qualidade. Pelo contrário, a existência de tais momentos num filme da dupla Jonze/Kaufman, que já deu provas da sua competência e originalidade, não pode ser encarada como uma falha, nem tão-pouco ignorada.

Antes que acabem os primeiros cinco minutos de filme, Kaufman já deixou bem claro à produtora Valerie Thomas (Tilda Swinton) que não pretende escrever outro argumento banal e desinteressante. São suas estas palavras:

eu não quero arruiná-lo [o argumento] ao transformá-lo num produto de Hollywood. Tipo, um filme de roubo de orquídeas ou algo assim. [...] Não quero pejá-lo de sexo, de perseguições ou de armas. Ou ter personagens que aprendem lições de vida profundas. Ou que crescem ou que passam a gostar umas das outras ou que ultrapassam obstáculos para serem bem sucedidas no final. Sabe? O livro não é assim. A vida não é assim. Não é e pronto. Eu tenho uma opinião muito forte acerca deste assunto.<sup>58</sup>

E, contudo, nenhum destes ingredientes explosivos deixa de fazer parte do argumento que escreve e do filme que protagoniza.

O olhar arguto de Spike Jonze e a originalidade do trabalho de argumentista de Charlie Kaufman arriscam tudo nesta fase de grande perigo para o entendimento do filme. Um público mais habituado ao contexto dos filmes de acção deixar-se-á envolver por *Adaptation*; a assistência que conhece o trabalho da dupla ficará apreensiva perante o inusitado de tanta movimentação. O argumentista que invalida *The three*, o argumento do seu irmão gémeo; que recusa a doutrina de um guru da escrita criativa; que admoesta o irmão quando

---

<sup>58</sup> *Adaptation*. «I don't want to ruin it by making it a Hollywood product. Like, an orchid heist movie or something. [...] Like, I don't want to cram in sex, or car chases, or guns. Or characters learning profound life lessons. Or growing or coming to like each other or overcoming obstacles to succeed in the end. You know? The book isn't like that. Life isn't like that. It just isn't. I feel very strongly about this». (Tradução minha.)

este mal pronuncia a palavra *denouement* ou utiliza com à-vontade as expressões *pitch* e «indústria», inscreve no seu argumento os arqui-inimigos dos seus ideais enquanto cineasta e artista.

Não o faz por acaso. Porque *Adaptation* é, antes de mais, um filme que se auto-desconstrói e que disseca a sua génese, num *mise en abyme* de gigantescas proporções, a reflexão sobre o seu processo de adaptação à sociedade de consumo e de informação não estaria completa se não acrescentasse às múltiplas considerações especulares sobre as quais se desenrola, a derradeira auto-análise enquanto filme independente que é. Longe de um desfecho incompreensível (que ultimamente tem vindo a ser sinónimo de qualidade), Kaufman opta por surpreender o seu público-alvo, o mesmo que conhece *Being John Malkovich* e os *videoclips* de Jonze, o mesmo que está preparado para ver tudo menos lugares-comuns do cinema comercial, com a introdução desses mesmos *clichés*. De acordo com a personagem McKee,

o último acto faz o filme. Podes ter um filme entediante e nada envolvente, mas surpreende-os no final e farás um sucesso. Procura um final. Mas não faças batota. Não te atrevas a introduzir um *deus ex machina*. As tuas personagens devem mudar e essa mudança deve partir delas. Faz isso e sair-te-ás bem.<sup>59</sup>

Imerso na auto-ironia, no argumento respeitam-se afinal as palavras do especialista em escrita criativa e deixam-se os juízos de valor para quem assiste ao filme. Contudo, este procedimento é cuidado e criterioso. Nunca se segue a *receita* até ao fim. Um exemplo é a utilização da técnica do *voice-over*; outro é a presença de um *deus ex machina*, cuja presença num filme é repudiada por

---

<sup>59</sup> *Adaptation*. «The last act makes the film. You can have an uninvolved, tedious movie, but wow them at the end, and you've got a hit. Find an ending. But don't cheat! Don't you dare bring in a *deus ex machina*. Your characters must change and the change must come from them. Do that and you'll be fine.» Palavras da personagem Robert McKee. (Tradução minha.)

Robert McKee, em *Adaptation*. Ironicamente, essa divindade está personificada na personagem do próprio McKee. É ele quem inesperadamente intervém e transforma uma situação que se adivinhava trágica num final feliz.

A um registo marcadamente independente são acrescentados elementos próprios do cinema de indústria, o que não põe em risco a qualidade de *Adaptation*, mas antes oferece novas possibilidades de interpretação por parte de um público que vê gorado o seu «horizonte dinâmico de experiência»<sup>60</sup>. Ao confrontar estas duas possibilidades, Kaufman materializa a reflexão acerca da imposição do social sobre a arte. Se se atentar no final à Hollywood que é proposto, parecerá que não foi encontrada uma solução consensual para o seu dilema. No entanto, dotado de uma honestidade e frontalidade invulgares, o argumento de Kaufman, que começa por pôr em causa os princípios do sistema vigente, evolui para um estado de plenitude e harmonia no qual os vários modos de fazer cinema parecem poder conviver sem conflitos. O equilíbrio é sabiamente mantido porque Kaufman e Jonze demonstram ter grande conhecimento da história e teorias do cinema, o que, aliado a um grande poder inventivo, facilita a possibilidade de adaptação da sua obra conjunta, nomeadamente *Adaptation*, ao meio artístico envolvente.

---

<sup>60</sup> Robert Jauss, *A literatura como provocação*, 1ª ed., Lisboa, Vega, 1993, p.57.

## CAPÍTULO II

### *A elaboração de um fresco*

Se se aceitar o pressuposto de que é intrínseca à mente humana a capacidade de se questionar e de reflectir acerca do que a rodeia, e principalmente acerca de si própria, então também as manifestações artísticas, porque são produtos da mente humana, apontam para essa necessidade de questionamento e para a análise, não só relativamente ao mundo da arte em geral, mas principalmente quanto ao seu próprio processo de construção. As incertezas e os momentos de crise intelectual acerca do próprio processo de criação artística revelam-se determinantes para a existência do todo artístico, porquanto sem estes elementos dificilmente haveria evolução, aperfeiçoamento e adaptação, não só à sociedade de consumo e às leis mercantilistas de que se tratou no capítulo anterior, mas também relativamente à natureza intrínseca da própria obra de arte.

O vocábulo reflexividade – ou «auto-referencialidade», «metaficção», e «anti-ilusionismo», sugeridos por Robert Stam num capítulo inteiramente dedicado a esta problemática<sup>61</sup> – será, portanto, utilizado neste trabalho sempre que se fizer referência à capacidade inerente à mente humana, e por extensão, às obras por ela idealizada, de se tomar a si própria como objecto de interrogação e reflexão, através da abstracção, da fragmentação e da importância dada à sua própria produção.

---

<sup>61</sup> Robert Stam, «The politics of reflexivity», *in op. cit.* «A key term in many of these debates was “reflexivity” and its satellite terms such as “self-referentiality”, “metafiction”, and “anti-illusionism”», p.151. Sublinhado do autor. (Tradução minha.)

Até aos anos setenta, a reflexividade estava solidamente associada à politização da arte e à crítica do realismo, cujo ponto de partida seriam as acepções brechtianas acerca da arte da representação. A tendência à época ia no sentido de fazer equivaler *realismo* a *burguesismo* e *mediocridade*, e *reflexivo* a *insubmisso* e *revolucionário*<sup>62</sup>. A auto-referencialidade no cinema surge, pois, para além da necessidade de escrutínio e de sublimação dos instrumentos e processos conducentes à prática artística, da urgência de fazer frente ao mascarar clássico da realidade extra-ccrã – pela apologia do abstracto e fragmentário –, cujo objectivo primeiro era a reorganização das «categorias do tempo, do espaço e da causalidade [com vista à] criação de um mundo com a aparência da realidade»<sup>63</sup>. Tacitamente aceite pelo espectador passivo – impaciente, mais do que por entretenimento, pela possibilidade de, por duas horas, viver outra vida que não a sua –, este mundo entrelaça «o passado e o futuro da narrativa [...] com o presente criando expectativas que dão asas à imaginação».<sup>64</sup> Eduardo Geada acrescenta:

as imagens do ecrã não só estimulam no espectador a energia psíquica necessária ao contacto entre a memória e a imaginação como reflectem o sentir e o pensamento dos próprios personagens, obrigando o espectador a identificar-se com eles.<sup>65</sup>

O cinema de Hollywood era então fortemente criticado pela sua sujeição atávica a mecanismos indutores de passividade e alienação e o realismo que advogava (e que mantém até hoje) era rejeitado por autores como Laura Mulvey

---

<sup>62</sup> *Idem*, p.152.

<sup>63</sup> Eduardo Geada, *op. cit.*, p.158.

<sup>64</sup> *Idem*, p.159.

<sup>65</sup> *Idem*, *ibidem*.

e Robert Stam – hoje já não partilham da mesma ideia<sup>66</sup> –, que evidenciavam nele a fragilidade da pretensa ilusão de realidade, suportada em grande parte pelo dissimular das marcas da produção – a câmara, os microfones, os técnicos e os assistentes, o *voice-over*, pela linearidade narrativa, pela montagem transparente, pela homogeneidade do discurso e dos géneros, e, em última análise, pela generalização do método de representação naturalista de Constantin Stanislavski<sup>67</sup>.

Este último recurso defende o realismo da representação e faz da emoção, da intuição e da «memória afectiva» do actor as suas traves mestras. Quando tem de representar uma cena que envolva o medo, o actor deve lembrar-se de algo assustador e usar o medo que deveras sentiu em determinada altura da sua vida para representar com toda a entrega o seu papel. Por conseguinte, o actor não deve declamar ou recitar o texto, mas sim sentir e interpretar o subtexto do guião que se encontra a trabalhar, bem como eliminar toda a artificialidade ao transportar a sua própria personalidade para o palco, ou para o estúdio de cinema.

Para estabelecer a ponte entre a vida em cena e a vida fora de cena são fulcrais o relaxamento, a improvisação, a memória sensorial e a repetição de exercícios físicos e psicológicos por parte do actor, que deixa de ser o veículo através do qual se podem escutar as palavras do autor do texto dramático, e o

---

<sup>66</sup> Hoje, Robert Stam, *op. cit.*, vê alteradas as suas convicções a este respeito. O autor considera, portanto, que «realism and reflexivity are not strictly opposed polarities but, rather, interpenetrating tendencies quite capable of coexisting within the same text. It is therefore more accurate to speak of a “coefficient” of reflexivity or realism, and to recognize that it is not a question of a *fixed* proportion», p.152. Sublinhado do autor.

<sup>67</sup> Constantin Stanislavski, *A preparação do ator*, Civilização Brasileira / Dinalivro, 2002. Salvo guardado que muitas obras posteriores à época em que Stanislavski viveu, nomeadamente os trabalhos saídos do *Actor's studio* pela mão de, por exemplo, Elia Kazan, Marlon Brando, James Dean, aproveitaram, com grande mestria, grande parte das premissas de Stanislavski.

instrumento da vontade do encenador, para passar a ser, ele próprio, o gestor do seu trabalho corporal e intelectual. Esta possibilidade, patente no cinema e no teatro norte-americanos desde o reconhecimento da teoria de Stanislavski, abre novas perspectivas no âmbito da representação e do trabalho de actor, na medida em que este se descobre como parte integrante da concepção do filme (ou da peça de teatro) que protagoniza e se assume como agente promotor de questionamento e de reflexão, ao lado do realizador, que até então se reservava esse papel, particularmente depois da influência da *politique des auters* francesa que Astruc assinalou e que os críticos dos *Cahiers du cinéma*, tornados realizadores, defenderam. Os olhares sobranceiros de James Dean em *Rebel without a cause* (Nicholas Ray, 1955) ou o contraste entre a contenção e a exteriorização de sentimentos da personagem de Marlon Brando, Stanley Kowalski, em *A streetcar named desire* (Elia Kazan, 1951) são exemplos de um exímio trabalho de aperfeiçoamento do método de representação de Stanislavski e concorrem para a instauração de um novo conceito de actor de cinema, mais activo, participante e desperto para novas técnicas e instrumentos de trabalho e mais consciente da sua importância no processo de criação do todo filmico ou teatral. Não é tanto contra uma «honesta representação» que se insurge Bertold Brecht, mas contra «as convenções ossificadas do teatro naturalista»<sup>68</sup>.

O método de Stanislavski rompeu, no início do século XX, com as teorias do teatro que remontavam ao Iluminismo e a Denis Diderot. De acordo com Diderot, o actor não deve contar com a sua sensibilidade mas sim aprender a

---

<sup>68</sup> R. Stam, *op. cit.*, «Brecht's critique of realism centered on the ossified conventions of naturalist theater, but not on the goal of truthful representation», p.153. (Tradução minha.)

canalizar as suas emoções. O *Paradoxo sobre o actor*<sup>69</sup> é, no fundo, o paradoxo de qualquer outro artista, e está representado na dicotomia entre paixão e reflexão. O actor deveria saber preterir a inspiração ao trabalho aturado e o sangue-frio deveria prevalecer, pois é ele que conduz à perfeição.

As ideias de Diderot foram fortemente criticadas por Stanislavski, mas rapidamente também a sua visão naturalista do teatro encontrou oposição nos defensores do teatro épico de Brecht<sup>70</sup>. Segundo este, a politização do texto e da encenação da peça teatral é fulcral, como se no palco se procedesse à instauração de um processo contra a sociedade, no qual tudo deve servir de depoimento e documentação, deixando-se para o espectador o papel de juiz. A teoria brechtiana opõe-se radicalmente à empatia entre actor e público ou entre actor e personagem; exige que os espectadores utilizem plenamente o seu aparelho mental e dessa forma possam concretizar um raciocínio no que diz respeito à transformação da realidade que lhes foi apresentada no palco. Os actores devem demonstrar claramente que desempenham um papel e, graças ao efeito de distanciamento, comunicar ao público a situação da personagem no mundo. O distanciamento proposto por Brecht permite o figurar da reflexividade e da auto-análise na representação e na encenação do texto escrito, para teatro e para cinema, e propicia o instaurar de uma meta-linguagem que, para além de enriquecer o jogo cénico, questiona não só o estatuto social do actor e a sua actividade mas também o poder de intervenção social e política do texto a ser representado.

---

<sup>69</sup> Denis Diderot, *Paradoxo sobre o actor*, Lisboa, Hiena Editora, 1993 [texto escrito em 1773 e publicado em 1830].

<sup>70</sup> Bertold Brecht, *Estudos sobre teatro: para uma arte dramática não-aristotélica*, Lisboa, Portugalia, s.d.

Porque a arte é «continuamente completa e completamente não contínua, já acontecida e que nunca chegou nem nunca partiu»<sup>71</sup>, não é difícil encontrar um *corpus* suficientemente vasto de obras fílmicas e literárias reveladoras de uma forte consciencialização do autor relativamente ao processo de criação do seu texto. *La nuit américaine* (François Truffaut, 1973); *8 ½* (Federico Fellini, 1963); *The purple rose of Cairo* (Woody Allen, 1985) são apenas alguns exemplos de trabalhos em que predomina a reflexividade. *Adaptation*, que partilha com o filme de Truffaut a exposição do aparato fílmico; com *8 ½* o realce das questões de autoria; e com *A rosa púrpura do Cairo* a dualidade ficção/realidade, pode ser facilmente inscrito no rol de textos onde se denota a presença da auto-referencialidade. A adequação de *Adaptation* aos princípios do pós-modernismo – pois, como diz Robert Stam, o coeficiente de reflexividade de um dado texto varia de género para género e de época para época, sendo que «na era contemporânea pós-modernista a reflexividade é a norma, mais do que a excepção»<sup>72</sup> – ajuda a fixá-lo como auto-referencial, porém incorre-se numa falácia quando se consideram como auto-referenciais apenas os textos pós-modernistas. A literatura do século XVIII apresentava já um grande coeficiente, para utilizar as palavras de Stam, de reflexividade. *Jacques, le fataliste*, de Diderot, ou *The Life and opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, de Laurence Sterne são apenas dois exemplos de um acervo considerável.

---

<sup>71</sup> Enrico Ghezzi, «Mil e não mais de mil. Dois mil e um (para uma poética do exórdio possível)», in Nuno Sena e Neva Cerantola (org.), *A primeira vez*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2001, p.72.

<sup>72</sup> Robert Stam, *op. cit.* «The coefficient of reflexivity varies from genre to genre (musicals like *Singin' in the Rain* are classically more reflexive than social realist dramas like *Marty*), from era to era (in contemporary postmodernist era reflexivity is the norm rather than the exception)», p.152. (Tradução minha.)

Todavia, com o soçobrar das meta-narrativas da modernidade e, por conseguinte, com o questionar dos conceitos de identidade e realidade, as vanguardas dos anos sessenta e setenta abraçam a reflexividade para contestar veementemente o dogmatismo e o cânone, e para assinalar a multiplicidade de formas de entender e representar o mundo, que não é mais ordenado, linear e objectivo, mas sim arbitrário e subjectivo. Se as relações entre o mundo fenomenológico e o indivíduo são complexas, então as representações miméticas da realidade deverão ser igualmente questionadas e debatidas.

Os ficcionistas do pós-modernismo fizeram da incapacidade para compreender e representar a realidade uma vantagem a seu favor. A libertação dos mecanismos tradicionais de representação concedeu-lhes a autonomia que a categorização modernista não lhes permitia. Mais do que o conteúdo, foi a forma das suas obras que ganhou com a liberdade criativa recém-adquirida. Esta passou a incidir particularmente sobre a complexidade das relações entre ficção e realidade, e a fazer questão em revelar o processo de criação artística e os seus artificios, bem como a sua subjectividade. O autor dos textos auto-referenciais trabalha a noção de jogo, de encenação, de construção. Por seu lado, o receptor compactua com o exercício do autor, tem consciência da artificialidade e aceita-a.

No seio da narrativa, a perturbação pode ser veiculada através da incorporação no discurso de estratégias como estruturas em espiral, entre as quais se encontra o *mise en abyme* e o *trompe l'œil*; a auto-ironia; o jogo de espelhos entre a figura do autor e a sua *persona*; e a ruptura da linearidade temporal e

espacial. Para o estudo de *Adaptation*, incidir-se-á particularmente sobre o recurso ao *mise en abyme*, à ironia, e ao exercício formal que pretende confundir o autor, «instância literária», com personagem, «instância narrativa»<sup>73</sup>, existentes em *Adaptation* e indicadores da presença de uma estética da reflexividade, porque catalisadores do ensimesmamento e da auto-análise.

