

HÁ CRIAÇÃO NA ADAPTAÇÃO?

IS THERE CREATION IN THE ADAPTATION?

Valdemir Klamrt¹

RESUMO: o texto reflete sobre o processo de criação e adaptação de obras literárias para o cinema. Qual é o ponto de vista dos teóricos, escritores, roteiristas e cineastas sobre estes processos? Como estudo de caso, analisa o filme *Alice no País das Maravilhas* do diretor Tim Burton.

Palavras-chave: adaptação cinematográfica; processo criativo; cinema.

ABSTRACT: the text reflects on the process of creating and adapting literary works to film. What is the point of view of theorists, writers, screenwriters and filmmakers about these processes? As a case study, analyzes the film *Alice in Wonderland* directed by Tim Burton.

Keywords: film adaptation; creative process; cinema.

Os filmes respiram por suas falhas, a obra-prima é irrespirável.
François Truffaut

Funes, apelidado de “o memorioso”, personagem da ficção de Jorge Luis Borges, era incapaz de esquecer. Um minucioso detalhe não escapava da sua memória. Ele sabia quais eram as formas das nuvens ao amanhecer de determinado dia e podia comparar um fato ou objeto a outro, mesmo distantes no tempo e no espaço. E cada imagem, em sua memória, ainda tinha sensações musculares e térmicas. A sua habilidade era tal que era capaz de reconstruir todos os fatos que haviam acontecido em um determinado dia inteiro. O problema, a doença de Funes, é o excesso de informação. Ele registra tudo e não há espaço em sua mente para pensar a realidade. Ele era: “[...] o solitário e lúcido espectador de um mundo multiforme, instantâneo e quase intoleravelmente exato” (BORGES, 1944, p.56).

Funes não conseguia esquecer diferenças, generalizar, abstrair. O memorioso é exemplo do preço que o ser humano paga por registrar toda a realidade: perde a capacidade de refletir. A partir de Funes, poderíamos pensar que uma obra de arte ou de cultura só funciona porque esquece ou seleciona, porque compreende, por exemplo, que no processo de adaptação, o conteúdo de um romance excede o espaço de um filme.

¹ Graduado em Letras Português e Inglês e Mestre em Letras pela UFSC. É doutorando do Programa de Pós-graduação em Teoria Literária da UFSC.

Que existem limitações em cada suporte e para haver criação, precisamos esquecer e selecionar elementos do texto-fonte. Dessa forma, também nos afastamos do discurso usual sobre a relação entre literatura e cinema — no que tange a adaptação — e de conceitos como traição, deformação, infidelidade, violação, profanação e outras mais que Robert Stam (2006, 19-20) cita no seu estudo sobre a adaptação. Na fala sobre a teoria da desconstrução de Derrida, o professor lembra que a originalidade absoluta não é possível: “O ‘original’ sempre se revela parcialmente ‘copiado’ de algo anterior; *A Odisséia* remonta à história oral anônima, *Don Quixote* remonta aos romances de cavalaria, *Robinson Crusóé* remonta ao jornalismo de viagem, e assim segue *ad infinitum*” (STAM, *idem*, p.22). Ou seja, o que consideramos original foi o não esquecido, o copiado. A teoria dialógica de Mikhail Bakhtin citada por Stam (*idem*, p.28) se refere a todas as práticas discursivas da cultura e considera que “qualquer texto que tenha ‘dormido com’ outro texto, [...] também dormiu com todos os outros textos que o outro texto já dormiu”. Sob este ponto de vista, as novas obras sempre partem de uma criação anterior.

Geralmente, também, pensamos que as coisas nos esperam passivamente para serem descobertas, adaptadas ou transformadas. Basta que o objeto seja acuado, cercado e desvelado e nos apossamos dele. É como se todas as obras de arte já estivessem prontas e caberia ao criador a tarefa de descobrir a forma de se aproximar delas e trazê-las a luminosidade. Para Jean Baudrillard (2001, p.82) a questão é diferente, o filósofo francês afirma que “[...] o objeto faz uma descoberta reversível, mas nunca inocente, do sujeito. Mais do que isso — trata-se realmente de uma espécie de invenção do sujeito pelo objeto inventado”. O objeto não estaria mais em seu sono profundo, ele acorda e reage. Se trouxermos este pensamento para o processo de adaptação cinematográfica, talvez não seja mais possível falar apenas em transposição de texto-fonte em roteiro e de roteiro em obra audiovisual. Se o objeto reage e rompe com as pretensões do sujeito, a vontade do autor provavelmente também não seja mais imperiosa. Baudrillard (*idem*, p.85) avisa que “[...] quanto mais o objeto é perseguido por procedimentos experimentais, mais ele inventa estratégias de contrafação, evasão, disfarce, desaparecimento”. Aqui cabe questionar quais são as estratégias e as táticas que a

adaptação utiliza porque, mesmo com a lista de preconceitos enumerados por Stam², a adaptação é cada vez mais empregada e resulta em obras cinematográficas importantes.

No cotidiano, as pessoas comuns subvertem as representações que as instituições tentam impor: “a tática é um movimento ‘dentro do campo de visão do inimigo’, [...], e no espaço por ele controlado” (CERTEAU, 1994, p.100). A estratégia é beneficiada pela uniformidade e seu trabalho é o de sistematizar, de impor ordem. O modelo tático é composto por indivíduos ou grupos que são fragmentados e para os quais a necessidade faz uma tática. Ela é ágil e flexível, infiltra, mas não tenta dominar. Certeau (*idem, ibidem*) diz que “ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as ‘ocasiões’ e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas”. A tática é uma metodologia e acontece, por exemplo, quando uma pessoa altera uma estória durante o processo de leitura. O poder da tática está na impossibilidade de sua identificação quando as pessoas criam ou recriam obras habitáveis. O autor (*idem, p.101*) acrescenta que “sem lugar próprio, sem visão globalizante, cega e perspicaz como se fica no corpo a corpo sem distância, comandada pelos acasos do tempo, a tática é determinada pela ausência de poder assim como a estratégia é organizada pelo postulado de um poder”. A incorporação de aspectos do cinema na escrita de obras literárias, o apagamento da fonte em filmes nos quais está explícito o ponto de partida da história (mas é vendido como um filme original), a escrita de livros sobre a adaptação (incluindo a fonte e o filme) não são seriam exemplos de táticas que a adaptação lança mão para aumentar a sua potência? É difícil responder a esta questão porque a tática é flexível, insistente e atua onde menos se espera. O parentesco entre a tática e a adaptação talvez resida na capacidade de reinvenção incessante de ambas. Jozef (2004, p.131) resume a questão afirmando que “a literatura moderna está saturada de cinema. Reciprocamente, esta arte muito assimilou da literatura.

O processo criativo começa com a capacidade que temos de abstrair, de esquecer e de selecionar. Uma das melhores formas de criar é observar uma boa obra. Escrever um livro, fazer um filme ou a montagem de uma peça de teatro começa com a leitura de outro livro, assistir a um bom filme ou a frequência a um curso de formação de ator. Quantas vezes não terminamos a leitura de um livro e suspiramos: “eu queria ter escrito isto” ou vemos um fato cotidiano acontecendo e concluímos: “isto daria um conto”.

² O autor cita os seguintes preconceitos: antiguidade (as artes mais antigas serem melhores que as novas), pensamento dicotômico (o ganho do cinema é perda para literatura), iconofobia (preconceito contra as artes visuais), logofilia (sobrevalorização dos textos escritos), o desgosto pela incorporação e a carga de parasitismo.

Outra questão nova é entender o objeto do trabalho criativo como algo que acorda e reage ao esforço do escritor ou do roteirista. A aproximação ao objeto não é mais inocente e sem consequências. O trabalho de adaptação exige responsabilidades de quem se propõe a esta tarefa. Também precisamos compreender que a audiência tem a sua tática e pode ler a obra com sentido muito diferente daquele proposto pelo autor ou pela produtora do filme.

A ADAPTAÇÃO

O escritor argentino Cesar Aira tem um texto curioso sobre a dificuldade dos seres humanos de desmontarem as máquinas que eles constroem, em oposição aos velhos tempos quando mecânicos e técnicos desmontavam qualquer carro ou fogão. Na mecânica literário-cinematográfica, precisamos desmontar o romance de um escritor com estilo geralmente único e remontá-lo em formato de roteiro, passar por uma grande equipe de trabalho cinematográfica composta em função dos desejos de um diretor, até chegar à audiência, cada vez mais exigente com a aerodinâmica, a potência e a inovação do veículo que vê na tela.