Antes de aprofundar a análise de *Adaptation*, importa esclarecer algumas questões do âmbito da narratologia, dada a complexidade inerente a um texto que combina conceitos tão distintos como o de autor, narrador e personagem, e que faz suceder mundos ficcionais até ao abismo. Para tal, adoptou-se a taxinomia de Gérard Genette, de acordo com o *Discurso da narrativa*. Charlie Kaufman, argumentista norte-americano, é o autor «extradiagético»<sup>74</sup> do argumento de *Adaptation*, o filme realizado por Spike Jonze em 2002. O mesmo Charlie Kaufman, quando se inclui a si próprio na diegese da longa-metragem, é uma personagem «intradiegética»<sup>75</sup>. De forma a assegurar a distinção entre instância autoral e «instância narrativa», nas referências a Charlie Kaufman constantes deste trabalho de investigação deve, portanto, subentender-se a sua condição de personagem de *Adaptation*, totalmente ficcionada, ainda que criada por um autor que partilha do mesmo nome. O mesmo deverá ser entendido das demais personagens deste filme, nomeadamente Susan Orlean e John Laroche, que, como Charlie Kaufman, partilham o seu nome com seres dotados de existência real.

---

<sup>73</sup> «Instância literária» e «instância narrativa» são expressões de Gérard Genette, *Discurso da narrativa*, Lisboa, Vega, s.d., p.228.

<sup>74</sup> *Idem*, p.227.

<sup>75</sup> *Idem*, *ibidem*.

No primeiro nível do discurso narrativo, Kaufman narra o desenrolar do processo de escrita do argumento que lhe foi encomendado pela produtora executiva Valerie Thomas (Tilda Swinton). Donald Kaufman, personagem totalmente ficcionada, secunda Charlie neste nível diegético. Num grau superior ao da narrativa principal, o espectador (o narratário, neste caso) conhece as histórias de Susan Orlean (Meryl Streep) – jornalista para a revista *The New Yorker* e autora do livro *The orchid thief* – e de John Laroche (Chris Cooper) – caçador clandestino de orquídeas. A estas personagens dar-se-á, em narratologia, o nome de «metadiegticas»<sup>76</sup>, porque estão integradas num nível discursivo superior ao central. Os níveis diegéticos de Orlean, Laroche e Kaufman são diferentes enquanto diferente for também o tempo da narrativa de cada uma destas personagens. John Laroche caça as orquídeas-fantasma três anos antes do tempo da diegese de Kaufman. Susan Orlean escreve o artigo para a revista *The New Yorker* e o livro *The orchid thief* um ano depois do roubo praticado por Laroche. Três anos separam os níveis diegéticos de Laroche e Kaufman. Entre Orlean e Kaufman há dois anos de intervalo. Entre Laroche e Orlean há um hiato de um ano. Aos poucos, as diferenças temporais esbater-se-ão, até à confluência total.

Susan Orlean começa por ser a narradora da diegese de John Laroche, tornada assim em personagem meta-metadiegtica em relação à história principal. Orlean e Laroche não partilham o mesmo espaço narrativo, enquanto Charlie Kaufman se debate por se manter fiel ao livro que está a adaptar para

---

<sup>76</sup> *Idem*, p.228.

cinema, escrito por Susan Orlean. O momento em que a personagem «intradiegética» Charlie Kaufman, protagonista do primeiro nível diegético de *Adaptation*, se permite extrapolar para além dos limites do livro *The orchid thief* é o momento em que os universos de Orlean e Laroche se fundem, e marca o início do relacionamento amoroso destas duas personagens. Por fim, também Charlie e Donald Kaufman entram no nível ao qual pertencem a jornalista e o caçador de orquídeas, e os diversos níveis diegéticos fundem-se num só, até ao final do filme.

Quando Donald Kaufman (Nicolas Cage) pede ao irmão gémeo Charlie uma ideia para a forma como a personagem principal do argumento que está a escrever – que intitulará, significativamente, *The three* – mata as suas vítimas, Charlie Kaufman (também interpretado por Nicolas Cage) sugere que o assassino seja um professor de Literatura que corta bocados dos corpos das vítimas até à morte, e que se auto-proclama «o desconstrucionista»<sup>77</sup>. Menosprezando o trabalho de Donald, Charlie alude à desconstrução, um termo-chave para o entendimento do filme *Adaptation*, dos seus níveis narrativos.

A fragmentação em diversos níveis diegéticos está para *Adaptation* como a cebola está para o *Peer Gynt* de Henrik Ibsen. A metáfora das múltiplas camadas de uma cebola evidencia a especificidade do texto auto-referencial: ele é o resultado de um processo de construção e de montagem, mas – e é isto que distingue o texto de pendor auto-referencial dos demais – a artificialidade da sua natureza é revelada ao receptor.

---

<sup>77</sup> Paráfrase do diálogo entre Donald e Charlie Kaufman no estúdio onde se filma *Being John Malkovich*, numa cena de *Adaptation*.

Ainda que longa, será importante relembrar a seguinte passagem da obra de

Ibsen (Acto V, cena v):

Aqui jaz Peer Gynt, aquela alma decente,  
Imperador acima de todas as outras criaturas. –  
Imperador?

*(Ri-se para si próprio)*

Ai, meu grande malandro!  
Tu não és nenhum Imperador; tu não és mais do que uma cebola.  
Eu vou descascar-te agora, meu bom Peer!  
Não te escaparás, nem se implorares nem se chorares.

*(Pega numa cebola e pela-a camada a camada)*

Esta é a camada mais exterior, toda danificada;  
É o naufrago na quilha do salva-vidas.  
Esta é a camada do passageiro, indigente e magra; -  
E, no entanto, no seu paladar há uma pitada de Peer Gynt.  
A que vem a seguir é o ego do garimpeiro de ouro;  
O sumo desapareceu – se é que alguma vez houve algum.  
Esta camada áspera com a pele endurecida  
É o caçador de peles em Hudson's Bay.  
A próxima parece uma coroa; – oh, não, obrigado!  
Vamos deitá-la fora sem mais delongas.  
Aqui está o arqueólogo, pequeno mas bem constituído;  
E aqui está o Profeta, sumarento e fresco.  
Ele tresanda, de acordo com as Escrituras, a mentira,  
O suficiente para encher de água os olhos de um homem honesto.  
Esta camada que se solta suavemente  
É o cavalheiro, que vive despreocupado e cheio de contentamento.  
A próxima parece doente. Vêm-se estrias negras; –  
O negro simboliza ambos o protestante e o preto.

*(Arranca várias camadas de uma só vez.)*

Que quantidade imensa de camadas!  
Demorará muito até que o centro se deixe ver?

*(Desfaz a cebola em pedaços)*

Abençoado seja eu! Até ao centro mais recôndito,  
Não há nada para além de camadas – uma mais pequena do que a outra. –  
A natureza é espirituosa!<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> Henrik Ibsen, *Peer Gynt*, London, Penguin Classics, s.d.

«Here rests Peer Gynt, that decent soul, / Kaiser o'er all of the other beasts. –  
Kaiser? /

*(Laughs inwardly.) /*

Why, you old soothsayer-humbug! / no Kaiser are you; you are nought but an onion.

I'm going to peel you now, my good Peer! / You won't escape either by begging or howling.

*(Takes an onion and pulls off layer after layer.) /*

There lies the outermost layer, all torn; / that's the shipwrecked man on the jolly-boat's keel.

Here's the passenger layer, scanty and thin; - / and yet in its taste there's a tang of Peer Gynt.

Next underneath is the gold-digger ego; / the juice is all gone-if it ever had any.

This coarse-grained layer with the hardened skin / is the peltry-hunter by Hudson's Bay.

The next one looks like a crown;-oh, thanks! / we'll throw it away without more ado.

Explorar as várias camadas que compõem uma alma, uma vida ou uma obra de arte assume para muitos as mesmas proporções. Assim como, no final da sua vida, tempo de redenção e absolvição, a personagem do longo poema dramático de Ibsen reconhece nas múltiplas camadas de uma cebola as diferentes passagens da vida que viveu, também em *Adaptation* se assiste ao desfiar de uma multiplicidade de raciocínios e incursões pelo escrever e pelo fazer cinema e se reflecte acerca da natureza da longa-metragem em questão, enquanto se dá a ver ao espectador o seu processo de criação artística.

O autor de um texto reflexivo arrisca perder-se no labirinto das várias fases de produção do seu trabalho, e arrisca também ao pretender exhibir o seu percurso, ao mostrar as suas fragilidades, portanto, para revelar, como se o segredo não fosse opção, os caminhos percorridos, as escolhas feitas na execução do seu trabalho. Ao contrário da cebola selvagem cujas camadas Peer Gynt retira uma a uma, os textos de carácter auto-referencial crescem com a sobreposição de camadas sucessivas. Mais do que procurar a identidade desses textos num núcleo disfarçado pelas camadas que se acrescentam, interessa entendê-los como o resultado perfeito das várias partes que os compõem.

A disposição para revelar o que costumava estar disfarçado – a angústia do escritor ou do realizador que não consegue criar, o aparato técnico de um filme

---

Here's the archaeologist, short but sturdy; / and here is the Prophet, juicy and fresh.  
He stinks, as the Scripture has it, of lies, / enough to bring the water to an honest man's eyes.  
This layer that rolls itself softly together / is the gentleman, living in ease and good cheer.  
The next one seems sick. There are black streaks upon it; - / black symbolises both parsons and niggers.  
(Pulls off several layers at once.) /  
What an enormous number of swathings! / Isn't the kernel soon coming to light?  
(Pulls the whole onion to pieces.) /  
I'm blest if it is! To the innermost centre, / it's nothing but swathings—each smaller and smaller.-  
Nature is witty!», p.191. (Tradução minha.)

ou de um programa de televisão, o pintor que se representa a trabalhar na sua própria tela – parece querer ir ao encontro do que Edgar Allan Poe advogava no século XIX. No seu ensaio «A filosofia da composição», Poe, surpreendido com o facto de até aos seus dias nunca ter encontrado nenhuma publicação que desse conta dos diferentes passos que compõem a criação de um texto literário, vê na vaidade de cada autor – que deseja ver a sua obra seja entendida como resultado de «uma espécie de frenesim subtil ou de intuição extática»<sup>79</sup> – uma explicação plausível para essa omissão. Na tentativa de vencer esta ideia errónea, e em resposta ao seu próprio repto, o autor de «O corvo» faz questão de sublinhar que nada no seu trabalho literário é deixado ao acaso, e argumenta através da descrição das etapas de construção do poema do corvo que repete «Nunca mais», não sem antes afirmar categoricamente que «nenhum ponto da composição pode ser atribuído ao acaso ou à intuição, e que a obra [«O corvo»] avançou, passo a passo, para a solução, com a precisão e a lógica rigorosa dum problema matemático»<sup>80</sup>.

A revelação do processo que demonstra, no fundo, a construção da obra, por parte de Poe não é a primeira a ser feita neste sentido. Séculos antes, na *Arte Poética*, Horácio faz um apelo similar aos jovens poetas do seu tempo e, dirigindo-se em particular aos Pisões, aconselha que se censure «todo o poema que não for aperfeiçoado com muito tempo e muita emenda e que, depois de retalhado dez vezes, não for castigado até ao cabo»<sup>81</sup>.

---

<sup>79</sup> Edgar Allan Poe, «A filosofia da composição», in *O corvo e outros poemas*, 4ª ed., Lisboa, Ulmeiro, 1999, p.41.

<sup>80</sup> *Idem*, p.42.

<sup>81</sup> Horácio, *Arte poética*, Lisboa, Inquérito, 1984, pp.97 e 99.

Também Roland Barthes reflecte sobre estas questões, e conclui que

a literatura não é uma graça, é o corpo dos projectos e das decisões que conduzem um homem a realizar-se [...] apenas na fala: é escritor aquele que quer sê-lo.<sup>82</sup>

No que parece uma resposta ao que intrigava Allan Poe, Barthes acrescenta ainda que

a sociedade, que consome o escritor, transforma o projecto em vocação, o trabalho da linguagem em dom de escrever, e a técnica em arte: foi assim que nasceu o mito do *escrever bem*.<sup>83</sup>

O filme *Le mépris*<sup>84</sup> é igualmente paradigmático do uso da referencialidade no cinema, e a escolha deste filme de Jean-Luc Godard, de entre tantos do realizador que versam a mesma temática, prende-se com a mestria com que nele se trabalha o *filme-dentro-do-filme*<sup>85</sup>. Algumas das estratégias que induzem a reflexividade numa obra literária ou filmica são evidenciadas por Brian McHale, para quem a auto-referencialidade na ficção pós-modernista pode ser semelhante à abertura de um conjunto de caixas chinesas ou de bonecas russas. Segundo este autor, a «regressão infinita», o «*trompe-l'oeil*», «as personagens em busca de um autor» e o «*mise-en-abyme*»<sup>86</sup> são manifestações que «sugerem algo como uma equivalência funcional entre estratégias de auto-obliteração ou auto-contradição e estratégias que envolvem estruturas espiraladas». Estas estratégias

---

<sup>82</sup> Roland Barthes, «Escritores e escreventes», in *Ensaio crítico*, Lisboa, Edições 70, 1977, p.210.

<sup>83</sup> *Idem, ibidem*. Sublinhado do autor.

<sup>84</sup> *Le mépris*, Dir. Jean-Luc Godard, Act. Brigitte Bardot, Michel Piccoli, Jack Palance, Giorgia Moll, Rome-Paris Concordia, 1963.

<sup>85</sup> Brian McHale, *Postmodernist fiction*, 4ª ed., London, Routledge, 1993. O autor recorre a esta locução quando descreve, no capítulo «Chinese-box worlds», uma estrutura espiralada: «a recursive structure results when you perform the same operation over and over again, each time operating on the product of the previous operation. For example, take a film, which projects a fictional world; within that world, place actors and a film crew, who make a film which in turn projects its *own* fictional world; then *within* that world place another film crew, who make another film, and so on». Mais à frente, utiliza como exemplo o filme *The French lieutenant's woman*, e vale-se da expressão «the film-within-the film», p.113. Sublinhado do autor.

<sup>86</sup> *Idem*, pp.114, 115, 121 e 124.

têm o efeito de interromper e complicar o “horizonte” ontológico da ficção, ao multiplicar os seus mundos, e ao desnudar os procedimentos de construção desses mesmos mundos.<sup>87</sup>

Também Genette dedica um capítulo do *Discurso da narrativa* ao que convencionalmente chama «metalepse narrativa»<sup>88</sup>, o conjunto das situações transgressivas através das quais se faz a mudança de nível narrativo. Para este autor,

todos esses jogos manifestam, pela intensidade dos seus efeitos, a importância do limite que se esforçam por transpor a expensas da verosimilhança, e que é precisamente a narração (ou a representação) em si própria; fronteira oscilante mas sagrada entre dois mundos: aquele em que se conta, aquele que se conta.<sup>89</sup>

A expressão *mise en abyme* foi utilizada pela primeira vez por André Gide num dos seus diários, em 1893, depois de reparar que, recorrentemente, um brasão continha uma representação mais pequena de si mesmo. Marc Angenot, por sua vez, define *mise en abyme* como

uma função de um episódio narrativo destinado a reflectir de uma forma reduzida, num ponto estratégico, e por homologia, o conjunto das estruturas (ou o essencial das estruturas) da obra em que se insere.<sup>90</sup>

Este procedimento técnico está presente no filme de Godard, *Le mépris*, e também em *Adaptation*. É o recurso ao *mise en abyme* que permite, nestes filmes, a ruptura da lógica narrativa e a sucessão de níveis diegéticos, efeitos tão perturbadores do discurso e da recepção quanto a possibilidade de «uma personagem passar o limiar ontológico para um patamar narrativo diferente»<sup>91</sup>. O recurso ao *mise en abyme* vem, por isso, ao encontro da opinião de Vilém Flusser

---

<sup>87</sup> *Idem*, «this ingenious transformation suggests something like a functional equivalence between strategies of self-erasure or self-contradiction and strategies involving recursive structures – nesting or embedding, as in a set of Chinese boxes or Russian *babushka* dolls. Both the sides of strategy have the effect of interrupting and complicating the ontological “horizon” of the fiction, multiplying its worlds and laying bare the procedures of world-construction», p.112. Sublinhado do autor. (Tradução minha.)

<sup>88</sup> G. Genette, *op. cit.*, p.234.

<sup>89</sup> *Idem*, p.235. Sublinhado do autor.

<sup>90</sup> Marc Angenot, *Glossário da crítica contemporânea*, 1ª ed., Lisboa, Editorial Comunicação, 1984.

<sup>91</sup> *Idem*, «every bit as disquieting as a character stepping across the ontological threshold to a different narrative level», p.125.

relativamente ao acto de escrita. Para este fenomenólogo, «escrever é como um labirinto de espelhos que se vai construindo enquanto se perde a si mesmo dentro dele»<sup>92</sup>.

O *mise en abyme* de *Le mépris* e de *Adaptation* é veiculado através da existência de um filme dentro do filme. Em *Le mépris*, o filme é a *Odisseia*, adaptação do poema homérico; em *Adaptation* o filme é *Being John Malkovich*, mas é também o próprio *Adaptation* que, como uma obra em construção (*work in progress*), vai sendo criado ao mesmo tempo que o filme passa diante dos nossos olhos, no ecrã do cinema. À medida que a personagem Charlie Kaufman desenvolve o argumento cinematográfico do livro de Susan Orlean, à medida, portanto, que inventa e rejeita diferentes inícios para o seu texto (aos quais chama «falsas partidas» e «abordagens erradas»<sup>93</sup>), o espectador assiste também à projecção na tela desses mesmos inícios. As representações desses inícios experimentais que se vêem projectadas não são, por exemplo, um complemento à descrição em *voice-over* do narrador, como costuma acontecer noutros filmes, mas, pelo contrário, surgem apartadas das cenas nas quais Charlie Kaufman as imagina.

Cada início frustrado que Kaufman concebe, e logo rejeita, concorre para a construção do tecido narrativo de *Adaptation*. Assim, o filme é composto não por um início (aquele no qual, em *off* e em *black out*, Kaufman se auto-insulta verbalmente), mas sim por vários. Há o início que talvez sugira maior linearidade cronológica: «State Road 29, Florida, dois anos antes», a estrada onde se pode

---

<sup>92</sup> Vilém Flusser, in <http://www.revista.agulha.nom.br/ag36flusser.html>.

<sup>93</sup> *Adaptation*, «false starts», «wrong approaches», palavras da personagem Charlie Kaufman. (Tradução minha.)

ver John Laroche e alguns índios a caçar ilegalmente orquídeas; o início de inspiração mais *darwiniana*, no qual se pode ver a evolução da história do planeta e da humanidade, até ao nascimento de Charlie Kaufman; o início que narra as causas de morte dos vários caçadores furtivos em demanda da orquídea-fantasma; o início no qual se pode ver a personagem Susan Orlean deitada ao lado do marido, belíssima, a pensar «eu suponho que tenho uma paixão manifesta. Quero saber o que é gostar apaixonadamente de algo»<sup>94</sup>. Finalmente, quando Kaufman descobre, num assomo solipsista e narcisista, que o fio condutor da história que está a escrever é ele próprio, o início que arquitecta incluirá a sua voz (mais precisamente a do actor Nicolas Cage), em *voice over*, a tela despovoada de qualquer imagem, e algumas palavras de auto-comiseração e arrependimento. Como numa espiral, o início do trabalho de escrita de Kaufman coincide com o início do filme que se projecta no cinema e as palavras iniciais da personagem do argumentista,

terei alguma ideia original na cabeça? Na minha cabeça careca? Talvez se eu fosse mais feliz o meu cabelo não caísse. A vida é curta, tenho de aproveitá-la ao máximo. Hoje é o último dia do resto da minha vida. Sou um *cliché* ambulante. Preciso mesmo de ir ao médico, examinar a minha perna. Tem qualquer coisa de errado, um caroço. O dentista voltou a ligar, estou muitíssimo atrasado. Se parasse de adiar as coisas eu seria mais feliz. Tudo o que faço é ficar sentado sobre o meu rabo gordo. Se o meu rabo não fosse tão gordo eu seria mais feliz...<sup>95</sup>,

que ainda ecoam na mente do espectador, voltam a surgir, cerca de uma hora e meia depois, como pela primeira vez.