Na literatura, a estrutura de um romance pode ser elaborada por um grupo de pessoas em uma oficina de criação literária ou por escritores que trabalham coletivamente na produção artística. Essa ideia de elaborar um projeto de livro é diferente da usual — em que um escritor fica enclausurado e solitário, produzindo sua obra — e, de certa forma, se assemelha ao processo coletivo do cinema. Mas o trabalho de escrever um romance e ordenar a sequência de fatos em uma narrativa é absolutamente pessoal: cada um sabe em qual momento o talento, a faísca, a habilidade se manifesta.

Do texto-fonte, no nosso caso a obra literária, até a exibição do filme, parece ser no roteiro que as maiores transformações acontecem. O roteirista enfrenta problemas de ordem técnica, precisa fazer opções estéticas e lida com processos de apropriação.

Os problemas técnicos são os de sintetizar cenas, cortar personagens, abreviar e reescrever diálogos porque dentro do espaço de duração de um filme não cabem todos os acontecimentos, as ações, as descrições, as reflexões e os diálogos de um texto literário. Quando o texto é breve e tem poucos acontecimentos e personagens o processo é o de criar novos personagens, diálogos e ações. Trata-se do mesmo problema, mas

nesse caso é necessário alongar, desenhar novos personagens, ambientes, relações que não existiam no texto-fonte. O mais comum é a criação de um drama secundário que alimenta o principal. Além disso, cabe ao roteirista transformar a narrativa em uma estrutura dramática: do texto que apresenta a história de maneira temporal ao texto com divisão de atos e relação causal dos acontecimentos. Isto é necessário porque no cinema sem causalidade é menos provável haver lógica, significado e verossimilhança.

Na adaptação, é necessário conformar-se com algo, mas não de maneira passiva. Há um intuito, um entusiasmo, uma centelha que estabelece uma relação com o preexistente. O próprio ser humano, na teoria marxista, é ao mesmo tempo o resultado das condições sociais e um ser de criação. Na sucessão de gerações de seres humanos, as últimas utilizam o conhecimento, o trabalho, os materiais das anteriores. Para Marx & Engels (1999, p.70), “[...] de um lado prossegue em condições completamente diferentes a atividade precedente, enquanto de outro lado, modifica as circunstâncias anteriores através de uma atividade totalmente diversa”. O mesmo provavelmente acontece com a adaptação. Sempre se parte de algum lugar, de algo, de um texto para se chegar à estação, ao delírio ou ao filme. A teoria pós-moderna corrobora com esta ideia ao considerar que nada de absolutamente novo pode ser feito na contemporaneidade e cabe aos criadores revisitarem o passado para a sua criação. Essa teoria, de certa forma, tem implícita a ideia de adaptar para poder criar.

François Truffaut (2005, p.259) lembra que a pedra angular da adaptação é o procedimento conhecido como “equivalência”. Supõe-se que, no romance adaptado, há cenas filmáveis e não filmáveis. Ao invés de suprimir o conteúdo que não é possível ser filmado da obra literária, a opção é pela criação de cenas equivalentes. É como se o autor do romance fosse convidado a escrever as cenas para o cinema. A crítica de Truffaut a este procedimento é a de que ele próprio não tem certeza de que um romance possa ter cenas não filmáveis. Ou que as cenas não filmáveis do ponto de vista de um diretor o seja para todos. Robert Stam fortalece esta ideia quando afirma que o problema que importa para os estudos da adaptação é saber qual princípio guia o processo de seleção.

Referente à tipologia, Bella Jozef (*idem*, p.136-7) fala em três possibilidades de adaptação: na primeira, a obra é transmitida fielmente; na segunda, “o diretor realiza uma espécie de parceria e tenta completar o texto literário com o acréscimo cinematográfico”; e, na última, a obra cinematográfica é distanciada da literária. Jozef

(*idem, ibidem*) esclarece que o cineasta não é um tradutor do autor, mas, “ele próprio é um novo criador de outra forma artística”. Stam (*idem*, p.50) acompanha a afirmação de Jozef quando fala que o romance é uma “expressão situada”, de um meio e contexto histórico e social que será transformado em outra expressão, em contexto e meio diferentes.