---

<sup>94</sup> *Adaptation*. «I suppose I do have one unembarrassed passion. I want to know how it feels to care about something passionately». (Tradução minha.)

<sup>95</sup> *Adaptation*. «Do I have an original thought in my head? My bald head? Maybe if I were happier my hair wouldn't be falling out. Life is short, I need to make the most of it. Today is the first day of the rest of my life. I'm a walking *cliché*. I really need to go to the doctor, have my leg checked. There's something wrong, a bump. The dentist called again, I'm way overdue. If I stopped putting things off I would be happier. All I do is sit on my fat ass. If my ass wasn't fat I would be happier...». (Tradução minha.)

A lembrar os dez diferentes inícios de *Se numa noite de Inverno um viajante*, de Italo Calvino, ou as três propostas de final para *The French lieutenant's woman* (Karel Reisz, 1981), os cinco inícios de *Adaptation* ajudam a formar uma estrutura em abismo que suporta a auto-referencialidade, porquanto questionam o processo de escrita do argumento da personagem Kaufman, uma vez que, «quando procuramos *entender* o nosso trabalho, criamo-lo outra vez»<sup>96</sup>; o desenrolar da longa-metragem dirigida por Spike Jonze; e a recepção, ao envolver o espectador no processo de criação destes dois textos.

A auto-referencialidade presente em *Le mépris* pode ser visível de três pontos de vista. O primeiro diz respeito à exposição dos instrumentos e do aparato técnico de produção e realização de um filme dentro do filme *Le mépris*, em tudo semelhante ao que acontece em *La nuit américaine* de Truffaut e passível de encontrar também em *Adaptation*, nas cenas que decorrem nos estúdios de filmagem de *Being John Malkovich*. O segundo tem a ver com as dúvidas da personagem Paul (Michel Piccoli) relativamente à adaptação para cinema do texto épico de Homero, *Odisseia*. Estas dúvidas concorrem também para o ensimesmamento e para a auto-análise na medida em que, a partir delas, se reflecte acerca da temática da arte *versus* a indústria, do cinema da opacidade *versus* o cinema da transparência, da mesma forma que também em *Adaptation* se racionalizam estas dicotomias. Em terceiro e último lugar, no filme *Le mépris* aborda-se a dicotomia instância autoral / *persona* do autor – a partir da

---

<sup>96</sup> Jean-Paul Sartre, «Why write?» in David Lodge (org.), *Twentieth-century literary criticism*, 20ª ed., s.l., Longman, 1998. «When we seek to *perceive* our work, we create it again», p.372. Sublinhado do autor. (Tradução minha.)

personagem Fritz Lang –, através do distanciamento crítico e da auto-ironia, questões igualmente presentes no segundo filme de Spike Jonze.

O caos babilónico dominante em todo o filme, dada a sua fragmentação a nível formal, é literalmente representado pela confusão linguística experimentada pelas personagens. Para além dos conflitos existentes entre Paul e Camille, Paul e Prokosch, Prokosch e Francesca, Fritz Lang e Prokosch, a comunicação entre elas dificilmente se estabelece quando estas personagens têm de lidar com quatro línguas distintas – o inglês, o francês, o italiano e o alemão. O entendimento entre elas parece só ser possível com o auxílio clarificador da tradução – personificada em Francesca (Giorgia Moll), a assistente de Prokosch.

Em *Le mépris*, a degradação de um relacionamento no qual a rotina impera sobre o amor é o cerne da narrativa. Está personificada nas personagens de Camille (Brigitte Bardot) e Paul (Michel Piccoli) e é o *leitmotif* do filme, adaptado do romance homónimo de Alberto Moravia, *Il disprezzo*<sup>97</sup>. O desprezo a que o título faz referência é o que Camille sente pelo marido à medida que o filme avança, e encontra o seu auge na sequência de meia hora em que se assiste a uma acesa discussão do casal em torno das dúvidas pessoais e profissionais de Paul relativamente ao seu projecto de adaptação para cinema da *Odisseia* de Homero. Paul foi contratado para rever o argumento adaptado da *Odisseia* para um filme de Fritz Lang (interpretado pelo próprio) e, no decurso do seu trabalho, formula questões quanto à validade de um projecto que depende unicamente da intenção do realizador, de quem frequentemente discorda, e da superficialidade de Prokosch (Jack Palance), o produtor. Paralelamente às reflexões de Paul

---

<sup>97</sup> Alberto Moravia, *O desprezo*, Lisboa, Ulisseia Editora, 1984.

acerca da imposição da indústria sobre a arte e sobre a inevitabilidade de, pessoalmente, se deixar corromper pelo mercantilismo, caso conclua o seu trabalho, decorre a rodagem do filme de Lang. Deste modo, o contacto com todo o aparato técnico e humano indispensáveis à filmagem surge naturalmente e é secundado pela existência de referentes fortíssimos do mundo do cinema, como a citação de Louis Lumière, ironicamente colocada por baixo de uma tela de projecção, segundo a qual «o cinema é uma invenção sem futuro»; e a de André Bazin, logo no genérico do filme; as invocações a Bertold Brecht – cujas iniciais são uma piscadela de olho àqueloutra B.B., Brigitte Bardot – as referências a *Rio Bravo*, *Psycho*, *Hatari* e *Some came running*.

O referente sobre cinema mais imediato e mais eficaz é Fritz Lang. São profundos os laços que ligam este realizador aos autores dos *Cahiers du cinéma*, nos quais se inclui Godard. Quando, em 1959, Lang filma *Der Tiger von Eschnapur* e *Das Indische Grabmal*<sup>98</sup>, só a crítica dos *Cahiers* parece ser favorável às duas superproduções internacionais, grandes sucessos à época, logo entendidas pela crítica generalista como o resultado da rendição de Lang aos ditames do mercado. Conhecida por defender o trabalho de Howard Hawks e Alfred Hitchcock, a crítica francesa da *Nouvelle Vague* assumiu também um papel importante na apologia de Lang, ao provar que, afinal, nestes filmes dos quais foi co-autor nos anos vinte, bem como em toda a sua carreira, o realizador se manteve leal aos seus princípios e valores no que diz respeito à arte cinematográfica. A presença de Lang em *Le mépris* não se resume, portanto, a uma mera curiosidade. Pelo contrário, no âmbito da *politique des auteurs*,

---

<sup>98</sup> Em português, *O tigre de Eschnapur* e *O túmulo índio*.

importa sobretudo sublinhar a integridade e a probidade do autor Lang, efigie dos «auteurs», dotados de um estilo pessoal muito próprio e empenhados em inscrever na película a sua visão individual, por oposição aos «metteurs-en-scène», os realizadores que dominam a linguagem cinematográfica, mas que se limitam a dirigir o filme sem lhe imprimir qualquer cunho pessoal. Para eles, uma vez entregue o guião, «o filme está feito; o realizador é [somente] o senhor que planifica os enquadramentos»<sup>99</sup>.

Como acontecerá em *Adaptation*, relativamente a Charlie Kaufman – mas também em relação a Susan Orlean e John Laroche, a John Malkovich e Catherine Keener – a presença de Fritz Lang, simultaneamente homem com uma existência real extra-tela e personagem do filme *Le mépris*, vem colocar questões quanto à dicotomia entre realidade e ficção, e propiciar a reflexividade.

Contra o artificialismo e a afectação da tradição da qualidade do cinema francês, nomeadamente o de Jean Aurenche e Pierre Bost, a *Nouvelle Vague*, e Bazin em particular, sai em defesa de um realismo que roça a linguagem do documentário. Ao contrário do tratamento dado aos grandes temas sociais pelo cinema francês instituído, através de um realismo psicológico «nem real nem psicológico»<sup>100</sup>, porque essa escola o destrói sempre

no momento de o captar, ansiosa que está por aprisionar os seres num mundo fechado, rodeado de fórmulas, de jogos de palavras, de máximas, em vez de os deixar mostrar-se tal como são perante os nossos olhos<sup>101</sup>,

---

<sup>99</sup> François Truffaut, «Una cierta tendencia del cine francés», *in op. cit.* «Una vez que entregan su guión, el film está hecho; el director es [...] el señor que hace los enquadres allá abajo... y es cierto», pp.237 e 238. (Tradução minha.)

<sup>100</sup> *Idem.* «Realismo psicológico, ni real ni psicológico», p.236. (Tradução minha.)

<sup>101</sup> F. Truffaut, *op. cit.* «Esa escuela, que encara al realismo, lo destruye siempre en el momento de captarlo, ansiosa como está por apresar a los seres en un mundo cerrado, rodeado por las fórmulas, los juegos de palabras, las máximas, en lugar de dejarles mostrarse tal como son ante nuestros ojos», p.237. (Tradução minha.)

a *Nouvelle Vague* veicula o seu realismo através da profundidade de campo, do plano-sequência e da montagem praticamente inexistente. No entanto, os realizadores e críticos da *Nouvelle Vague*, particularmente Godard, depressa se aperceberam que a defesa do realismo pode ser também a defesa de uma maior liberdade criativa, quer relativamente à forma quer à natureza da narrativa, na escrita dos argumentos e na passagem a película, pois, como foi já explicitado, se a percepção do mundo é diferente, diferente será também a sua representação. Por conseguinte, o jogo de citações godardiano – directas, como a citação de Bazin em *Le mépris*, por exemplo, ou indirectas, como a presença, no mesmo filme, de Fritz Lang – prenuncia uma viragem a favor da estética da auto-referencialidade, porque propicia o olhar do cinema sobre si próprio, mais do que sobre a *realidade*. No cinema de Godard «tudo se passa então», diz Paulo Filipe Monteiro,

como se as coisas, a realidade, e a crença que elas implicam, fossem subitamente evacuadas em proveito de uma interrogação sobre a imagem, sobre as “relações de produção” da imagem. A imagem godardiana já não é (se é que alguma vez o foi) transparente em relação às coisas, ela opacifica-se e simplifica-se perigosamente para já só se significar a si própria.<sup>102</sup>

O filme que Lang, personagem, dirige é, como acima se refere, *Odisseia*. Não será de todo aleatória a escolha da epopeia homérica no filme de Godard. Para além do texto homérico recorrer também, por diversas vezes, à estrutura em abismo<sup>103</sup>, a referência à *Odisseia* implicará uma crítica, expressa através da ironia e do distanciamento, ao exagerado número de (más) adaptações para

<sup>102</sup> Paulo Filipe Monteiro, *op. cit.*, p.83. Sublinhado do autor.

<sup>103</sup> Na *Odisseia*, o relato das desventuras de Ulisses, contado na primeira pessoa, na ilha de Ogígia, junto a Calipso é interrompido, no Canto XII, sob pretexto de o herói detestar «repetir aquilo que já foi contado com clareza». Do ponto de vista do discurso, este relato é interrompido porque já havia sido contado em pormenor no Canto V e re-contado, pelo próprio Ulisses, no Canto VII. *Odisseia*, Lisboa, Cotovia, 2003, p.212.

cinema que circulavam em França por essa altura. Anos antes, também Truffaut se havia mostrado preocupado com esta questão. Acerca das adaptações de Aurenche e Bost<sup>104</sup>, perguntava «não é um pouco escandaloso o *re-write* de Gide, Bernanos, Radiguet?»<sup>105</sup>.

A demanda em que Godard embarca na realização de *Le mépris*, por uma certa tendência do cinema francês, assemelha-se à viagem empreendida por Telémaco em busca do pai. Descoberta a sua origem, talvez o cinema possa sair da situação de aprisionamento em que se encontra, sujeito, sem lei nem rei, aos caprichos de todo um rol de pretendentes, neste caso os produtores e distribuidores parcos em sensibilidade criativa. No entanto, e como acontece em *Adaptation*, em *Le mépris* a fronteira entre cinema de arte, de autor, e cinema de indústria é assaz ténue. Embora transgressor, este filme de Godard incorpora vários elementos do cinema *mainstream*, e não é por acaso que, dos trabalhos até então realizados – sete curtas-metragens e as longas *A bout de souffle* (1960), *Une femme est une femme* (1961), *Vivre sa vie* (1962), *Le petit soldat* (1963), e *Les carabiniers* (1963) – *Le mépris* foi o filme de Godard com maior projecção nos Estados Unidos e o de orçamento mais elevado até então na carreira do realizador. É a primeira longa-metragem de Godard a ser filmada em *technicolor* e cinemascópio, e uma grande produção internacional, suportada em parte pelos

---

<sup>104</sup> Truffaut refere-se, em particular, aos filmes: *La symphonie pastorale* (Jean Delannoy, 1946) adaptado do romance *L'Aveugle* de André Gide; *Le diable au corps* (Claude Autant-Lara, 1946) adaptado do romance homónimo de Raymond Radiguet; *Dieu a besoin des hommes* (Jean Delannoy, 1950) adaptação do romance *Le recteur de Île de Sein* de Henri Queffélec; *Jeux interdits* (René Clément, 1952), adaptação de romance *Les Jeux Inconnus* de François Boyer; *Le Blé en herbe* (Claude Autant-Lara, 1953), adaptação do romance homónimo de Colette.

<sup>105</sup> François Truffaut, *op. cit.*, «¿no es un poco escandaloso *re-write* así a Gide, Bernanos, Radiguet?», p.232. Sublinhado do autor. Tradução minha.

nomes das estrelas Jack Palance e Brigitte Bardot, elementos suficientes para que se concretize o casamento entre alta e baixa cultura. Contudo, *Le mépris* é a prova de que o cinema de arte pode sobreviver aos grandes orçamentos, às exigências da produção, às imposições dos distribuidores, e aos excessos dos famosos, se não perder de vista os ideais em que acredita e pelos quais se debate. Cerca de quarenta anos depois, em *Adaptation* assiste-se a uma preocupação semelhante àquela expressa pelo cinema de Godard, particularmente em *Le mépris*. A vontade de respeitar e homenagear as premissas do cinema de autor está patente ao longo da segunda longa-metragem de Jonze, como se explanou no primeiro capítulo deste trabalho.

É através da câmara de filmar, mais do que dos elementos externos citados, que provavelmente fogem ao domínio do realizador, que Godard revela o seu estilo, e é através dela que compõe o seu texto fílmico, como se, de facto, utilizasse uma «caméra-stylo»<sup>106</sup>. Toda a obra de Godard suporta as ideias expressas por Alexandre Astruc em 1948, nomeadamente quando este escreve:

o cinema está prestes a converter-se num meio de expressão, o que já acontecia a todas as restantes artes, particularmente a pintura e o romance. Depois de ter sido sucessivamente uma atracção de feira, uma diversão parecida ao teatro de boulevard, ou um meio de conservar as imagens de uma época, transforma-se pouco a pouco numa língua. Uma linguagem, ou seja, uma forma na qual e mediante a qual um artista pode expressar o seu pensamento, por muito abstracto que seja, ou traduzir as suas obsessões exactamente do mesmo modo como acontece actualmente com o ensaio e com o romance.<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> Alexandre Astruc, «Nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara-stylo» in *Textos y manifiestos del cine*, p.220.

<sup>107</sup> *Idem*. «El cine está a punto de convertirse en un medio de expresión, cosa que antes que él han sido todas las restantes artes, y muy especialmente la pintura y la novela. Después de haber sido sucesivamente una atracción de feria, una diversión parecida al teatro de boulevard, o un medio de conservar las imágenes de la época, se convierte poco a poco en una lengua. Un lenguaje, es decir, una forma en la cual y mediante la cual un artista puede expresar su pensamiento, por muy abstracto que sea, o traducir sus obsesiones exactamente igual como ocurre actualmente con el ensayo o con la novela.», p.221. (Tradução minha.)

A primeira cena da longa-metragem *Le mépris* consiste num plano fixo sobre o *travelling* que outra câmara, filmada pela primeira, efectua. A câmara oculta, que corresponde ao ponto de vista do espectador, regista o movimento da outra, bem como o trabalho dos assistentes, a deslocação da actriz, a perche, inclusivamente. Findo o movimento de *travelling*, a câmara filmada fixa o seu olhar no do espectador, criando a sensação de *mise en abyme* que durará todo o filme. Uma voz em *off* informa o público acerca da ficha técnica do filme e, por fim, cita Bazin<sup>108</sup>. Em três minutos, estão reveladas as intenções reflexivas e auto-referenciais de *Le mépris*. A câmara continuará a ter um papel preponderante até ao final do filme; a forma como se filma sobrepõe-se ao que é filmado. Por exemplo, imediatamente após o genérico inicial, a forma intimista com que a câmara filma o conhecido plano-sequência no qual Paul e Camille dialogam amorosamente contrasta com o distanciamento com que regista aqueles outros planos-sequência durante os quais se assiste à discussão entre o mesmo casal. Paradigmático da relevância da câmara enquanto instrumento ao serviço da forma no filme de Godard é o movimento horizontal que efectua para captar, alternadamente, as acusações mútuas proferidas por Paul e Camille no seu apartamento. Neste plano, a câmara-caneta do realizador desenha um movimento que vai ao encontro do defendido pelos críticos dos *Cahiers*, particularmente por Bazin. Ao excluir, para esta cena, a hipótese do campo / contracampo, técnica

---

<sup>108</sup> Jonathan Rosenbaum crê que nem a citação «o cinema oferece ao nosso olhar um mundo que corresponde aos nossos desejos» nem a sua atribuição a Bazin estão correctas. De acordo com este investigador, uma frase em tudo semelhante a esta, apenas mais prolixa, foi escrita por Michel Mourlet, um crítico dos *Cahiers du cinéma*, em 1959, alguns meses depois da morte de Bazin. Se Mourlet se apropriou da frase de Bazin e a incorporou nos seus escritos, é impossível agora comprovar. Contudo, a Godard perdoa-se a inadequação que será, em última análise, a derradeira homenagem ao crítico maior do cinema francês. Vide <http://www.chireader.com/movies/archives/0997/09057.html>.

dependente de montagem, Godard pretende registar o tempo real da filmagem, sem recorrer à edição, por acreditar que «a montagem só pode ser utilizada em limites precisos, sob pena de intentar contra a própria ontologia da fábula cinematográfica»<sup>109</sup>.

De volta a *Adaptation*, os diálogos entre Charlie Kaufman e o irmão gémeo, Donald, assumem, neste filme, um tom em tudo semelhante à citação que a seguir se transcreve do *D. Quixote de La Mancha*<sup>110</sup>.