Linda Hutcheon (2006) na obra *A Theory of Adaptation* explica que as vertentes de estudo da adaptação são três: como um produto formal, como um processo de criação e como um processo de recepção. Na primeira, ocorre a transposição de uma obra, uma transcodificação. A segunda vertente é o ato criativo que funciona como processo de recriação a partir de obra anterior, uma apropriação do texto-fonte para depois recriá-lo. Neste sentido, a adaptação seria uma nova obra que contém repetições e diferenças em relação à obra original. A última vertente é o processo de recepção, em que a adaptação é compreendida como uma forma de intertextualidade.

Truffaut (*idem*, p.265-6) é radical quando reflete sobre o processo de adaptação e sustenta sem hesitação que não concebe adaptação feita senão por um homem de cinema. Em outras palavras, só é válida a adaptação do diretor que reconverte as ideias literárias na direção. No entanto, o cineasta também entende que “[...] o problema da adaptação é um falso problema. Não existe receita, não existe fórmula mágica. Só conta o êxito do filme, estando este ligado exclusivamente à personalidade do diretor” (TRUFFAUT, *idem*, p.311). A adaptação — ou a traição da letra ou a traição do espírito, como prefere o cineasta francês — só é aceitável se conseguir fazer a mesma coisa que o original fez, se fizer a mesma coisa mas melhor ou se fizer outra coisa e melhor.

Linda Hutcheon, no terceiro capítulo da obra *A Theory of Adaptation* compreende a adaptação como um processo que parte de uma criação individual para um processo em equipe. Apesar de o diretor de cinema — no caso de adaptação de um romance para o cinema — assinar a autoria, a nova obra passa por várias etapas de criação. O homem de cinema, como fala Truffaut, é responsável pela administração da obra criativa na sua totalidade, mas precisa da ajuda de todos os demais profissionais para colocar a obra na tela.

Truffaut (*idem*, p.13) cita o exemplo do diretor francês Jean Renoir para dizer que há criação na adaptação. A filmografia de Renoir é composta em quase sua totalidade por adaptações ou filmes de encomenda, mas o cineasta soube transformar as

adaptações em obras completamente pessoais. Truffaut defende que a escrita da última linha de um filme não termina a obra. No *set* de filmagem há o olhar do diretor, a reação do ator, a supressão de diálogos do roteiro. O interior da obra, como se fosse um processo visceral, muda conforme a personalidade do seu condutor. E, no final das contas, um filme assemelha-se com o diretor.

O processo da adaptação, para estudiosos como André Bazin (1991)³, significa deixar o filme o mais próximo possível da fonte, restituir o essencial do texto e do espírito do texto-fonte na obra adaptada. Truffaut (*idem*, p.33) traz um olhar diferente quando afirma que “[...] quanto mais a execução deixar a desejar, mais as intenções são visíveis e o resultado pode nos parecer então perturbador ou ridículo. Os filmes respiram por suas falhas, a obra-prima é irrespirável”. O cineasta sustenta que o cinema só existe porque trai de forma organizada a realidade. E, acrescenta: “nunca esqueçamos que as ideias são menos interessantes que os seres humanos que as criam, modificam, aperfeiçoam ou traem”. (TRUFFAUT, *idem*, p.33).

Castanheira (2010, p.4) argumenta que “a adaptação pode se dar tanto em âmbito de linguagem, quanto de código, de veículo, de público, de personagens e nos demais itens que possam contribuir para a composição da obra”. Portanto, o que é possível ser adaptado em uma obra compõe um grande leque. Talvez o exercício mais difícil seja definir o que não é possível ser adaptado.

Mas, como propõe Truffaut, não podemos esquecer que quem adapta as obras são os seres humanos que buscam incessantemente novas experiências. Fazer com que uma coisa se combine com a outra ou dar existência a algo, adaptar ou criar, são atividades muito semelhantes no cotidiano de quem escreve um romance ou um roteiro.

A CRIAÇÃO

É arduo definir o que é criação na arte. Maurice Blanchot (1987, p.13) afirma que “o escritor escreve um livro, mas o livro ainda não é a obra, a obra só é obra quando através dela se pronuncia, [...] a palavra ser, evento que se concretiza quando a obra é a intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê”. Não há dúvidas de que a

³ Para o pesquisador, quem não se preocupa com a fidelidade trai ao mesmo tempo a literatura e o cinema. Bazin (1991, p.96) chega a afirmar que: “quanto mais as qualidades literárias da obra são importantes e decisivas, mais a adaptação perturba seu equilíbrio, mais também ela exige um talento criador para reconstruir de acordo com um novo equilíbrio, de modo algum idêntico, mas equivalente ao antigo”.

literatura só se manifesta quando alguém abre um livro e o torna íntimo. O objeto livro em si mesmo quase não tem função. Se a literatura não é o objeto livro ou o texto em si, mas a prática do texto — como afirma o escritor francês — quando verbalizada, lida ou escrita, o livro produz literatura. É nesse momento que acontece a feitiçaria com o sangue do coração humano, como propôs Guimarães Rosa. No cinema, então, o que importa mais é o resultado final, o prazer dos olhos como quer François Truffaut.

O escritor colombiano Gabriel Garcia Márquez diz que já acreditou que fosse descobrir o mistério da criação, saber o exato momento no qual uma história surge. Mas confessa que não consegue saber como isto se desvela. Apesar disso, Garcia Márquez (1997, p.10), um dos criadores da Escola Internacional de Cinema e Televisão de Cuba, afirma categoricamente que “a coisa mais importante deste mundo é o processo de criação”. O roteirista funciona como um artífice do diretor, alguém que ajuda a pensar a obra cinematográfica. A história é do roteirista, mas quando ela passar para as telas, será do diretor. Talvez este seja o motivo de todos os roteiristas sonharem em serem diretores. Garcia Márquez acredita que todo diretor deveria ser capaz de escrever um roteiro e que a versão final deveria ser escrita a quatro mãos pelo diretor e pelo roteirista.

E como funciona o processo de criação de um roteiro? Garcia Márquez (*idem*, p.16) explica que “[...] para fazer um bom roteiro, o único remédio é apagar, riscar muitas linhas, e jogar muitos papéis fora. Isto é o que a gente chama de sentido crítico, aquilo que Hemingway chamava de *shit-detector*”. O escritor acredita que os métodos para escrever roteiros não funcionam porque cada história traz, ela mesma, sua própria técnica. O papel do roteirista é descobrir a técnica de cada história. E acrescenta: “não há verdadeira criação sem riscos, e portanto, sem uma cota de incertezas” (GARCIA MÁRQUEZ, *idem*, p.202).

Neste sentido, Jorge Furtado (s/d, s/p.), cineasta e roteirista gaúcho, declara: “muita gente acha [...] que entre todas as peças que constroem um filme é o roteiro o que mais determina se ele funciona ou não”. Como se escreve um bom roteiro? Com muito trabalho, estudo e troca de informações. O mais seguro, para Furtado, é ler bastante (bons livros), escrever o roteiro e mostrá-lo a um ou dois amigos. É necessário ter os elementos principais na cabeça, saber muito sobre a história e seus personagens. É preciso uma técnica de organização e estruturação dos elementos principais do roteiro.

Roteiristas afirmam que o bom método de organização e estruturação dos elementos principais do roteiro reduz as imperfeições e as reescrituras.

Truffaut (*idem*, p.328) acredita que fazer um filme é melhorar a vida, “[...] organizá-la à sua maneira, é prolongar as brincadeiras de infância, construir um objeto que é ao mesmo tempo um brinquedo inédito e um vaso onde dispostos, como se se tratasse de um buquê de flores as ideias que temos em determinado momento ou de forma permanente”. Robert Bresson (2005, p.25) concorda com o colega quando afirma que “criar não é deformar ou inventar pessoas e coisas. É estabelecer entre as pessoas e coisas que existem e tais como elas existem, novas relações”. O cineasta explica este processo com uma imagem: há uma coisa velha e para torná-la nova é necessário destacá-la do que a cerca habitualmente.

Para Truffaut (*idem*, p.287), o problema da criação é cíclico e envolve todo o sistema de produção, distribuição e fruição estética das obras: “os produtores acham sinceramente que faltam roteiristas criativos e talentosos; os roteiristas acham que não é necessário se matar por diretores que enfraquecerão o pensamento deles, produtores que amputarão seus roteiros”. E acrescenta: “os diretores invocarão a censura política ou a de costumes, e, *systematicamente*, a censura financeira dos produtores, enfim, aquela cujas leis tácitas são decretadas pelo cretinismo do público”. Truffaut, não faz referência às adaptações como obras “menores”, mas, critica a postura de alguns roteiristas e do processo comercial de feitura de um filme e alerta: “sei muito bem que *Hollywood* foi descrita como uma cidade de padeiros onde só se fabrica pão, mas o que acontecerá quando o próprio pão passar a ser consumido apenas pelos padeiros?” (TRUFFAUT, *idem*, p.334).