- Por quem é, senhor D. Jerónimo, enquanto não servem a ceia, vamos ler outro capítulo da segunda parte do *D. Quixote de la Mancha*.
- Mal ouviu pronunciar o seu nome, D. Quixote pôs-se em pé, de ouvido à escuta. Uma voz que devia ser do tal D. Jerónimo proferiu:
- Para que havemos nós, senhor D. João, de ler semelhantes baboseiras?! Bem vê que quem leu a primeira parte do *D. Quixote de la Mancha* não acha gosto nenhum em ler a segunda.
- Mesmo assim, sou de opinião que se leia. Um livro, por muito mau que seja, sempre há-de ter alguma coisa por onde se lhe pegue.<sup>111</sup>

Em ambos os casos, a auto-ironia é uma constante, como o são a jocosidade e o pendor subtilmente didáctico das afirmações proferidas. É nos momentos de interacção entre Charlie e Donald que a discussão entre alta e baixa cultura, entre cinema de arte e cinema de indústria, é mais acesa, e é aqui também que a auto-referencialidade é mais directa e evidente, pois a ironia «parece ser o principal mecanismo retórico para potenciar a activação da consciência do

---

<sup>109</sup> André Bazin, *op. cit.*, p.64.

<sup>110</sup> Miguel de Cervantes, *D. Quixote de la Mancha*, 1ª ed., Lisboa, Bertrand Editora, 2000, pp.751 e 752. No que ainda diz respeito à construção em abismo, patente pela inserção de uma história dentro de outra, importa lembrar a *Novela do curioso impertinente* (pp.251-285) lida pelo cura na primeira parte do *D. Quixote*, relevante para a economia da narrativa porquanto acrescenta um nível diegético ao central, mas importante também pela opinião do cura, no final da leitura, que vai ao encontro da auto-ironia e da evidência da construção e do artifício a que em cima se faz referência. Para a personagem, «esta novela não [...] parece nada má [...]. Lá que isto seja verdade, custa-me a crer. Agora se é ficção, o autor foi peco, porque não se pode conceber que haja um marido tão tolo que se arroje a fazer uma experiência assim perigosa como a que fez Anselmo [...]. Pelo que toca ao estilo, não é desajeitada», p.285.

<sup>111</sup> *Idem*, pp. 751 e 752.

leitor»<sup>112</sup> em relação ao jogo e à artificialidade inerentes à obra de arte. Em questão, nas conversas entre Charlie e Donald (ambos interpretados por Nicolas Cage), está o processo de escrita dos seus argumentos: *Adaptation*, de Charlie, e *The Three*, de Donald Kaufman. Enquanto Charlie se debate com a escrita do seu argumento adaptado do texto *The orchid thief* de Susan Orlean, Donald desenvolve rapidamente o seu, com o auxílio dos mandamentos da escrita criativa de Robert McKee (Brian Cox).

As referências ao texto de Donald Kaufman não são, por si só, auto-referenciais, porque não são o centro do argumento de *Adaptation*. Porém concorrem para a auto-referencialidade pois, como num jogo especular que devolve o inverso da imagem reflectida, se pensa o escrever e o fazer cinema, *Adaptation* em particular. Num dos diálogos entre Charlie e Donald, o último declara triunfalmente:

heí, já descobri uma canção! «Happy together». Eu estava preocupado com o facto de incluir uma canção num *thriller*, mas o Bob diz que *Casablanca*, um dos melhores argumentos jamais escritos, fez precisamente isso. Misturou géneros.<sup>113</sup>

Ao que o Charlie responde: «Preciso de me ir deitar, Donald. Não durmo há uma semana».<sup>114</sup>

Este é apenas um dos muitos exemplos, retirados das cenas em que contracenam Charlie e o irmão, em que se pode verificar a existência de reflexividade em *Adaptation*. Neste caso particular, são evidenciadas as temáticas

---

<sup>112</sup> Linda Hutcheon, *A theory of parody*, London and New York, Methuen, 1985. «Irony appears to be the main rhetorical mechanism for activating the reader's awareness of this dramatization», p.31. (Tradução minha.)

<sup>113</sup> *Adaptation*. «Hey, I got a song! *Happy Together*. I was worried about putting a song in a thriller, but Bob says *Casablanca*, one of the greatest screenplays ever written, did exactly that. Mixed genres.» (Tradução minha.)

<sup>114</sup> *Adaptation*, palavras da personagem Charlie Kaufman. «I need to go to bed, Donald. I haven't slept in a week.» (Tradução minha.)

da banda musical e da mistura de géneros no cinema. Charlie ignora por completo o entusiasmo de Donald. Adivinhamos que a sua opinião acerca do assunto seja a rejeição categórica da inclusão de um sucesso musical num filme. No entanto, a canção que Donald escolhe para figurar no seu *thriller*, «Happy together», e cuja escolha é censurada por Charlie – e por nós, espectadores em pleno processo de identificação com ele – pode ser ouvida mais do que uma vez em *Adaptation* e é, inclusivamente, a escolha musical do desfecho do filme. Tal como já havia acontecido com os vários inícios do argumento, imaginados por Kaufman e assistidos pelo espectador, também a inclusão, no final do filme, da canção «Happy together» dá conta da vontade de revelar o processo de criação de *Adaptation*. Como uma cobra que engole a própria cauda, «Ourobouros»<sup>115</sup>, o argumento de *Adaptation* é espiralado e dominado pela vontade de se entender; evolui ao mesmo tempo que se transforma a personalidade do argumentista e personagem principal. No início do filme, a rejeição total dos conceitos contrários àqueles em que Charlie Kaufman acredita é fruto do desconhecimento e da imaturidade do argumentista. À medida que Kaufman ganha maturidade, também no argumento passa a haver lugar para a assimilação e utilização do que de início era severamente criticado. Filme e argumento, *Adaptation* é denodadamente orgânico, porque, como um organismo, evolui e adapta-se. Como o artista pós-modernista, que assimilou e fez jogar a seu favor a arbitrariedade e

---

<sup>115</sup> *Idem*, excerto de um diálogo entre Charlie e Donald Kaufman. «DONALD - Now the killer cuts off body pieces and makes the victims eat them. It's, like, Caroline has this great tattoo of a snake swallowing it's tail and –

Kaufman puts his head in his hands. - KAUFMAN - Ourobouros.

DONALD - I don't know what that means.

KAUFMAN - The snake is called Ourobouros.

DONALD - I don't think so. But, anyway, it's cool for my killer to have this *modus operandi*.»

incongruência do mundo e da sua representação, também Charlie Kaufman se adaptou, e permitiu que o seu argumento evoluísse, à instabilidade gerada em torno do seu mundo e da sua identidade enquanto escritor e homem.

A adaptação não foi fácil, como nenhuma o é. O projecto inicial de Charlie Kaufman passava por não querer

arruiná-lo [o filme] tornando-o num produto de Hollywood. Como um filme de roubo de orquídeas, ou assim. Ou transformar as orquídeas em papoilas e torná-lo num filme sobre drogas. Sabe? Porque é que não pode haver um filme simplesmente sobre flores?<sup>116</sup>

Contudo, o argumento que Kaufman redigiu não foi sobre flores, afinal, mas sim sobre o próprio processo de criação do argumento de *Adaptation*. Quando Donald resume em poucas palavras o texto que está a escrever – quando faz um *pitch*, no jargão da indústria cinematográfica –, Charlie apresenta uma série de argumentos que invalidam a rodagem de *The three*, texto alicerçado sobre a personalidade múltipla de que padece a personagem principal, um assassino em série. Estas são algumas das objecções que Charlie apresenta:

Kaufman: A única ideia mais explorada do que um assassino em série é a da personalidade múltipla. Como se não bastasse, exploras a noção de que o polícia e o criminoso são nada mais do que dois lados da mesma pessoa. Vê todos os filmes policiais algumas vez feitos para outros exemplos disto.

Donald: A mãe disse que era psicologicamente denso.

Kaufman: Outra coisa é, não há forma de escrever isto. Já pensaste nisso? Quer dizer, como podes ter alguém feito prisioneiro numa cave e a trabalhar numa esquadra de polícia ao mesmo tempo?

Donald: Ilusão fotográfica?

Kaufman: Okay, não é isso que eu estou a perguntar. Ouve com atenção, o que eu estou a perguntar é... na realidade deste filme, se há apenas uma personagem, certo?... okay? Como é que tu... como exactamente é que...

(Donald espera com um olhar vago. Kaufman desiste, levanta-se da cama.)

Kaufman: Concordo com a mãe. Muito denso. Uma mistura de *Sybil* com... sei lá, *Vestida para matar*.<sup>117</sup>

<sup>116</sup> *Adaptation*. «It's just, I don't want to ruin it by making it a Hollywood product. Like, an orchid heist movie or something. Or changing the orchids into poppies and turning it into a movie about drug running. You know? Why can't there be a movie simply about flowers?», palavras da personagem Charlie Kaufman. (Tradução minha.)

<sup>117</sup> *Idem*, «KAUFMAN: The only idea more overused than serial killers, is multiple personality. On top of that you explore the notion that cop and criminal are really two aspects of the same person. See every cop movie ever made for other examples of this.

DONALD: Mom called it psychologically taut.

No entanto, as questões que levanta sobre o enredo de *The three* poderiam ser colocadas também sobre o enredo de *Being John Malkovich* (Spike Jonze, 2002) ou *Human nature* (Michel Gondry, 2001). A unidade e a linearidade nunca foram opções para este argumentista, como o comprovam também os argumentos que escreveu para os filmes *Confessions of a dangerous mind* (George Clooney, 2002) e *Eternal sunshine of the spotless mind* (Michel Gondry, 2004). Pelo contrário, a desmultiplicação em diversos *eus* das suas personagens – Chuck Barris (Sam Rockwell), por exemplo, apresentador de programas de televisão e espião da CIA no filme de George Clooney – e a descontinuidade espacial e temporal – vivida intensamente pelas personagens Joel Barish (Jim Carrey) e Clementine Kruczynski (Kate Winslet) e filmada por Michel Gondry – constituem a marca pessoal do argumentista Charlie Kaufman. Assim, não é de todo legítimo que, assente em pressupostos tão falíveis, Kaufman invalide o argumento de Donald. O que está em causa não é tanto a crítica a *The three* mas, uma vez mais, a auto-referência e a análise autotélica do próprio argumento de *Adaptation*.

*Adaptation* evolui e adapta-se à sua própria condição de filme independente, pós-modernista e reflexivo, tanto mais quanto maior for a multiplicidade e a polifonia de discursos que o rodeiam e que acaba por

---

KAUFMAN: The other thing is, there's no way to write this. Did you consider that? I mean, how could you have someone held prisoner in a basement and working in a police station at the same time?

DONALD: Trick photography?

Okay, that's not what I'm asking. Listen closely, what I'm asking is... in the reality of this movie, if there's only one character, right?... Okay? How could you... What exactly would the... (Donald waits blankly. Kaufman gives up, gets out of bed.) KAUFMAN: I agree with mom. Very taut. *Sybil* meets... I don't know, *Dressed to Kill*.» diálogo entre Charlie Kaufman e Donald Kaufman. (Tradução minha.)

assimilar. Da assimilação de fontes tão antagônicas, desde os códigos do cinema de autor às imposições redutoras do cinema de indústria, em *Adaptation* adivinha-se um mundo povoado de outros mundos, espelhos da

fantasia do artista [que] é um mundo de potencialidades [...]; o mundo em que fazemos a nossa experiência de vida é um outro mundo, que corresponde às outras formas de ordem e de desordem; as camadas de palavras que se acumulam nas páginas como as camadas de tinta sobre a tela são também um outro mundo, igualmente infinito, mas mais governável, menos refractário a uma forma. A relação entre os três mundos é o *indefinível* de que falava Balzac: ou melhor, poderíamos chamar-lhe *indecidível*, como o paradoxo de um conjunto infinito que contenha outros conjuntos infinitos.<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> Italo Calvino, *Seis propostas para o novo milênio*, p.117.

### CAPÍTULO III

#### «*Absolute beginning*»

Nenhum espectador de *Adaptation* que tenha por hábito ou obrigação a escrita pode deixar de se rever na inquietude sentida pela personagem Charlie Kaufman perante a página em branco<sup>119</sup>. Como Kaufman, qualquer escritor reconhece os sinais que antecedem o início do processo de escrita e que indiciam grandes momentos de angústia e desassossego: a agitação na cadeira; o compromisso com um café e um *muffin*, se, pelo menos, se escrever mais um parágrafo; o labirinto de abordagens falhadas; a certeza de não haver um fim; o abandono para logo recomeçar, porque o apelo da vertigem é forte e a recompensa não tarda<sup>120</sup>.

Muito se escreveu sobre a angústia da página em branco, sobre o que apavora todo aquele que se dedica à escrita ou que dela depende: o dia em que a página ficar irremediavelmente branca, a hora em que a tinta renunciar à mácula, o momento em que não se puder mais escrever.

---

<sup>119</sup> Referência a um plano específico de *Adaptation* (2002), no qual Charlie Kaufman está sentado à sua secretária e se prepara para escrever o argumento que lhe foi proposto. O espectador adivinha, pela postura e pela expressão de desalento de Kaufman, o sofrimento que o assola. Em *voice-over*, escutam-se as palavras do argumentista: «To begin... to begin... how to start? I'm hungry. I should get coffee. Coffee would help me think. I should write something first, then reward myself with coffee. Coffee and a muffin». («Começar... começar... como começar? Tenho fome. Devia beber café. Café ajudar-me-ia a pensar. Devia escrever qualquer coisa primeiro, e depois recompensar-me com café. Café e um *muffin*»). Tradução minha).

<sup>120</sup> A maior das recompensas, para um escritor, é ser lido. Assim pensa Umberto Eco, «O texto, o prazer, o consumo», in *Sobre os espelhos*, Lisboa, Difel, 1989, quando põe em evidência o facto de não haver «correspondência privada que consideremos “experimental” (de Joyce a Montale) que não demonstre como esse autor, mesmo que soubesse que ia contra o horizonte de expectativas do próprio leitor comum e actual, aspirava a formar um leitor próprio futuro, capaz de o entender e de o apreciar, sinal de que estava a orquestrar a sua obra como sistema de instruções para um Leitor Modelo que fosse capaz de o perceber, de o apreciar e de o amar», p.121. Sublinhado do autor.

Eugénio de Andrade não deixa de incluir no seu universo poético o temor perante o objecto frio e hostil que é a página em branco. Contemplemos na íntegra o poema «Essa folha».

Essa folha, aí. Tão branca que nem a neve é assim fria. Aproximo os dedos numa espécie de carícia, tentando atenuar, diluir tanta hostilidade, mas logo recuam tocados pelo medo. É tão difícil. Porque essa brancura queima, arde silenciosa num fogo que ninguém vê. Durante muito tempo só os olhos a procuram, a contemplam. Imóveis, sem afrouxarem de intensidade. Ouvem-se quase os latidos do pulso. De súbito, os dedos distendem-se, saltam; no seu movimento de falcão já não acariciam, antes rasgam, dilaceram, perseguem a presa numa luta onde já não há tréguas, vão deixando na neve sinais da sua presença, ora triunfante ora aflita, por vezes quase morta.<sup>121</sup>

A princípio distante, «essa folha, aí», branca e fria, a página em branco, «tão difícil» de domar, logo se deixa marcar pelos sinais de uma luta «onde já não há tréguas» entre ela e o escritor. Por mais assustadora que seja a visão de uma página branca, a verdade é que, a princípio timidamente, depois com afoiteza, as letras e as palavras invadirão o seu território, e a prova são o número infinito de páginas roubadas ao silêncio e à neve pela mão do escritor.

De facto, cabe ao escritor escrever sempre. As razões pelas quais o faz são variadas e têm sofrido alterações com o passar do tempo, quer porque a noção que o escritor tem de si mesmo se tenha alterado quer porque a sociedade o encara, a cada nova geração, sob diferentes perspectivas; mas, numa palavra, se não o fizer, está a renunciar a uma importante faceta do seu ser. «É por isso», diz Roland Barthes,

que tão poucos escritores renunciam a escrever, pois é literalmente matarem-se, morrerem para o ser que escolheram; e se os há, o seu silêncio ressoa como uma conversão inexplicável (Rimbaud).<sup>122</sup>

∨

<sup>121</sup> Eugénio de Andrade, «Essa folha», in *Vertentes do olhar*, Porto, Ed. Limiar, 1987, p.39.

<sup>122</sup> Roland Barthes, «Escritores e escreventes», in *op. cit.*, p.210.

Em 1844, no seu ensaio «The poet», Ralph Waldo Emerson disserta acerca do importante papel que o poeta deve assumir. Para este autor, «o poeta é o orador, o nomeador, e representa o belo. Ele é um soberano e o seu lugar é central»<sup>123</sup>. O ofício mais marcante deve ser o de poeta, pois é ele quem transporta os segredos dos homens e conhece os enigmas do porvir;

ele anuncia o que nenhum homem prenunciou. Ele é o verdadeiro e único mestre; ele sabe e conta; ele é o único contador da novidade [...]. Ele é um guardião de ideias e um enunciador do necessário e causal.<sup>124</sup>

Arauto da natureza e do homem, as suas palavras revestem-se de uma força inimaginável: «o seu discurso é trovão, o seu pensamento é lei, e as suas palavras são universalmente inteligíveis como as plantas e os animais»<sup>125</sup>. O seu caminho, como o de um Messias, deve ser o da solidão e do distanciamento das coisas terrenas e supérfluas; e o seu deus, a sua musa:

vós deveis deixar o mundo, e conhecer a musa apenas. Vós não deveis conhecer mais os tempos, os hábitos, as graças, as políticas, ou as opiniões dos homens, mas deveis ir buscar tudo à musa.<sup>126</sup>

Se de tanto for capaz o poeta terá, no final, a sua recompensa:

onde quer que a neve caia, ou a água corra, ou os pássaros voem, onde quer que o dia e a noite se encontrem no anoitecer, onde quer que o céu azul esteja suspenso por nuvens, ou a neve por estrelas, onde quer que haja formas com fronteiras transparentes, onde quer que haja portais para o espaço celestial, onde quer que haja perigo, e espanto, e amor, há o Belo, abundante como a chuva, derramado para vós, e ainda que vós devais atravessar o mundo, não conseguireis encontrar uma condição inoportuna ou ignóbil.<sup>127</sup>

<sup>123</sup> Ralph Waldo Emerson, «The poet», in *The Norton anthology of American literature*, vol.1. 3ªed., New York, W.W. Norton & Co., 1989. «The poet is the sayer, the namer, and represents beauty. He is a sovereign, and stands on the centre», p.986. (Tradução minha.)

<sup>124</sup> *Idem, ibidem*. «He announces that which no man foretold. He is the true and only doctor; he knows and tells; he is the only teller of news [...]. He is a beholder of ideas, and an utterer of the necessary and causal». (Tradução minha.)

<sup>125</sup> *Idem*. «His speech is thunder, his thought is law, and his words are universally intelligible as the plants and animals», p.993. (Tradução minha.)

<sup>126</sup> *Idem*. «Thou shalt leave the world, and know the muse only. Thou shalt not know any longer the times, customs, graces, politics, or opinions of men, but shalt take all from the muse», p.998. (Tradução minha.)

<sup>127</sup> *Idem*. «Wherever snow falls, or water flows, or birds fly, wherever day and night meet in twilight, wherever the blue heaven is hung by clouds, or snow with stars, wherever are forms with transparent boundaries, wherever are outlets into celestial space, wherever is danger, and awe, and love, there is Beauty, plenteous as rain, shed for thee, and though thou shouldst walk the world over, thou shalt not be able to find a condition inopportune or ignobile», p.999. (Tradução minha.)

Emerson não foi o primeiro a dar-se conta do poder que o escritor possui, como manipulador do fogo que é a escrita. De acordo com Umberto Eco, desde a utilização dos símbolos cuneiformes sumérios, assírios e babilónicos, e, mais tarde, dos hieróglifos egípcios, que a escrita representa poder, não para os reis, que não sabem utilizá-la, e que contam apenas com a confiança de quem lê, mas para os seus escribas. Não podendo adivinhar o louvor e a exaltação do poeta por Emerson, os servos que dominavam as letras desses períodos distantes compreendem desde logo a gravidade do seu mister e,

para serem cada vez mais importantes, inventam tudo e mais alguma coisa, alteram as regras do jogo gráfico, gravam signos ínfimos para poderem ser só eles a lê-los, complicam as charadas porque (tentação nunca morta) quanto mais obscura for a tua escrita mais poder adquire.<sup>128</sup>

Mais de cem anos antes de Emerson, em 1720, já Jonathan Swift escrevia a sua «Carta de aviso a um jovem poeta», na qual, através do estilo panfletário e altamente satírico por que é conhecido, se insurgia contra os excessos que envolviam a condição de poeta. Conhecedor das já instauradas formas de se entender o vate (ser divino e transcendente ou, sendo que as hipóteses não se excluem, ser que, para obter da inspiração o máximo proveito, deve abdicar da frugalidade da vida e escolher a via da sobriedade), este autor subverte o comumente aceite e oferece a um jovem poeta uma série de preceitos distorcidos para a eficaz prática da escrita. Estes passam pela brilhante comparação entre o poeta e o sacerdote, entre outras, ou pelo parágrafo seguinte que, de tão espirituoso, merece ser integralmente transcrito.

Além disso, quando se dispuser a compor, pode ser-lhe necessário, para estar mais à vontade e melhor destilar o seu espírito, vestir as suas piores roupas; e quanto piores elas forem, melhor, porque um autor, tal como um alambique, funciona com maior

---

<sup>128</sup> Umberto Eco, *op. cit.*, p.82.

proveito se estiver envolvido num farrapo; aliás, já vi um jardineiro tirar a casca a uma árvore para que se desenvolvesse com mais gana; esta uma razão para a proverbial pobreza dos poetas e para a necessidade que têm, entre as demais gentes, de andar mal vestidos. Sempre devotei religioso respeito aos indivíduos mal trajados, tendo-os por poetas ou filósofos, dado que os minerais mais ricos se encontram onde a terra é mais escavada e sáfara.<sup>129</sup>

A ideia que atravessa toda a apologia de Emerson ainda hoje é defendida, quer pelo homem comum quer por todos aqueles que trabalham diariamente com as palavras, os escritores e os seus críticos. Na crónica «O poema é uma hipótese», João Barrento denuncia a tendência que vê ainda o poeta como um «arauto do futuro do mundo»<sup>130</sup>, e evidencia que

a poesia [é] hoje mais sóbria, os poetas não gostam de atribuir qualquer papel à poesia, fogem deste tom grandiloquente, e com razão, porque afinal o fazer poético tem pouco a ver com profetismos.<sup>131</sup>

Acrescenta este autor, com uma lucidez que, de um golpe, desfaz quaisquer ideias pré-concebidas, que

a poesia nasce, com Homero, para dizer e mostrar aquilo que é, mas como o mundo é cego, recai desde logo sobre quem a faz o estigma da loucura, do visionarismo, do irrealismo. A poesia nunca mais se livrará do estigma do utopismo – no pior sentido que o termo pode ter [...]. Se, apesar de tudo, quiséssemos pensar algumas das configurações utópicas que a poesia tem assumido, teríamos de começar por reconhecer que há uma contradição de fundo em dizer “configurações utópicas” para o poema – porque no poema não há utopias, elas estão todas fora dele.<sup>132</sup>

Segundo João Barrento, a literatura não deve ser uma ajuda «para nos manter saudavelmente afastados da razão». Pelo contrário,

nenhum poeta pensa hoje, ao escrever, que está a desempenhar tais funções, tendencialmente utópicas. [...] O poema é uma *construção* [...], construção essa que permite, a quem escreve, *agir* com as palavras, dar a ver e ouvir o mundo de uma forma que a civilização e a razão sublimam ou recalcam, e a quem lê, ter acesso, talvez mais profundo ou luminoso, ao que está *a acontecer*.<sup>133</sup>

O mundo de que João Barrento fala assume um papel de relevo na sacralização do conceito de escritor. O escritor-demiurgo serve a uma sociedade que se quer

<sup>129</sup> Jonathan Swift, «Carta de aviso a um jovem poeta», in *Preceitos para uso do pessoal doméstico*, Lisboa, Estampa, 2003, pp. 106 e 107.

<sup>130</sup> João Barrento, «O poema é uma hipótese», *Ler*, nº57, Inverno 2002, pp.9-11, p.10.

<sup>131</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>132</sup> *Idem, ibidem*. Sublinhado do autor.

<sup>133</sup> *Idem*, p.9. Sublinhado do autor.

ver defendida dos inconvenientes da subversão, da ironia, da politização ou da denúncia declarada, todas presentes, em maior ou menor grau, na literatura. Roland Barthes expõe a sua opinião a este respeito no texto «Escritores e escreventes».

Esta sacralização do trabalho do escritor sobre a sua forma tem grandes consequências, e que não são formais: ela permite à (boa) sociedade distanciar o conteúdo da própria obra quando esse conteúdo se arrisca a perturbá-la, convertê-lo em puro espectáculo, ao qual pode aplicar um juízo liberal (isto é, indiferente), neutralizar a revolta das paixões, a subversão das críticas (o que obriga o escritor “comprometido” a uma provocação incessante e impotente), em resumo, recuperar o escritor: não é nenhum escritor que não seja um dia digerido pelas instituições literárias, a não ser que se sabote, isto é, a não ser que se deixe de confundir o seu ser com a fala.<sup>134</sup>

Acrescenta ainda Barthes:

a função social da fala literária (a do escritor) é precisamente *transformar o pensamento* (ou a consciência, ou o grito) em *mercadoria*; a sociedade trava uma espécie de combate vital para se apropriar, para aclimatar, institucionalizar o acaso do pensamento, e é a linguagem, modelo das instituições, que lhe dá o meio: o paradoxo é aqui que uma fala “provocante” cai sem custo sob a alçada da instituição literária, os escândalos da linguagem, de Rimbaud a Ionesco, são rápida e perfeitamente integrados; e um pensamento provocante, na medida em que o querem imediato (sem mediação), não pode senão extenuar-se num *no man’s land* da forma: nunca há escândalo completo.<sup>135</sup>

Talvez pela forte pressão que a sociedade exerce sobre o escritor ou talvez devido ao caminho que este escolhe seguir relativamente a si próprio, ao seu trabalho e aos outros, a visão da página em branco seja tão angustiante e opressora. As referências e citações anteriores procuram fazer um levantamento diacrónico do modo como a escrita e o escritor têm sido vistos pela sociedade, pelos seus pares e por eles mesmos ao longo dos tempos. Subjacente a todas as citações está o conceito de sacralização da figura do escritor, ainda que, numas se lute contra o exagero de tal mitificação, e, noutras, ela seja extremada. Parece consentânea, no entanto, a assunção de que o acto da escrita é fruto de grande

---

<sup>134</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p.210.

<sup>135</sup> *Idem*, p.213. Sublinhado do autor.

trabalho e reflexão, independentemente da forma como estes são exteriorizados pelo escritor.

O protagonista da longa-metragem *Adaptation*, Charlie Kaufman, debate-se com o problema da falta de inspiração e de talento ao longo de todo o filme. As razões pelas quais não consegue alinhar, no branco das páginas, palavras e frases que agradem ao seu espírito crítico são variadas. Por um lado, Charlie Kaufman vê-se impedido de escrever ao deparar com a eventualidade de contrariar as ideias presentes em *The orchid thief*, o livro escrito por Susan Orlean a partir do artigo para a revista *The New Yorker*. Acerca da obra de Orlean, Kaufman afirma:

Ideias tão doces e tristes. Tão verdadeiras. [...] Eu não sei como fazer isto. Tenho medo de te desiludir. Escreveste um livro muito bonito. Não consigo dormir. Estou a perder cabelo. Sou gordo e repulsivo...<sup>136</sup>

Mais do que recear o processo de escrita, Kaufman receia que a sua escrita desiluda Orlean e o desiluda a si próprio. Por outro lado, Kaufman bloqueia perante a perspectiva de traiçoar os seus próprios ideais enquanto escritor. Em conversa com o irmão gémeo Donald Kaufman, Charlie faz questão de explicitar que qualquer escritor deve sempre procurar fazer algo inovador. O processo de criação literária não se deve ater a regras e receitas, facultadas muitas vezes nos cursos de escrita criativa que Donald aprova e frequenta. Pelo contrário, segundo Charlie,

não há regras a seguir [...]. Esses professores [Bob McKee, professor de escrita de argumentos para cinema] são perigosos se o teu objectivo é fazer algo novo. E um

---

<sup>136</sup> *Adaptation* «Such sweet, sad insights. So true. [...] I don't know how to do this. I'm afraid I'll disappoint you. You've written a beautiful book. I can't sleep. I'm losing my hair. I'm fat and repulsive—». Palavras da personagem Charlie Kaufman. (Tradução minha.)

escritor devia sempre ter esse objectivo. A escrita é uma viagem pelo desconhecido, não a construção de um avião de brincar.<sup>137</sup>

Em busca de uma perfeição que talvez não exista, Kaufman perde-se na escrita do argumento adaptado de *The orchid thief* como se perde quem procura uma orquídea fantasma, a flor mais bela do mundo. Em busca da perfeição, ao argumentista parece impossível continuar a escrever, e envereda pela auto-comiseração e pela desistência. Charlie pretende, portanto, manter-se fiel ao seu estilo próprio e recusar tudo o que possa assemelhar-se a uma rendição aos ditames da indústria. Relativamente à homogeneização dos estilos e do fim da especificidade própria de cada autor, Fredric Jameson observa que, num contexto pós-modernista, «a profundidade é substituída pela superfície, ou por superfícies múltiplas»<sup>138</sup>. É neste sentido que a profundidade que Kaufman pretende para o seu argumento sobre flores é ultrapassado pela literalmente múltipla superficialidade (porque depende da esquizofrenia e personalidade múltipla do protagonista) e pelo jogo especular («por causa do tema da personalidade múltipla, escolhi o motivo de espelhos partidos para ilustrar a fragmentação do eu do meu protagonista»<sup>139</sup>) de um argumento como *The three*, de Donald Kaufman. No entanto, também o discurso de *Adaptation* assenta sobre a multiplicidade (por exemplo, o jogo de espelhos e de abismos tratado na segunda parte deste trabalho) a que Jameson se refere, embora aconteça, muito frequentemente, convergir para a dualidade e para a alteridade.

---

<sup>137</sup> *Adaptation*. «There are no rules to follow [...]. Those teachers are dangerous if your goal is to do something new. And a writer should always have that goal. Writing is a journey into the unknown, not building a model airplane». Palavras da personagem Charlie Kaufman. (Tradução minha.)

<sup>138</sup> Fredric Jameson, *op. cit.*, p.40.

<sup>139</sup> *Adaptation*. «Because of my multiple personality theme, I've chosen the motif of broken mirrors to show my protagonist's fragmented self». Palavras de Donald Kaufman. (Tradução minha.)

O *outro* assume na economia diegética de *Adaptation* uma importância fulcral. Senão, repare-se: a personagem Donald representa manifestamente o *alter-ego* de Charlie Kaufman e as obras que ambos escrevem – *The three e Adaptation* – não são mais do que uma extensão das suas personalidades. Não será por acaso que a primeira cena do filme é a da desmultiplicação de John Malkovich em vários. O primeiro contacto que o espectador tem com *Adaptation* encaminha-o para o estúdio onde se filmou *Being John Malkovich* e, para além dos inúmeros referentes que desperta na mente do público conhecedor do trabalho de Kaufman/Jonze, esta cena em particular indicia um compromisso com a alteridade, a manter até ao final de *Adaptation*

O jogo da alteridade presente em *Adaptation* é visível, principalmente, na geminação das personagens Charlie e Donald Kaufman. Do ponto de vista narrativo, a replicação do protagonista de *Adaptation* funciona como um espelho no qual Charlie vê reflectida a sua antítese; a discordância com o trabalho de argumentista do irmão desmotiva-o, a princípio, porque as falhas intelectuais que lhe encontra podem ser, em última análise, as suas próprias. À janela da sua casa, depois de registar no gravador mais uma possibilidade para o começo do seu argumento, Charlie, interrompido pela verbosidade de Donald a respeito dos dez mandamentos de Robert McKee, sussura tristemente «tu e eu partilhamos o mesmo ADN. Há alguma coisa mais solitária do que esta?»<sup>140</sup>. O jogo da alteridade está também patente, em *Adaptation*, no paralelismo Charlie

---

<sup>140</sup> *Adaptation*. «You and I share the same DNA. Is there anything more lonely than that?». Palavras da personagem Charlie Kaufman. (Tradução minha.)

Kaufman-personagem / Charlie Kaufman-autor, que será retomado um pouco mais à frente nesta terceira parte do trabalho.

Também a personagem Susan Orlean (Meryl Streep) procura, ao longo de todo o filme, um outro *eu*; um *eu* que saiba o que é gostar apaixonadamente de alguma coisa<sup>141</sup>. Enquanto pesquisa para o livro *The orchid thief*, a jornalista depara com a sua incapacidade de zelar profundamente por algo ou alguém, e que contrasta com a entrega impetuosa de John Laroche (Chris Cooper) a praticamente tudo. Este seu desejo impele-a a aproximar-se do caçador de orquídeas e a perseguir a orquídea fantasma, a mais bela flor do mundo, na opinião dos entendidos.

Por sua vez, de Laroche também se conhece o *eu* anterior ao acidente de viação que sofreu, que vitimou mortalmente a sua mãe e o seu tio, e que precipitou o fim do seu casamento. Perdido para sempre esse *eu*, a Laroche não resta mais do que continuar à procura de um outro, seja através da caça clandestina de orquídeas ou através da incursão pelo ciberespaço. Orlean e Laroche vêem as suas vidas confluir no mesmo sentido à medida que a narrativa de *Adaptation* avança mas, nem por isso, deixam ambas as personagens de procurar conforto na alteridade. Um exemplo dessa procura do *outro* pode ser encontrado na sequência em que, ao telefone, Susan Orlean pede a John Laroche, do outro lado da linha, que sincronize com ela o sinal de espera do telefone, o *dial tone*. A partir deste momento, e até ao final do filme, a busca de um finda no

---

<sup>141</sup> Paráfrase das palavras da personagem Susan Orlean, «Suponho que tenho uma paixão manifesta. Eu quero saber o que é gostar apaixonadamente de alguma coisa». «I suppose I do have one unembarrassed passion. I want to know how it feels to care about something passionately», in *Adaptation*. (Tradução minha.)

encontro do outro, e o jogo da alteridade entre estas personagens converge para a unidade, quer simbolicamente, através do amor partilhado, quer discursivamente, através da união dos seus universos diegéticos.

Também cada orquídea parece ter o seu *outro*, em *Adaptation*. Quando Charlie Kaufman visita uma mostra dedicada a estas flores em Santa Barbara, descobre que, para cada planta, existe um tipo correlativo de mulher. Atente-se nesta passagem retirada de *Adaptation*, talvez o único momento do filme em que se celebra realmente as flores.

...uma parece uma cebola, uma parece um polvo. Uma parece ... uma professora, uma parece uma ginasta, uma parece uma rainha de beleza do Midwest, uma parece uma intelectual de Nova Iorque com quem farias as palavras cruzadas do *Sunday Times* na cama. Uma parece aquela rapariga da escola secundária com uma pele cremosa. Uma tem olhos que dançam. Uma tem olhos que contêm a tristeza do mundo.<sup>142</sup>

Alargando o espectro do jogo da alteridade, poder-se-ia afirmar que todo o filme em estudo encontra o seu *outro* no *pastiche*<sup>143</sup> que faz do *8 ½* de Federico Fellini e que, por sua vez, enriquece a reflexividade do argumento de *Adaptation*, porque «a essência da forma narrativa a que se convencionou chamar metaficcional [...] reside no reconhecimento de um duplo ou da natureza dupla da obra de arte»<sup>144</sup>: a sua realidade ontológica e o artifício. A evocação do bloqueio artístico da personagem Guido Anselmi está subjacente em *Adaptation* a propósito do bloqueio de Kaufman, mas a alusão a este filme de Fellini

---

<sup>142</sup> *Adaptation*. «... one looks like an onion, one looks like an octopus. One looks... like a school teacher, one looks like a gymnast, one looks like a Midwestern beauty queen, one looks like a New York intellectual with whom you'd do the Sunday Times crossword puzzle in bed. One looks like that girl in high school with creamy skin. One has eyes that dance. One has eyes that contain the sadness of the world.» Palavras da personagem Charlie Kaufman. (Tradução minha.)

<sup>143</sup> A definição de *pastiche* adoptada é a de Linda Hutcheon, *op. cit.*, para quem, ao contrário da paródia que trabalha a diferença, o *pastiche* evidencia a semelhança e a correspondência. «Parody is a bitextual synthesis [...], unlike more monotextual forms like pastiche that stress similarity rather than difference», p.33.