A criação de obras de arte é um trabalho como qualquer outro. Na obra *O fazedor*, Jorge Luis Borges expõe que os profissionais da arte e da cultura têm a mesma função que um operário da construção. Escrever é um trabalho manual: há o riscado do projeto, os personagens, a tensão do enredo, a profundidade do drama, a voz, a feitura do corpo ainda rudimentar, o corte do excesso, a troca de ordem, a aplicação do verniz, o toque final, o fecho. É o manipular das ferramentas que abrem as palavras, àquelas que dão potência para a linguagem.

O FILME ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS

A primeira adaptação para o cinema dos livros *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* e *Através do Espelho* foi em 1903, na Inglaterra, em um curta-metragem em preto e branco e mudo. A segunda foi um desenho animado da *Disney*, rodado em 1951. As duas histórias de Lewis Carroll estão presentes no filme dirigido por Tim Burton e com roteiro de Linda Woolverton.

No filme de Burton, Alice é uma jovem de 19 anos que vive em uma sociedade moralista e com valores humanos e sociais frágeis: traição no casamento de sua irmã, a tia Imogene que aguarda um casamento improvável, o problema digestivo do seu noivo Hamish que tem valores morais arraigados. A personagem, com a atual idade, tem a memória do pai, os amigos da família e um possível noivo. Quando Alice cai no buraco, tem uma acolhida nada cordial com vários objetos e seres a ameaçando. A busca de Alice é por sua identidade, quer o autoconhecimento. Ela novamente chega ao país das maravilhas e não tem certeza se já viveu naquele universo. Como o país está em crise pelo desgoverno da Rainha Vermelha, Alice é vista “pelo povo” como a predestinada. Então, em condição de adulta, a personagem Alice vive os desafios do subterrâneo.

O mundo subterrâneo tem um visual sombrio. A mesma fotografia da Segunda Guerra Mundial, o diretor havia experimentado na produção do filme *9 – A Salvação*, no qual após uma guerra entre homens e robôs, o boneco 9 tem a missão de resgatar a essência da humanidade. Mas, no filme de Tim Burton, é a personagem que determina o ambiente. Se Alice está insegura ou com medo, o ambiente é desbotado e deprimido. Quando Alice é decidida e segura, o ambiente toma cores intensas.

Nos livros de Lewis Carroll não há vilões ou heróis. Burton, no entanto, cria uma dualidade entre as cores vermelho e branco, entre o bem e o mal. A Rainha Vermelha passa a ter uma personalidade desvairada e Alice é a heroína que precisa combatê-la.

A ideia da roteirista era fazer a Alice mais velha revisitar o mundo maravilhoso. Alice é uma jovem de dezenove anos que ainda não sabe o que fazer com sua vida. Woolverton (2010) explica que o retorno da personagem precisava ser relutante. Uma cena que não está no filme é a imagem de Alice correndo no campo, depois para e descansa quando de repente uma pequena pata branca se aproxima, agarra seu tornozelo e a puxa para o buraco do coelho. Este é o começo do filme que ficou apenas na cabeça da roteirista. Mas, o que chamou realmente a atenção da roteirista foi o poema no primeiro capítulo do livro “através do Espelho e o que Alice encontrou por lá”. Diz: “eu

fui influenciada pelo ‘Pargarávio’ como fui por ambos os livros. Ele realmente me inspirou, tonalmente, para a linguagem que usei [...]”⁴

Enquanto algumas coisas mudam no subterrâneo ao longo dos anos, outras coisas Alice vê com mais clareza agora que é adulta. A mesma paisagem, os objetos e as pessoas são diferentes quando a pessoa cresce. O jogo que usa animais vivos como bolas pode ser cômico para uma criança, mas para o adulto são animais que precisam de ajuda porque estão machucados. Para a roteirista, transformar Alice em uma jovem na Inglaterra vitoriana ajuda a lapidar o tema da história de Carroll. A personagem é colocada diante de várias opções de escolha: ela pode ser uma mulher da aristocracia, ser solteira, seguir os passos do pai e ser aventureira, ser comerciante etc. Alice ainda rememora a morte do pai e se descobre sendo pressionada para casar. Ela precisa decidir um caminho e acaba retornando ao mundo subterrâneo para se fortalecer e enfrentar os seus medos.