<sup>144</sup> Linda Hutcheon, *op. cit.* «The essence of the narrative form which has come to be called metafiction (Scholes, 1970) lies in the same acknowledging of the double or even duplicitous nature of the work of art», p.31. (Tradução minha.)

adivinha também uma homenagem ao cinema de autor, por oposição ao de indústria, cujos passos o argumentista pretende seguir. Neste filme, Marcello Mastroianni interpreta a personagem de Guido Anselmi, um realizador numa encruzilhada criativa depois do sucesso do seu último filme. No decurso da narrativa, Guido delinea o projecto para um novo trabalho, mas as ingerências da sua equipa, da sua vida pessoal e das suas fantasias e sonhos não o deixam avançar. O filme realizado por Fellini prossegue à medida que prosseguem também as tentativas de concretização daquele outro filme da personagem Guido, sem guião nem linhas de acção consistentes, como ironicamente aconteceu nas filmagens de *8 ½*. O bloqueio criativo de que Guido padece põe em causa a sua vida pessoal ou resulta precisamente do declínio desta. Mais importante do que descobrir as razões que despoletam tal crise são as certezas da sua existência e, num périplo interior e reflexivo, o protagonista questiona o seu talento enquanto realizador. E se a crise não fosse passageira? «Se fosse o fim de um mentiroso sem jeito nem talento?»<sup>145</sup> Em tom confessional, Guido condescende:

queria fazer um filme honesto, sem nenhuma mentira. Achava que tinha algo de tão simples para dizer. Um filme que se pudesse tornar útil para todos. Que ajudasse a enterrar o que de morto temos em nós. Mas sou o primeiro a não ter a coragem de enterrar nada.<sup>146</sup>

A desilusão de Guido é a desilusão de Kaufman, quando, em *voice over*, se escuta o seu pensamento, «falhei. Estou em pânico. Sou gordo. Vendi-me. Sou inútil»<sup>147</sup> na palestra de Bob McKee. O medo do fracasso de um encontra eco na

---

<sup>145</sup> *8 ½*, Dir. Federico Fellini. Perf. Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale, Anouk Aimée, Sandra Milo, Cineriz, 1963. Palavras da personagem Guido Anselmi.

<sup>146</sup> *8 ½*.

<sup>147</sup> *Adaptation*. «I have failed. I am panicked. I am fat. I have sold out. I am worthless.». Palavras da personagem Charlie Kaufman. Tradução minha.

voz do outro, «é a minha fraqueza, a minha total falta de convicção que me trazem aqui»<sup>148</sup>.

Para além dos paralelismos imediatos entre Guido e Charlie – ambos criadores em pleno bloqueio artístico; ambos atemorizados perante a possibilidade de gorar as expectativas de todos os que esperam deste novo trabalho o êxito do anterior – e aos quais se acrescenta a obsessão com o corpo, a aparência física, e com a saúde –, a influência de *8 ½* sobre *Adaptation* é visível também a nível formal. Como já havia sido dito acerca de *Adaptation*, em *8 ½* assiste-se a uma insubordinação relativamente às convenções do cinema de indústria (pelo seu carácter reflexivo, pela ruptura da linearidade temporal, por exemplo), mas esta insubordinação equaciona as suas próprias consequências e não deixa que o filme escorregue no experimentalismo gratuito.

A alternância entre cenas passadas na realidade diegética e os sonhos, as fantasias ou as memórias de Guido Anselmi em *8 ½* (o sonho do início do filme, por exemplo, abruptamente cortado pela realidade da falta de inspiração criativa), encontra um paralelo na construção alicerçada sobre a dicotomia realidade (extra-ecrã) / ficção de *Adaptation*, sobre a qual se explanará um pouco mais adiante. Para exemplificar, por agora, a fusão entre a realidade da diegese e a fantasia, relembrem-se as cenas em que Charlie se imagina deitado com Valerie Thomas (Tilda Swinton) ou com Susan Orlean (Meryl Streep). Estas levam o espectador a acreditar – a não ser que saiba interpretar os códigos que filmes como o *8 ½* legaram – que o que se passa no ecrã está, de facto a acontecer à

---

<sup>148</sup> *Adaptation*. «It is my weakness, my ultimate lack of conviction that brings me here». Palavras da personagem Charlie Kaufman. (Tradução minha.)

personagem Kaufman. Outro exemplo, em tudo semelhante, reporta-se ao momento, totalmente fantasiado, em que Kaufman e Alice (Judy Greer), a empregada de mesa, visitam a exposição de orquídeas em Santa Barbara.

No extremo oposto do jogo da alteridade, o reverso do mutismo de Charlie Kaufman é a prolixidade de Susan Orlean, escritora atarefada e profícua. Através de um efeito de montagem, particularmente eficaz porque assaz irónico, o realizador de *Adaptation* acentua o desespero de Kaufman com a fluidez narrativa da jornalista: imediatamente após o plano no qual se pode ver Charlie Kaufman a agonizar diante da máquina de escrever e da página em branco – ao qual já se fez referência no início deste capítulo – o espectador depara com uma Susan Orlean serena, de sorriso nos lábios, completamente absorvida pelo prazer da sua escrita. Disserta sobre os perigos que advêm da caça clandestina de orquídeas e o que escreve acompanha, quase podemos adivinhá-lo, a cadência do seu pensamento.

A verbosidade prazenteira e mecânica de Susan Orlean assemelha-se à diligência de escrivães como os de Gustave Flaubert, Bouvard e Pécuchet. No seu romance inacabado, cujo título é precisamente o nome das personagens, ambos os protagonistas são copistas. Bouvard trabalha «numa casa de comércio»<sup>149</sup> onde «teve a inspiração de utilizar a sua bela letra, e, nos últimos doze anos mantinha-se no mesmo lugar»<sup>150</sup>; e Pécuchet no Ministério da Marinha porque «um chefe de repartição seduzido pela sua letra»<sup>151</sup> o contratara. Escrivães diligentes e abalizados, pelo menos até ao dia em que se conhecem,

---

<sup>149</sup> Gustave Flaubert, *Bouvard e Pécuchet*, 1ª ed., Lisboa, Cotovia, 1990, p.8.

<sup>150</sup> *Idem*, p.11.

<sup>151</sup> *Idem*, *ibidem*.

Bouvard e Pécuchet deixam, por algum tempo, a prática amanuense, para se dedicarem à aquisição de um conhecimento enciclopédico porque, depois de Bouvard receber a herança de um tio distante,

a monotonia do escritório tornava-se-lhes odiosa. Sempre a raspadeira e a sandárcaca, o mesmo tinteiro, as mesmas penas e os mesmos colegas! [...] Chegavam todos os dias atrasados e foram alvo de admoestações.<sup>152</sup>

Rapidamente, os «dois Quixotes do cientismo oitocentista»<sup>153</sup> apercebem-se que o culto do saber está repleto de dissabores, e regressam, resignados, à sua condição de copistas, sem que, de facto, alguma vez a tivessem abandonado. Já retirado das anotações de Flaubert acerca do final da obra, que não chegou a completar, o excerto seguinte dá conta da vontade de voltar a copiar, sentida pelos dois amigos:

uma boa ideia alimentada em segredo por cada um deles. Dissimulam-na e de vez em quando sorriem, quando ela lhes ocorre; depois comunicam-na um ao outro simultaneamente: copiar. Confecção da secretária de escrivãzinha dupla. [...] Compra de livros de cópia – e de utensílios, sandárcaca, raspadeiras, etc. Começam o trabalho.<sup>154</sup>

A comparação entre Bouvard e Pécuchet e Susan Orlean estabelece-se a partir do momento em que se entende o trabalho da jornalista como o efectuado por um «escrevente», segundo a assumpção de Roland Barthes. Por oposição aos escritores,

os escreventes [...] estabelecem uma finalidade (testemunhar, explicar, ensinar) de que a fala não é senão um meio. [...] Eis pois a linguagem reduzida à natureza de um instrumento de comunicação, a um veículo do “pensamento”. Mesmo que o escrevente conceda alguma atenção à escrita, esse cuidado nunca é ontológico: não é preocupação.<sup>155</sup>

•  
Para Barthes,

---

<sup>152</sup> *Idem*, p.13.

<sup>153</sup> Italo Calvino, *Seis propostas para o novo milénio*, p.135.

<sup>154</sup> Flaubert, *op. cit.*, p.298.

<sup>155</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p.211.

o que define o escrevente é o seu projecto de comunicação ser *ingénuo*: não admite que a sua mensagem se vire e se feche sobre si mesma, e que se possa aí ler, de uma maneira diacrítica, outra coisa senão aquilo que ele quer dizer. [...] Ele considera que a sua fala põe fim a uma ambiguidade do mundo, que institui uma explicação irreversível [...] ou uma informação incontestável.<sup>156</sup>

Deste modo, a escrita transparente e objectiva de Susan Orlean («conversa fiada da *New Yorker*»<sup>157</sup>) só ilusoriamente simplifica o trabalho de adaptação do argumentista. Acerca da «não-ficção romanceada»<sup>158</sup> da jornalista poder-se-ia dizer que está repleta de

palavras-objectos sem ligação, enfeitadas com toda a violência da sua explosão, cuja vibração puramente mecânica atinge estranhamente a palavra seguinte mas logo se extingue, estas palavras poéticas excluem os homens: não há humanismo poético da modernidade; este discurso apumado é um discurso cheio de terror, isto é, põe o homem em ligação não com os outros homens, mas com as imagens mais inumanas da Natureza; o céu, o inferno, o sagrado, a infância, a loucura, a matéria pura, etc.<sup>159</sup>

Sem estrutura narrativa que o sustente, demasiado indefinido e incapaz de pôr a nu os conflitos despoletados pelas relações humanas, como se de uma «equação pura, não tendo mais espessura do que uma álgebra face ao vazio do homem»<sup>160</sup>, se tratasse, o texto de Orlean mergulha a personagem Charlie Kaufman na impossibilidade de adaptação e na não-escrita.

Se personagem de ficção há que encarne a inadaptação absoluta, no que diz respeito à escrita, essa personagem é Bartleby, de Herman Melville. No conto «Bartleby, the scrivener: a story of Wall Street», editado, pela primeira vez, em 1853, o copista que (não) trabalha para o advogado, narrador da história, intriga o leitor com a sua preferência pela negação, numa inadequação total às leis que regem o mundo como o conhecemos. Ao preferir (de facto, o verbo adequado é

---

<sup>156</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>157</sup> *Adaptation* (2002). «Sprawling *New Yorker* stuff». Palavras da personagem Charlie Kaufman. (Tradução minha.)

<sup>158</sup> Vasco Câmara, «A angústia de Nicolas Cage perante a página em branco», *Público*, Suplemento Y, 28 Fev. 2003.

<sup>159</sup> Roland Barthes, *O grau zero da escrita*, Lisboa, edições 70, 1984, p.45.

<sup>160</sup> *Idem*, p.65.

*preferir*) não copiar, não falar mais do que o estritamente necessário, não sair à rua, não comer nem beber, não encontrar qualquer lenitivo para o seu desconcerto – e para o nosso, enquanto leitores do conto –, para além da inusitada vista da janela do escritório, «uma alta parede de tijolo, negra devido à idade e à sombra permanente»<sup>161</sup>, falha «daquilo a que os paisagistas chamam “vida”»<sup>162</sup>, Bartleby conduz (embora decerto preferisse não o fazer) o narrador do conto e o seu leitor através do mais torturante dos caminhos, o da impotência perante tal impassibilidade.

Dada a sua segura e imperturbável apatia no que se refere à realização de qualquer ofício, particularmente o da escrita, Bartleby encontra-se no extremo oposto de outros escrivães, como Bouvard e Pécuchet, já mencionados a propósito de Susan Orlean, ou Acaqui Acaquievich<sup>163</sup>, exemplos da diligência e do empenho absolutos. De início, também Bartleby se dedicava com afinco à prática da escrita, «como se andasse esfomeado por algo que copiar [...]. Não havia pausa para a digestão. Trabalhava dia e noite, copiando à luz do sol e da vela»<sup>164</sup>. Bartleby, «que copiava ao preço habitual de quatro *cents* à página», estava «permanentemente isento de conferir o trabalho que fazia»; além disso,

nunca, por motivo algum, deveria ser mandado fazer qualquer recado; e mesmo que lhe solicitassem que se encarregasse de um, era tacitamente compreendido que “ele preferia não o fazer”.<sup>165</sup>

Não tardará que Bartleby prefira também «não fazer mais trabalho de cópias». Quando disser «desisti de copiar»<sup>166</sup>, Bartleby passará a ser não mais do

---

<sup>161</sup> Herman Melville, *Bartleby*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1988, p.17.

<sup>162</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>163</sup> Nicolau Gogol, *A cidade do sossego e O capote*, Lisboa, Europa-América, 1971.

<sup>164</sup> Melville, *Bartleby*, p.28.

<sup>165</sup> *Idem*, pp.39 e 40.

<sup>166</sup> *Idem*, p.52.

que um «enfeite»<sup>167</sup> no escritório de advocacia. O trabalho de Kaufman não é o de um copista (ainda que o facto de ter de adaptar o seu texto a outro previamente escrito possa sugerir algumas analogias), mas as dificuldades que encontra durante o processo de escrita do seu argumento fazem adivinhar o «incurável e inato desconcerto» de que Bartleby também sofre. A um e a outro poder-se-ia «dar esmolas ao corpo, mas não era o corpo que [lhes] doía, era a sua alma que sofria»<sup>168</sup>.

São várias as referências literárias que escolhem homenagear o escrivão Bartleby. Um exemplo apenas. Enrique Vila-Matas dedica um dos seus romances a esta personagem, e intitula-o *Bartleby e companhia*. Nele, o narrador Marcelo disserta, sob a forma de oitenta e seis notas de rodapé a um texto que não existe, acerca do «Labirinto do Não»<sup>169</sup> e particulariza a questão da renúncia no universo literário, mais precisamente, no universo dos escritores, presos no espaço diminuto entre um biombo e uma parede de tijolos ou na imensidão da sua mente, e da escrita, entre os quais Bartleby é soberano. Em *Bartleby & companhia*, Vila-Matas prova que a renúncia existente na ficção espelha a própria realidade e conclui que, com efeito, dificilmente existiriam personagens tão prodigamente desistentes se não fossem os seus criadores os primeiros a sê-lo. Assim, o «síndrome de Bartleby»<sup>170</sup> deixa a mancha negra da página para

---

<sup>167</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>168</sup> *Idem, p.47.*

<sup>169</sup> Enrique Vila-Matas, *Bartleby & companhia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001. O autor dispõe-se «a passear pelo Labirinto do Não, pelas sendas da mais perturbadora e atraente tendência das literaturas contemporâneas: uma tendência na qual se encontra o caminho que resta à autêntica criação literária; uma tendência que pergunta o que é a escrita e onde está, andando à volta da impossibilidade da mesma e dizendo a verdade sobre o estado de prognóstico grave – mas sumamente estimulante – da literatura deste fim de milénio», p.13.

<sup>170</sup> *Idem, p.22.*

tomar a forma de Salinger, Rimbaud, Hawthorne, ou Melville, ainda que, segundo Borges, todo o homem «seja também um personagem imaginário»<sup>171</sup>.

Não é difícil encontrar analogias entre este conto e as demais obras de Melville. A extravagância de Bartleby encontra eco na monomania do capitão do Pequod, em *Moby Dick*; na singularidade do passageiro a bordo do Fidèle, em *The Confidence-Man*; e no comportamento sombrio de Babo e dos outros escravos a bordo do San Dominick, em «Benito Cereno». De facto, a composição de realidades fantásticas ou de ficções fantasticamente reais, se se quiser, é uma das mais fortes características da prosa de Melville, como o atestam as suas próprias palavras: «é com a ficção como é com a religião: deve apresentar um novo mundo, e contudo um ao qual nos sentimos ligados»<sup>172</sup>. Ainda que pareça narrar acontecimentos de todos os dias, como trabalhar num escritório de advogados ou descrever as aventuras de pendor naturalista de uma pesca da baleia, Melville confunde o leitor quando o confronta com universos que, apesar de em tudo semelhantes ao seu, ou tão próximos do seu «horizonte de expectativa»<sup>173</sup>, apresentam uma lógica distorcida que raia o absurdo.

Os contos publicados na *Putnam's Monthly Magazine* e posteriormente compilados no livro *The Piazza Tales*, no qual tem lugar «Bartleby the scrivener: a story of Wall Street», servem de exemplo do que acaba de ser dito. Interligadas pelo conto «The Piazza», espécie de sùmula ou ponto de encontro dos seis contos

---

<sup>171</sup> Jorge Luis Borges, *Este ofício de poeta*, Lisboa, Teorema, 2002, p.130.

<sup>172</sup> Herman Melville citado por Lee Clark Mitchel, «Melville's melodramatic imagination» in AAVV *Colóquio Herman Melville*, 1ª ed., Lisboa, Colibri, 1994, p.22. «It is with fiction as with religion: it should present another world, and yet one to which we feel the tie». (Tradução minha.)

<sup>173</sup> Hans R. Jauss, *op. cit.*, p.109.

aqui presentes<sup>174</sup>, as personagens inscritas no livro apresentam, com maior ou menor exuberância, particularidades que os identificam, de imediato, como personagens *melvillianas*. Numa carta dirigida ao amigo que tanto admirava, Nathaniel Hawthorne, Melville declarava que o seu método de escrita passa por «penetrar, pressionar, mergulhar, empurrar, cair, atravessar, despedaçar um disfarce para expor hábitos misteriosos e comportamentos ainda mais estranhos»<sup>175</sup> e foi deste modo que, com certeza, talhou personagens como Marianna (a jovem solitária que sonha com palácios de príncipes encantados<sup>176</sup>); Benito Cereno e Amasa Delano (os dois capitães em apuros de «Benito Cereno»<sup>177</sup>); Bartleby e os seus colegas Turkey, Nippers e Ginger Nut (que transformam com as suas idiossincrasias um simples e recatado escritório de advogados em Wall Street num mundo às avessas); Bannadonna (o excêntrico construtor e mecânico do grandioso campanário que lhe é encomendado<sup>178</sup>); e os dois homens, inomináveis, que protagonizam a contenda sobre os benefícios e os malefícios das ferramentas do progresso, neste caso um pára-raios<sup>179</sup>.

Se, nas palavras de Enrique Vila-Matas, «não existe uma essência da literatura, porque precisamente a essência de qualquer texto consiste em escapar a toda a determinação essencial, a toda a afirmação que o estabilize ou

---

<sup>174</sup> Assim o entende Maria Teresa Alves, «A glimpse of the Enchanted Isles from Melville's Box Royal», in *Colóquio Herman Melville*, pp. 51-59.

<sup>175</sup> Herman Melville citado por Lee Clark Mitchel, *op. cit.*, p.24. «Penetrating, pressing, diving, pushing, plunging, breaking through, tearing off a disguise to expose mysterious costumes and stranger behaviour». (Tradução minha.)

<sup>176</sup> Herman Melville, «O alpendre», (em Inglês «The piazza»), *Ficções*, nº3, 1º semestre de 2001, pp.27-51.

<sup>177</sup> Herman Melville «Benito Cereno», in *Benito Cereno*, Lisboa, Livraria Civilização, 1973, pp.7-147.

<sup>178</sup> Personagem do conto de Melville «O campanário» (em Inglês «The bell tower»), in *Benito Cereno*, pp. 225-250.

<sup>179</sup> Melville, «O homem do pára-raios» (em Inglês «The lightning-rod man»), in *Benito Cereno*, pp.211-224.

realize»<sup>180</sup>, a prosa de Melville, pela forma como entretece a narrativa de verdades que apenas ilusoriamente o são, confere veracidade a esta proposição.

Segundo Lee Clark Mitchel,

ao assentar na segurança que resta entre a crença e a descrença, a arte de Melville torna-se numa série de indícios para verdades transcendentais que nunca são efectivamente reveladas<sup>181</sup>,

seja numa caça à baleia que se transforma na busca pelo inalcançável; seja no querer alcançar o país das fadas que nunca chegará a sê-lo<sup>182</sup>; seja no mutismo insubordinado a todas as convenções de um escrivão de Wall Street. Poder-se-á afirmar sem exagero, pois, que a poética de Melville raia, por diversas vezes, a filosofia do Não, sendo que a renúncia que atravessa a sua narrativa é uma renúncia velada, que prefere conduzir o leitor à ilusão do Sim, no acordo tácito, ou «pacto ficcional»<sup>183</sup>, que com este celebra.

Em *Adaptation*, a inserção na narrativa de actores / personagem como John Cusack, John Malkovich e Catherine Keener – parte do elenco do filme *Being John Malkovich* – não é de todo inocente. O facto de estes actores se representarem a si próprios e de evocarem a primeira longa-metragem de Spike Jonze confere a esses instantes do filme, por um lado, uma aparência de *reality-show*, suficiente *per se* para sustentar a respiração do espectador até ao final

---

<sup>180</sup> Enrique Vila-Matas, *op. cit.*, p.180.

<sup>181</sup> Lee Clark Mitchel, *op. cit.*, p.31. «Resting secure [...] neither in belief nor unbelief Melville's art becomes a series of gestures to transcendent truths that never in fact are revealed». (Tradução minha.)

<sup>182</sup> No conto «The Piazza», o narrador decide partir em busca do «país das fadas» depois de vislumbrar do seu alpendre um misterioso ponto de luz. Depois de uma viagem acidentada pela montanha, o narrador atinge, finalmente, o seu objectivo, sendo que o tão almejado país das fadas mais não era do que a modesta casa de uma rapariga que, do alto da montanha, sonhava com o ponto de luz que via lá em baixo, e que julgava ser «não uma casa de campo, mas sim o palácio do Príncipe Encantado».

<sup>183</sup> Umberto Eco, «Os caminhos possíveis» in *Seis passeios nos bosques da ficção*, Lisboa, Difel, s.d. Para este teórico, «a regra fundamental para abordar uma obra de ficção é o leitor aceitar tacitamente um pacto ficcional» entre si e o que é narrado, p.81.

de um espectáculo<sup>184</sup> e, por outro, proporciona ao espectador uma sensação ilusória de conforto, que advém do reconhecimento de algo que lhe é familiar, sendo que, e de acordo com a estética pós-modernista:

a ideia é combinar referências das mais diversas fontes possíveis num jogo lúdico com o espectador, cujo narcisismo é lisonjeado não pela antiquada identificação secundária com as personagens mas antes pela disposição de um capital cultural tornado possível através do reconhecimento das referências.<sup>185</sup>

A existência de personalidades conhecidas dentro e fora da tela permite o cruzamento de realidades muito ao gosto quer de Melville quer de Jonze e Kaufman. Por razões diversas das de Laurence Sterne, que se prendiam com questões de autoria e de legitimidade da publicação da sua obra maior, *A vida e opiniões de Tristram Shandy*, a «factualização da ficção»<sup>186</sup> é uma expressão que pode igualmente caracterizar o trabalho do realizador e do argumentista em questão quando inserem no seu universo ficcionado marcas da realidade extra-ecrã, cumprindo uma das principais premissas da visão pós-modernista, aliás, uma das mais radicais, de acordo com Linda Hutcheon<sup>187</sup>.

---

<sup>184</sup> Neste sentido é curiosa a perspectiva de Jim Jarmusch em *Coffee and cigarettes* (2003) acerca da desmistificação do *star-system*. Enquanto proporciona ao espectador o contacto com alguns dos seus actores, actrizes, músicos preferidos, desnudados (aparentemente) perante a câmara, apanhados na incongruência de um diálogo improvável com um seu par, o realizador apresenta as suas personagens repletas de fragilidades, sejam emocionais e existenciais (a própria dependência do café e dos cigarros é disso prova), sejam profissionais, egocêntricas sempre, como no diálogo entre Tom Waits e Iggy Pop ou, mais evidente, como na conversa entre Alfred Molina e Steve Coogan, este último a braços com o facto de ter perdido, talvez para sempre, a oportunidade de vir a trabalhar com Spike Jonze.

<sup>185</sup> Robert Stam, *op. cit.* «The point is to combine references to the most diverse sources possible in a ludic game with the spectator, whose narcissism is flattered not through old-fashioned secondary identification with characters but rather through the display of cultural capital made possible by the recognition of the references», p.305. (Tradução minha.)

<sup>186</sup> Expressão utilizada por Manuel Portela no prefácio à sua tradução de *A vida e opiniões de Tristram Shandy*, 2ªed., Lisboa, Antígona, 1998, p.19.

<sup>187</sup> Linda Hutcheon, «Theorizing the postmodern» in AAVV, *Twentieth-century literary theory*, «the most radical boundaries crossed, however, have been those between fiction and non-fiction and – by extension – between art and life». Hutcheon seguidamente dá como exemplo o artigo publicado na revista *Esquire* por Jerzy Kosinski, intitulado «Death in Cannes», no qual o diálogo entre a voz do narrador e um leitor ficcionado dão a este texto um pendor tipicamente pós-moderno. O texto é acompanhado por fotografias, na certeza de que «our naïve but common trust in the representational veracity of photography» torne credível o conteúdo do artigo de Kosinski, p.276. O filme *Tren de sombras* (José Luis Guérin, 1997) é paradigmático da eficácia em conceder verosimilhança das imagens manipuladas, ficcionadas, portanto.

Com efeito, ao longo de *Adaptation*, o espectador embarca numa espécie de dédalo entre o real e a ficção, semelhante ao defendido por Samuel Taylor Coleridge quando faz referência ao

poder de conquistar a simpatia do leitor através de uma conformidade fiel à verdade da natureza, e o poder de manter a novidade através do diversificar das cores da imaginação.<sup>188</sup>

Mais acrescenta este autor que do plano original do processo de criação das *Lyrical ballads* constava a intenção de trabalhar personagens sobrenaturais, ou pelo menos românticas,

de forma a transferir da nossa natureza interior um interesse humano e uma aparência de verdade suficientes para obter para estas sombras da imaginação aquela predisposição para suspender a descrença.<sup>189</sup>

É tão grande a vontade de subverter as regras do real e do imaginário em *Adaptation* que, nos créditos do filme, Charlie Kaufman (autor com existência verídica) partilha com o irmão Donald (inexistente na realidade extra-tela, puramente ficcional) a autoria do argumento do filme realizado por Spike Jonze.

Tal como o passeio atribulado em busca do país das fadas (onde, por mais que se avance, parece que não se encontra mais do que «fetos, fetos, fetos; mais longe – bosques, bosques, bosques; ainda além – montanhas, montanhas, montanhas; por fim – céu, céu, céu»<sup>190</sup>), o espectador de *Adaptation* aceita descobrir uma realidade com aparência de ficção para, à medida que a longa-metragem se aproxima do fim, encontrar antes uma ficção com aparência

---

<sup>188</sup> Samuel Taylor Coleridge, *Biographia literaria*, in AAVV, *The Norton anthology of English literature*, 7ª ed., Vol.2, London and New York, 2000. «The power of exciting the sympathy of the reader by a faithful adherence to the truth of nature, and the power of giving the interest of novelty by the modifying colors of imagination», p.478. (Tradução minha.)

<sup>189</sup> *Idem, ibidem*, «my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic; yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief». (Tradução minha.)

<sup>190</sup> Herman Melville, «O alpendre», p.41.

de realidade, e logo concluir que «isto ainda não é o país das fadas»<sup>191</sup>. O que acaba de ser dito prende-se com a já referida dualidade entre o autor do argumento, Charlie Kaufman, e a sua *persona*, personagem do filme cujo argumento escreve.

Também Cervantes brinca com a ambiguidade entre realidade e ficção e utiliza uma máscara de si próprio quando inscreve o seu nome no rol dos autores cujas obras devem ser queimadas na fogueira da censura do cura e do barbeiro:

-e que livro é esse que está ao pé?

- É *A Galateia*, de Miguel de Cervantes – pronunciou o padre – e sei que é mais versado em desventuras que em rimas. Esse livro revela certa facilidade na invenção, pouca as suas interrogações, mas nada se deve concluir. Temos de esperar pela segunda parte, já anunciada. Corrigindo-se poderá vir a alcançar a misericórdia que agora se lhe nega. Entretanto, siga para o lazareto da sua residência, mestre Nicolau.<sup>192</sup>

Da mesma forma que Cervantes faz alusão à sua pessoa no *D. Quixote de la Mancha*, também Charlie Kaufman – o autor real, extradiegético, do argumento para o filme de Spike Jonze – cria uma máscara de si próprio e lhe dá o seu próprio nome. Kaufman é dotado de uma existência real; é o autor real de uma obra de mérito; é um escritor real que, como os seus pares, conhece a angústia da página em branco. Contudo, no argumento que escreve para o filme de Jonze, concebe uma *persona* de si próprio e trabalha-a como se de uma das suas personagens de ficção se tratasse. Assim, em *Adaptation* Charlie Kaufman é o manipulador das suas próprias dúvidas e expectativas (a lembrar o manipulador de marionetas de *Being John Malkovich*); protagoniza um jogo de espelhos sobre a sua inadaptação ao processo de criação artística (num *pastiche* do *8 ½* de

---

<sup>191</sup> *Idem*, p.39.

<sup>192</sup> Cervantes, *op. cit.*, p.57.

Fellini); e personifica o abismo entre a realidade e a ficção, como se fosse uma personagem de Melville.

Da mesma forma que não é difícil estabelecer um paralelismo entre os aspectos formais das narrativas de, por um lado, Melville e, por outro, de Charlie Kaufman e Spike Jonze, também se adivinha então a correspondência entre as personagens Bartleby e Charlie Kaufman. Ambos, como se viu, renunciam à escrita. Bartleby fá-lo porque prefere fazê-lo; Kaufman, entre as razões já apontadas, talvez por nunca ter encontrado palavras suficientemente expressivas, da mesma forma que o artista da fome, de Franz Kafka, nunca conseguiu encontrar alimento de que gostasse<sup>193</sup>. Mais do que a correspondência entre a não-escrita de um e de outro, o que estabelece a ponte entre Charlie Kaufman e Bartleby parece ser a sua dificuldade em lidar com os fragmentos de vidas perdidas que são, para um, cartas extraviadas e, para outro, as observações de Susan Orlean relativas à vida de John Laroche, ao mundo das orquídeas e, em última análise, aos seus próprios desejos e aspirações.

Bartleby terá sido, em tempos, um funcionário subalterno do Serviço de Refugos Postais de Washington, onde terá entrado em contacto com milhares de cartas que nunca chegaram ao seu destino,

---

<sup>193</sup> No conto «Um artista da fome», *Ficções*, nº 2, 2º semestre de 2000, o narrador conta a história do «maior artista da fome de todos os tempos», que insiste obstinadamente em jejuar. Este artista escolhe a morte por inanição porque, e assim o próprio explica ao fiscal que pretende limpar a jaula onde habita para que nela seja colocada uma pantera, nunca encontrou alimento de que gostasse. Não o faz para agradar ao seu escasso público; não o faz porque a tal seja obrigado; fá-lo porque o movem razões que dificilmente o homem comum entenderia, fá-lo porque não pode fazer outra coisa que não seja seguir as suas convicções da renúncia e da negação. No conto, a vida e a morte são uma e a mesma coisa, como inseparáveis são a fartura e a fome. Não se trata já de viver ou morrer, mas sim de encontrar um espaço próprio na distância que separa esses dois momentos. Esse espaço pode ser uma jaula mobilada com pouco mais do que o bater de um relógio, mas, ainda assim, resta ao indivíduo a escolha de não seguir a irracional vitalidade de uma pantera, mesmo que, para a maioria dos *espectadores*, esta continue a ser mais apelativa.

uma nota de banco enviada rapidamente, por caridade [...]; perdão para os que morreram desesperados, esperança para os que morreram sem a ter, a boa nova para quantos morreram oprimidos por fatais calamidades<sup>194</sup>.

Lidar diariamente com palavras, páginas inteiras, que, sabia-o, nunca alcançariam o seu destino, nunca encontrariam uma resposta ou um leitor, pode estar na origem da futura preferência de Bartleby pela renúncia da escrita, pois para

um indivíduo por natureza e infortúnio propenso a um sombrio desalento, haverá tarefa mais apta a aumentar-lhe aquele, que o manuseio constante dessas cartas perdidas, preparando-as para as chamas?<sup>195</sup>

Enquanto escritor, Charlie Kaufman sabe que as palavras de *The orchid thief* de Susan Orlean correm o risco de perder sentido, como se de cartas perdidas se tratassem, se não houver entre elas e quem as recebe a interação que

faz entrar a obra na continuidade de um horizonte dinâmico de experiência, na qual se opera a permanente passagem de uma recepção simples a um comportamento crítico, de uma recepção passiva a uma recepção activa, e das normas estéticas conhecidas a uma produção nova<sup>196</sup>.

Enquanto escritor do seu argumento, Kaufman está muito próximo do seu trabalho para o poder avaliar com justiça; a sua visão nunca será imparcial porque «os resultados que obtivemos na tela ou no papel nunca nos parecem *objectivos*. Estamos demasiado familiarizados com os processos dos quais eles são os efeitos»<sup>197</sup>. Só enquanto leitor do texto de Orlean pode Kaufman ocupar com a sua imaginação, bem como com as suas inquietações, os espaços vazios da

---

<sup>194</sup> Herman Melville, *op. cit.*, p.78.

<sup>195</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>196</sup> Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p.57.

<sup>197</sup> Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, «the results which we have obtained on canvas or paper never seem to us *objective*. We are too familiar with the processes of which they are the effects», p.372. Sublinhado do autor. (Tradução minha.)

obra de Orlean, que deverá ser entendida não como um «monumento oferecendo, em monólogo, a revelação da sua essência temporal»<sup>198</sup>, mas sim como

uma partitura, construída sobre as ressonâncias sempre renovadas das leituras, as quais arrancam o texto da materialidade das palavras e actualizam a sua existência<sup>199</sup>.

Para que a adaptação de Kaufman se concretize, impõe-se, portanto, o conhecimento do texto a que se dedica, um conhecimento livre e sem restrições, que permita descobrir novas paixões a cada releitura<sup>200</sup> através desse jogo entre o lido e o leitor que tem início a partir do momento em que se procura o segredo das palavras na alusão e não na sua expressão<sup>201</sup>.

Para Sartre, o papel do leitor é fundamental para a concretização plena da criação. Para o leitor, «tudo está por fazer e tudo está feito; a obra existe apenas à medida exacta das suas capacidades; enquanto lê e cria, ele sabe que pode sempre ir mais longe na sua leitura»<sup>202</sup>. Assim,

uma vez que a criação pode apenas encontrar a sua realização no acto da leitura, uma vez que o artista deve confiar a outro a tarefa de acabar a construção do que ele começou [...]. E uma vez que esta criação dirigida é um início em absoluto, é, portanto, através da liberdade do leitor, e pelo que há de mais puro nessa liberdade, que surge o acto de criação. Assim, o escritor apela à liberdade do leitor para colaborar na produção da sua obra.<sup>203</sup>

---

<sup>198</sup> Jauss, *op. cit.*, p.62.

<sup>199</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>200</sup> Também Umberto Eco parece partilhar desta ideia, pois, a propósito de *Sylvie* de Nerval, afirma «sempre que pego em *Sylvie*, e apesar de lhe conhecer a anatomia – ou talvez por isso mesmo – volto a apaixonar-me por ele, como se o estivesse a ler pela primeira vez». *Seis passeios nos bosques da ficção*, s.e., Lisboa, Difel, s.d., p.18.

<sup>201</sup> Jorge Luis Borges, *op. cit.*, confessa que já não acredita na expressão, só na alusão. Para ele, «as palavras são símbolos para memórias partilhadas. Eu uso uma palavra e o outro tem que ter alguma experiência do que a palavra quer dizer. De outro modo, a palavra nada significa. Creio que só podemos aludir, só podemos tentar fazer o leitor imaginar», p.130.

<sup>202</sup> Sartre, *op. cit.*, «for the reader, all is to do and all is already done; the work exists only at the exact level of his capacities; while he reads and creates, he knows that he can always go further in his reading», p.375. (Tradução minha.)

<sup>203</sup> *Idem*, «since the creation can find its fulfilment only in reading, since the artist must entrust to another the job of carrying out what he has begun [...]. And since this directed creation is an absolute beginning, it is therefore brought about by the freedom of the reader, and by what is purest in that freedom. Thus, the writer appeals to the reader's freedom to collaborate in the production of his work», p.375. (Tradução minha.)

Porque o papel do leitor se reveste de tamanha importância, Kaufman apercebe-se de que pode ser ele próprio o fio condutor que une os universos de Orlean, de Laroche, de Donald e o seu próprio. Resiste, por momentos, a esta descoberta,

eu sou louco. Eu sou uma Ouroburos. Eu escrevi-me no argumento. Está a comer-se a si próprio. Eu estou a comer-me a mim próprio. É auto-indulgente. É narcisista. É solipsista. É patético. Eu sou patético. Eu sou gordo e patético,<sup>204</sup>

porque se apercebe que:

se nós próprios fazemos as regras da produção, as medidas, os critérios, e se o nosso entusiasmo criativo vem das profundezas do nosso coração, então nunca encontraremos nada no nosso trabalho a não ser nós próprios. Fomos nós que inventámos as leis pelas quais o julgamos. É a nossa história, o nosso amor, a nossa felicidade que reconhecemos nele.<sup>205</sup>

No entanto, Kaufman aceita esta ideia e a ela se segura até ao fim. O exercício solipsista a que o protagonista se dedica quando se inscreve no seu próprio argumento contrasta com a multiplicidade de níveis diegéticos e com o jogo da alteridade transversais a todo o filme. Contudo, esta hipertrofia do *eu* acentua o carácter reflexivo do texto, na medida em que faz rodar em torno da figura de Charlie Kaufman a espiral da auto-análise e do ensimesmamento.

O argumento que Kaufman redige não será, afinal, sobre John Laroche nem orquídeas ou Susan Orlean, mas sim sobre a sua pessoa e sobre a angústia que sente perante a página em branco. Deste modo, a renúncia da escrita passa a ser, paradoxalmente, o motor da criação filmica. Sem a inadaptação de Kaufman ao

---

<sup>204</sup> *Adaptation*. «I'm insane. I'm Ouroburos. I've written myself into my screenplay. It's eating itself. I'm eating myself. It's self-indulgent. It's narcissistic. It's solipsistic. It's pathetic. I'm pathetic. I'm fat and pathetic». (Tradução minha.)

<sup>205</sup> Sartre, *op. cit.*, «if we ourselves produce the rules of our production, the measures, the criteria, and if our creative drive comes from the very depths of our heart, then we never find anything but ourselves in our work. It is we who have invented the laws by which we judge it. It is our history, our love, our gaiety that we recognize in it», p.372. (Tradução minha.)

texto de Susan Orlean e à escrita do argumento adaptado, o filme *Adaptation* não existiria, não como o conhecemos.