Woolverton explica que Tim Burton respeita o processo de escrita e não impõe alterações, faz sugestões de mudanças. Tanto que no início da produção, o roteiro a ser filmado era apenas a quarta versão. Do roteiro para a tela, o personagem que mais cresceu foi o Chapeleiro Maluco, devido à direção e ao desempenho do ator (Johnny Deep) que para interpretar o personagem fez a sua própria pesquisa e propôs para a roteirista um aspecto mais vermelho ao personagem.

A obra *Alice no País das Maravilhas* é um manifesto *nonsense* em uma época de racionalismo. Na época da escrita da obra literária, naturalmente, a concepção e a maneira de lidar com o imaginário do público infantil era muito diferente. Também o espaço e o tempo eram outros e surge o desafio de trazer para a atualidade a estética e o comportamento da época da literatura vitoriana. Robert Stam (*idem*, p.48) explica que “[...] as adaptações fazem malabarismos entre múltiplas culturas e múltiplas temporalidades, elas se tornam um tipo de barômetro das tendências discursivas em voga no momento da produção”. A adaptação desmascara o romance, seu período e sua

⁴ *Item*, p.29. “I was as influenced by ‘The Jabberwocky’ as I was by both books. That really inspired me, tonally, for the language that I made (...).” Transcrição do poema: Pargarávio // Solumbrava, e os lubrificiosos touvos / Em vertigiros persondavam as verdentes; / Trisciturnos calavam-se os gaiolouvos / E os porverdidios estriguilavanfientes. // “Cuidado, ó filho, como o Pargarávio prisco! / Os dentes que mordem, as garras que fincam! / Evita o pássaro Júbaro e foge qual corisco / Do frumioso Capturandam.” // O moço pegou da sua espada vorpeira: / Por delongado tempo e feragonista buscou. / Repousou então à sombra da tuntumeira, / E em lúmbriosreflaneios mergulhou. // Assim, em turbulosos pensamentos quedava / Quando o Pargarávio, os olhos a raisliscar, Veio flamiscuspindo por entre a mata brava. / E borbuhlava ao chegar!

cultura de origem e também o momento e a cultura de chegada. Isto significa que a obra passa a ser interpretada por novas lentes e discursos.

Tim Burton (2009, s/p), em entrevista coletiva, afirmou que “emocionalmente, aquela história de uma menina andando de um lado para o outro encontrando personagens malucos nunca me fisgou. Foi isso que me levou a pensar numa forma de mostrar a estranheza de todos esses personagens em algo conectado... criar uma história onde antes havia uma série de acontecimentos”. Além de uma história com mais movimento como quer o diretor, a atual versão apresenta a personagem Alice duelando em seus pensamentos com as memórias do passado. O enfrentamento pode ser tanto as memórias da primeira passagem pelo País das Maravilhas, que criam um ambiente de incerteza na sua mente, como pode ser uma referência ao próprio processo de adaptação, como se houvesse uma fonte literária que ilude e confunde em sua trajetória na tela.

O filme *Alice no País das Maravilhas* é a visão que o indivíduo Tim Burton — que dirigiu obras como: *9 - A salvação*, *A noiva-cadáver*, *A fantástica fábrica de chocolate*, *James e o pêssego gigante*, *Edward mãos-de-tesoura* — tem da obra de Lewis Carroll. O filme *Alice no País das Maravilhas* também é a leitura de Linda Woolverton, a roteirista, que escreveu: *A bela e a fera*, *O rei leão* e *Mulan*.

Dos livros de Lewis Carroll, a roteirista aproveita basicamente só o ambiente subterrâneo, os nomes e as características físicas e psicológicas dos personagens. No entanto, cria uma nova história com o conflito entre o bem e o mal. O diretor Tim Burton empresta o seu universo onírico já testado, principalmente, em filmes como *James e o pêssego gigante* e *9 – A salvação*. O desempenho dos atores Jonhny Depp (Chapeleiro Maluco) e Mia Wasikowska (Alice) consolida o esmerado acabamento da obra. A adaptação aproveita o universo do escritor Carroll, mas a roteirista escreve a história para a estética do diretor, dos desejos da produtora e considerando o elenco do filme.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para a escritura da obra literária, seu autor pesquisa, coleciona recortes de jornais, fotografa cenários, entrevista pessoas, escreve a biografia dos personagens, lê os colegas de ofício e relê os mestres. É extenso o trabalho antes de escrever a primeira