Quando, no clímax do seu bloqueio criativo, Charlie Kaufman assiste (contrafeito) a uma palestra de Bob McKee, descobre que, afinal, segundo o orador, a vida como a entende e que pensa estar inscrita nas páginas de Orlean é muito mais do que a transcendência e imaterialidade do pensamento, a poesia e a procura do Belo e do efêmero. Kaufman quer escrever uma história realista, de acordo com o que acredita ser a vida,

na qual pouco acontece, na qual as pessoas não mudam, não têm epifanias. Elas lutam e são frustradas e nada é resolvido. Mais um reflexo do mundo real.<sup>206</sup>

mas, nas palavras de Bob McKee, no mundo real

as pessoas são assassinadas todos os dias! Há genocídio e guerra e corrupção! Todos os dias algures no mundo alguém sacrifica a sua vida para salvar outra! Todos os dias alguém algures toma a decisão consciente de destruir outro! Pessoas encontram o amor! Pessoas perdem-no, pelo amor de Deus! Uma criança vê a mãe ser espancada até à morte nos degraus de uma igreja! Alguém fica com fome! Alguém atraiçoa o seu melhor amigo por uma mulher. Se não consegues encontrar estas coisas na vida, então, meu amigo, não sabes muito sobre a vida!<sup>207</sup>

Sem o saber, a escrita do seu argumento levá-lo-á a encontrar a vida que não conhece, bem como a celebrá-la sem prejuízo dos seus ideais, e é no resultado final, o filme, que Kaufman encontra o elo com a vida que a escrita havia feito perder, através da não-escrita.

Esta descoberta, que culmina com a aceitação das sugestões do irmão Donald relativamente à escrita de argumentos, e que é também uma libertação,

---

<sup>206</sup> *Adaptation*. «Where nothing much happens, where people don't change, they don't have any epiphanies. They struggle and are frustrated and nothing is resolved. More a reflection of the real world». Palavras da personagem Charlie Kaufman. (Tradução minha.)

<sup>207</sup> *Adaptation*. «People are murdered every day! There's genocide and war and corruption! Every [...] day somewhere in the world somebody sacrifices his life to save someone else! Every [...] day someone somewhere makes a conscious decision to destroy someone else! People find love! People lose it, for Christ's sake! A child watches her mother beaten to death on the steps of a church! Someone goes hungry! Somebody else betrays his best friend for a woman. If you can't find that stuff in life, then you, my friend, don't know much about life!» Palavras da personagem Bob McKee. (Tradução minha.)

inaugura uma nova fase na vida de Charlie, que se traduz, no texto que escreve, na introdução de cenas típicas de filmes de acção, como se, em poucas páginas, pretendesse condensar tudo o que até então desconhecia. Longe de parar o processo de auto-conhecimento anteriormente iniciado, esta fase do argumento / filme dá-lhe continuidade, ainda que pareça imperceptível aos olhos do espectador atónito perante tanta movimentação. Nos espaços vazios do texto de Orlean que, até aqui, tinham sido preenchidos com a obsessão pessoal do argumentista, encontra-se um Charlie Kaufman estranho para o espectador. Estranho porque procura, luta, resiste, e chora. Estranho porque descobre a morte e o amor. Estranho porque põe o ponto final na escrita do argumento que, como o seu autor, se adaptou e evoluiu.

## CONCLUSÃO

Finda a análise comparativa de *Adaptation*, resta acrescentar que, relativamente ao acto de criação artística de Charlie Kaufman, do qual resultou o argumento cinematográfico estudado, se verificou que o processo de adaptação e evolução, do ponto de vista darwiniano, foi bem sucedido. Para além do facto de *Adaptation* ter, em regra, agradado à crítica especializada e ao público, para além da Academia de Hollywood o ter nomeado para várias categorias (das quais se acentua a nomeação para melhor argumento adaptado, para Charlie e Donald Kaufman, e o Óscar para melhor actor secundário, Chris Cooper), para além, dizia, da materialização do sucesso do filme em dados concretos, importa regressar ao interior do argumento em si e rever o caminho percorrido até à adaptação e evolução plenas.

Charlie Kaufman (Nicolas Cage) é muito claro no início do filme. O argumento adaptado do livro *The orchid thief* de Susan Orlean deve seguir as orientações de um cinema de arte, por oposição ao cinema de entretenimento norte-americano, pejado de perseguições, de histórias de amor arrebatadoras, de finais felizes. Pelo contrário, Kaufman insiste, perante a produtora executiva Valerie Thomas (Tilda Swinton), na criação de um texto sobre flores, honesto e linear como, no seu entender, a vida real. No entanto, perante a impossibilidade da escrita, Kaufman terá de encontrar um ponto de equilíbrio entre os ideais que defende e o que é legitimado pela sociedade de consumo pós-moderna. Com a tomada de consciência de que o antagonismo entre as duas ordens de ideias pode

ser-lhe favorável, e à sua obra, que é feita, em última análise, para ser vista e apreciada pelo maior número de pessoas possível, Kaufman inicia a escrita do argumento cinematográfico. Este revelar-se-á auto-referencial e reflexivo, na tentativa de estabelecer a ponte entre a estética pós-modernista e muitas das grandes obras da história da literatura e do cinema. Como tal, no argumento que Kaufman escreve, podem ser encontradas estruturas em abismo, jogos especulares e da alteridade, *pastiche* e ruptura da linearidade temporal.

Tentou-se, sempre que possível, aliar a análise de *Adaptation* à de outras obras literárias e fílmicas. A selecção dos textos resultou do estudo aprofundado de um *corpus* que, por questões de tempo e de espaço, não pôde constar na íntegra. Textos literários, como *Tristram Shandy*, *Orlando*, *Seis personagens em busca de um autor*, as *Ficções* de Borges, e fílmicos, como *A noite americana* ou *A amante do tenente francês*, não encontraram espaço nas pouco mais de cem páginas deste trabalho. Apesar da supressão, estes textos, e os seus autores, não deixaram de contribuir com a sua riqueza para a construção da dissertação que agora termina.

O estudo e a análise do que se convencionou chamar cinema independente norte-americano faz, sem dúvida, parte dos objectivos de uma investigação futura. A relação entre os *indies* e o pós-modernismo, a emergência de novos públicos, as novas formas de ver e entender o cinema, o recurso ao digital e ao vídeo serão, por certo, questões a desenvolver proximamente no âmbito dos estudos fílmicos.

## BIBLIOGRAFIA

### *Referências Teóricas*

- AAVV, *The Norton anthology of American literature*, Vol. 1, 3ª ed., New York, W.W. Norton & Co., 1989.
- AAVV, *The Norton anthology of English literature*, 7ª ed., Vol.2, London and New York, 2000.
- ADORNO, Theodor W., *Teoria estética*, Lisboa, Edições 70, 1988.
- ALVES, Teresa Ferreira de Almeida e Cid, Teresa, (org.), *Colóquio Herman Melville*, 1ª ed., Lisboa, Colibri, 1994.
- ARGAN, Giulio Carlo, *Arte e crítica de arte*, 2ª ed., Lisboa, Editorial Estampa, 1995.
- \_\_\_\_\_, *Arte moderna*, 1ª ed., São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- BARTHES, Roland, *Ensaio críticos*, Lisboa, Edições 70, 1977.
- \_\_\_\_\_, *O grau zero da escrita*, Lisboa, edições 70, 1984.
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacros e simulação*, Lisboa, Relógio d'Água, 1991.
- BAZIN, André, *O que é o cinema?*, Lisboa, Livros Horizonte, 1992.
- BERMAN, Marshall, *All that is solid melts into air – the experience of modernity*, London, Penguin Books, 1988.
- BARRENTO, João, «O poema é uma hipótese», *Ler – livros & leitores*, nº 57, Inverno 2002, pp.9-11.
- BORGES, Jorge Luis, *Este ofício de poeta*, Lisboa, Teorema, 2002.
- CALVINO, Italo, *Seis propostas para o novo milénio*, 3ª ed., Lisboa, Teorema, 1998.
- CARMONA, Ramón, *Cómo se comenta un texto filmico*, 3ª ed., Madrid, Catedra.
- CARRILHO, Manuel Maria, *Elogio da modernidade*, 1ª ed., Lisboa, Presença, 1989.
- CALINESCU, Matei, *As cinco faces da modernidade*, 1ª ed., Lisboa, Vega, 1999.
- DIDEROT, Denis, *Paradoxo sobre o actor*, Lisboa, Hiena Editora, 1993.

- DORFLES, Gillo, *O devir das artes*, 4ª ed., Lisboa, D. Quixote, 1999.
- \_\_\_\_\_, *As oscilações do gosto*, 2ª ed., Lisboa, Livros Horizonte, 2001.
- ECO, Umberto, *A definição da arte*, Lisboa, Edições 70, 1995.
- \_\_\_\_\_, *Sobre os espelhos*, Lisboa, Difel, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Seis passeios nos bosques da ficção*, Lisboa, Difel, s.d.
- FINKIELKRAUT, Alain, *A derrota do pensamento*, 1ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1988.
- GEADA, Eduardo, *Os mundos do cinema*, 1ª ed., Lisboa, Editorial Notícias, 1998.
- GENETTE, Gérard, *Discurso da narrativa*, Lisboa, Vega, s.d.
- HILL, John e Gibson, Pamela Church (org.), *The Oxford guide to film studies*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- HORÁCIO, *Arte poética*, Lisboa, Inquérito, 1984.
- HUTCHEON, Linda, *A theory of parody – The teachings of twentieth-century art forms*, 1ª ed., New York and London, Methuen, 1985.
- JAMESON, Fredric, *Pós-modernismo – A lógica do capitalismo tardio*, São Paulo, Ática, 2002.
- JAUSS, Robert, *A literatura como provocação*, 1ª ed., Lisboa, Vega, 1993.
- JONES, Kent e Jones, Nathaniel, «Hearts and flowers», *Film comment*, Nov. / Dez., 2002, pp.24-27.
- LEVY, Emanuel, *Cinema of outsiders – The rise of American independent film*, New York, New York University Press, 1999.
- LODGE, David (org.), *Twentieth-century literary criticism*, 20ª ed., s.l., Longman, 1998.
- LYOTARD, Jean-François, *O pós-moderno explicado às crianças*, 2ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1993.
- \_\_\_\_\_, *A condição pós-moderna*, 2ª ed., Lisboa, Gradiva, 1989.
- McHALE, Brian, *Postmodernist fiction*, 4ª ed., London, Routledge, 1993.
- MILLET, Catherine, *A arte contemporânea*, 1ª ed. Lisboa, Instituto Piaget, s.d.
- MONTEIRO, Paulo Filipe, «Fenomenologias do cinema», *O que é o cinema? – Revista de comunicação e linguagens*, nº23, 1996.

- MUKARŮVSKÝ, Jan, *Escritos sobre estética e semiótica da arte*, 2ª ed., Lisboa, Estampa, 1997.
- NEWTON, K. M. (org.), *Twentieth-century literary theory*, 2ª ed., London, Macmillan Press, 1997.
- PEÑA-ARDID, Carmen, *Literatura y cine: una aproximación comparativa*, 3ª ed., Madrid, Catedra, 1999.
- POE, Edgar Allan, *O corvo e outros poemas*, 4ª ed., Lisboa, Ulmeiro, 1999, trad. Fernando Pessoa.
- RILEY, II, Charles A., *The saints of modern art*, Hanover, University Press of New England, 1998.
- RAMIÓ, Joaquim Romaguera I e Thevenet, Homero Alsina (org.), *Textos y manifestos del cine*, 3ª ed., Madrid, Catedra, 1998.
- SENA, Nuno e Cerantola, Neva (org), *A primeira vez*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2001.
- SONTAG, Susan, *Contra a interpretação e outros ensaios*, 1ª ed., Lisboa, Gótica, 2004.
- STAM, Robert, *Film theory – An introduction*, 3ª ed., Massachusetts, Blackwell Publishers, 2001.
- STANISLAVSKI, Constantin, *A preparação do ator*, s.l., Civilização Brasileira / Dinalivro, 2002.

### Referências Literárias

- ANDRADE, Eugénio de, «Essa folha», *Vertentes do olhar*, Porto, Ed. Limiar, 1987.
- CALVINO, Italo, *Palomar*, 1ª ed., Lisboa, Teorema, 1987.
- \_\_\_\_\_, *Se numa noite de Inverno um viajante*, Lisboa, Teorema, 2002.
- CAMUS, Albert, *A peste*, Lisboa, Livros do Brasil, 2003.
- CERVANTES, Miguel de, *D. Quixote de la Mancha*, 1ª ed., Lisboa, Bertrand Editora, 2000, trad. Aquilino Ribeiro.
- FLAUBERT, Gustave, *Bouvard e Pécuchet*, 1ª ed., Lisboa, Cotovia, 1990.
- GOGOL, Nicolau, *A cidade do sossego e O capote*, Lisboa, Europa-América, 1971.
- HANDKE, Peter, *A hora em que não sabíamos nada uns dos outros e O jogo das perguntas*, Lisboa, Cotovia, 2001, trad. João Barrento.
- HOMERO, *Odisseia*, 1ª ed., Lisboa, Cotovia, 2003, trad. Frederico Lourenço.
- IBSEN, Henrik, *Peer Gynt*, London, Penguin Classics, s.d.
- MELVILLE, Herman, *Bartleby*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1988.
- \_\_\_\_\_, *Benito Cereno*, Lisboa, Livraria Civilização, 1973.
- STERNE, Laurence, *A vida e opiniões de Tristram Shandy*, Parte Primeira e Parte Segunda, 2ªed., Lisboa, Antígona, 1998.
- SWIFT, Jonathan, *Preceitos para uso do pessoal doméstico*, Lisboa, Estampa, 2003.
- VILA-MATAS, Enrique, *Bartleby & companhia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.

## FILMOGRAFIA

- 8 ½*, Dir. Federico Fellini. Perf. Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale, Anouk Aimée, Sandra Milo, Cineriz, 1963.
- Adaptation*, Dir. Spike Jonze, Perf. Nicolas Cage, Meryl Streep, Chris Cooper, Columbia Tristar Pictures, 2002.
- Being John Malkovich*, Dir. Spike Jonze. Perf. John Cusack, Cameron Diaz, John Malkovich, Catherine Keener, Propaganda Films / Single Cell Pictures, 1999.
- Confessions of a Dangerous Mind*, Dir. George Clooney. Perf. Dick Clark, Sam Rockwell, Michelle Sweeney, Drew Barrimore, Miramax, 2002.
- Eternal sunshine of the spotless mind*, Dir. Michel Gondry. Perf. Jim Carrey, Kate Winslet, Kirsten Dunst, Columbia Tristar Pictures, 2004.
- Human Nature*, Dir. Michel Gondry. Perf. Patricia Arquette, Tim Robbins, Rhys Ifans, Ken Magee, Good Machine / Le Studio Canal Plus, 2001.
- La nuit Américaine*, Dir. François Truffaut. Perf. Jacqueline Bisset, Valentina Cortese, Dani, François Truffaut, Films du Carrosse, 1973.
- Le mépris*, Dir. Jean-Luc Godard. Perf. Brigitte Bardot, Michel Piccoli, Jack Palance, Giorgia Moll, Fritz Lang, Rome-Paris Concordia, 1963.
- The purple rose of Cairo*, Dir. Woody Allen. Perf. Mia Farrow, Jeff Daniels, Danny Aiello, Orion Pictures, 1985.
- Weapon of choice*, Dir. Spike Jonze. Perf. Chistopher Walken, 2003.

## ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Adorno, Theodor W., 27, 30  
 Allen, Woody, 48  
 Alves, Teresa, 93  
 Anderson, Paul Thomas, 34  
 Andrade, Eugénio de, 75  
 Angenot, Marc, 57  
 Argan, Giulio Carlo, 26, 29, 31, 32  
 Astruc, Alexandre, 46, 66
- Barrento, João, 78  
 Barthes, Roland, 56, 75, 79, 88, 89  
 Baudrillard, Jean, 22  
 Bazin, André, 16, 37, 39, 62, 64, 68  
 Bernanos, Georges, 39  
 Borges, Jorge Luis, 92, 100  
 Brecht, Bertold, 46, 47, 62  
 Bresson, André, 39
- Calinescu, Matei, 22  
 Calvino, Italo, 29, 30, 60, 73, 88  
 Câmara, Vasco, 89  
 Camus, Albert, 33  
 Carrilho, Manuel Maria, 23  
 Carver, Raymond, 33  
 Cervantes, Miguel de, 68, 97  
 Clooney, George, 72  
 Coleridge, Samuel T., 96  
 Cunningham, Chris, 15
- Darwin, Charles, 17  
 Diderot, Denis, 46, 47, 48  
 Dorfler, Gillo, 28, 32, 35  
 Duchamp, Marcel, 31
- Eco, Umberto, 26, 74, 77, 94, 100  
 Emerson, Ralph W., 76, 77, 78
- Fellini, Federico, 48, 84, 85, 98  
 Ferrara, Abel, 20  
 Fincher, David, 20  
 Finkelkraut, Alain, 24  
 Flaubert, Gustave, 87, 88  
 Flusser, Vilém, 57, 58  
 Fukuyama, Francis, 25  
 Geada, Eduardo, 36, 44  
 Genette, Gérard, 50, 57
- Godard, Jean-Luc, 24, 56, 57, 62, 64, 65, 66, 67, 68  
 Gogol, Nicolau, 90  
 Gondry, Michel, 15, 72
- Haring, Keith, 26, 32  
 Hawthorne, Nathaniel, 92, 93  
 Hill, John, 16, 21, 22, 33  
 Horácio, 55  
 Hutcheon, Linda, 69, 84, 95
- Ibsen, Enrik, 52, 53, 54  
 Iñárritu, Alexandro González, 34
- Jameson, Fredric, 25, 81  
 Jauss, Hans R., 42, 92, 99, 100  
 Jonze, Spike, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 25, 34, 40, 41, 42, 50, 60, 61, 72, 82, 95, 96, 97, 98
- Kafka, Franz, 98
- Lang, Fritz, 61, 62, 63, 64  
 Lyotard, Jean-François, 22, 24, 28, 33
- McHale, Brian, 56  
 Méliès, Georges, 20  
 Melville, Herman, 98, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99  
 Mendes, Sam, 34  
 Millet, Catherine, 28  
 Mitchel, Lee Clark, 93, 94  
 Monteiro, Paulo Filipe, 37, 64  
 Mukarövský, Jan, 31  
 Mulvey, Laura, 44
- Ortega y Gasset, José, 23
- Peña-Ardid, Carmen, 18  
 Poe, Edgar Allan, 55, 56
- Reisz, Karel, 60
- Sartre, Jean-Paul, 13, 60, 99, 100, 101  
 Shepard, Sam, 33  
 Soderbergh, Steven, 20  
 Sontag, Susan, 22, 24, 36, 37

Stam, Robert, 33, 43, 45, 46, 48, 95  
Stanislavski, Constantin, 45, 46, 47  
Sterne, Laurence, 48, 95  
Swift, Jonathan, 77, 78

Tarantino, Quentin, 20  
Truffaut, François, 16, 48, 60, 63, 65

Vila-Matas, Enrique, 91, 93, 94

Warhol, Andy, 31, 32