linha de um romance. O mesmo acontece com o roteirista que se propõe a escrever um roteiro original: redige o argumento, define os aspectos físicos e psicológicos dos personagens, faz a escaleta, pesquisa o jeito de falar dos personagens, estrutura o filme em atos e segue os conselhos de seus mestres de arte. O roteirista que adapta um texto faz o mesmo procedimento. A roteirista de *Alice no País das Maravilhas* leu os livros de Lewis Carroll, mas o novo argumento não está nos livros. Assim como é improvável que outros escritores e roteiristas partissem do texto do poema Pargarávio como fonte inspiradora no trabalho de adaptar os dois livros. A opção de fazer o filme *Alice no País das Maravilhas* como se fosse uma continuidade das obras de Lewis Carroll é da roteirista Linda Woolverton. Para escrever o argumento do filme, a pergunta que ela fez provavelmente foi: O que aconteceria se Alice fosse mais velha e retornasse ao País das Maravilhas?

Linda Hutcheon (*idem*, p.177) já nos explicou que “no trabalho da imaginação humana, a adaptação é a norma, não a exceção”. Um personagem de Godard disse que a cultura é a regra; arte, a exceção. A arte expressa e exige competência: “[...] a arte exige que se vá até ela, que se sinta como se faz” (COELHO, 2008, p.130). O componente semiótico dominante para a cultura é o mundo fora dela, importa o significado. Para a arte, a operação está nos significantes: “[...] O significante da obra de arte não aponta para algo fora de si, fora da obra, distante no tempo e no espaço: o símbolo da cultura aponta para um mundo fora dele, o significante da arte tem a vida dentro de si”. (COELHO, *idem*, p.131).

E a pergunta que intitula o artigo: há criação na adaptação? O processo criativo do adaptador é assemelhado ao daqueles que pretendem escrever uma obra original. O resultado pode ser uma boa ou uma má literatura — uma esmerada ou uma deficiente adaptação.

REFERÊNCIAS

- ALICE no país das maravilhas*. Direção: Tim Burton. Produção: Richard Zanuck, Joe Roth, Jennifer e Suzanne Todd. Roteiro: Linda Woolverton. Fotografia: Dariusz Wolski. EUA: Twentieth Century-Fox Film Corporation, Lightstorm Entertainment, Giant Studios, 2010. Digital Vídeo.
- BAUDRILLARD, Jean. *A ilusão vital*. Tradução de Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- BAZIN, André. *O Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

- BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BORGES, Jorge Luis. Funes o Memorioso, *Ficções*, 1944.
- BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. Tradução de Evaldo Mocarzel. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- CARROLL, Lewis. *Alice*: edição comentada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- CASTANHEIRA, K. [et al]. *Alice no País das Maravilhas: Adaptação de uma Obra Literária Clássica para o 3D*. Trabalho apresentado no XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Caxias do Sul, RS, 2010.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- CLINES, Peter. Down the Rabbit Hole. *Revista Creative Screenwriting*, Los Angeles: Março/Abril 2010, Volume 17, número 2: p. 28-31.
- COELHO, Teixeira. *A cultura e seu contrário: cultura, arte e política pós-2001*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.
- FURTADO, Jorge. *Técnicas de Roteiro para Cinema e Televisão e os 500 anos do Brasil*. Em: <http://www.nao-til.com.br/nao-63/roteiros.htm>. Acesso em 5 fev.2013.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- JOZEF, Bella. *O contar e o narrar na construção dos universos fílmico e verba*. In: *Textos à flor da tela: relações entre literatura e cinema* /Sabrina Sedlmayer, Maria Esther Maciel, organizadoras. Belo Horizonte: Núcleo de Estudos de Crítica Textual. UFMG, 2004.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *Como Contar um Conto*. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial Ltda., 1997.
- MARX, K.; ENGELS, F. *Ideologia Alemã (Feuerbach)*. 11. ed. Trad. José Carlos Bruni e Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Hucitec, 1999.
- STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n.51, 2006, p.19-53.
- TRUFFAUT, François. *O prazer dos olhos: textos sobre cinema*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- WOOLVERTON, Linda. *Alice*. Primeira Versão do Roteiro. Fevereiro de 2007.