



ADAPTAÇÃO E O *INFILMÁVEL*: DILEMAS DA ESCRITA

João Pereira Loureiro Junior*¹

* Universidade Federal do Pará (UFPA)
e-mail: joao.loureiro.84@hotmail.com

Carlos Augusto Nascimento Sarmiento Pantoja**²

** Universidade Federal do Pará (UFPA)
e-mail: augustos@ufpa.br

Resumo: O presente artigo parte da noção de que o fazer artístico dimensiona nossa capacidade em reproduzir as realidades que estão a nossa volta: os processos de adaptação. Mas, diferentemente do que comumente estamos condicionados a refletir, nosso foco aqui será explorar os dilemas da escrita do roteiro considerando as possibilidades/impossibilidades da traduzibilidade entre cinema e literatura, trazendo como objeto de análise o filme *Adaptação* (2002) de Spike Jonze. O longa tematiza, a partir de uma narrativa peculiar, os processos de adaptação e os impasses pelos quais o(s) personagem(ens) roteirista(s) passa(m) no confronto com os dilemas da intraduzibilidade ao longo do percurso de adaptação de um livro para a escrita fílmica, no caso, o roteiro, para fins de delimitação deste trabalho. Como aporte teórico utilizamos Benjamin (2008), Bastos Neto (2009); Cavalcante (2019); Carrière (2006); Figueiredo (2010); Hutcheon (2013); Martirani (2012) Noriega (2001) Pellegrini (2003).

Palavras-Chave: Adaptação. Infilável. Tradução. Roteiro. Spike Jonze.

Adaptation and the unfilmable: dilemmas of writing

Abstract: The present article starts from the notion that the artistic doing scales our ability to reproduce the realities that are around us: the adaptation processes. But, unlike what we are usually conditioned to reflect, our focus here will be to explore the dilemmas of script writing considering the possibilities/ impossibilities of translatability between cinema and literature bringing as object of analysis the film *Adaptation* (2002) Spike Jonze who thematizes, from a peculiar narrative,

¹ Doutorando e Mestre em Letras - Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (UFPA/PPGL). Graduado em Letras - Habilitação em Língua Espanhola pela Universidade Federal do Pará. Licenciado em Letras Português e Espanhol pela FABRAS - Faculdade IBRA de Brasília. Especialista em Educação de Jovens e adultos para a juventude pela UFPA. Faz parte do grupo Estudos de Narrativas de Resistência (NARRARES). É professor, escritor e roteirista.

Orcid: <http://orcid.org/0009-0002-5232-3373>

² Professor Adjunto III, de Literatura Vernácula da Universidade Federal do Pará. Realizou Pós-doutorado em 2019-2020-2021, no Centro de Estudos Comparatista, da Universidade de Lisboa, em Portugal. Doutor em Teoria e História da Literatura pela UNICAMP. Mestre em Letras - Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (2006). Atualmente é professor na Faculdade de Letras, do Instituto de Letras e Comunicação. Líder do grupo de Pesquisa Estéticas, Performances e Hibridismos (ESPERHI) e pesquisador do grupo Estudos de Narrativas de Resistência (NARRARES).

Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-0552-4295>



the adaptation processes and the dilemmas by which the character (s) (ens) screenwriter (s) passes (m) in the confrontation with the dilemmas of untranslatability along the route of adaptation of a book for filmic writing, in this case, the roadmap, for purposes of delimitation of this work. As a theoretical contribution we used Benjamin (2008), Bastos Neto (2009); Cavalcante (2019); Carrière (2006); Figueiredo (2010); Hutcheon (2013); Martirani (2012) Noriega (2001) Pellegrini (2003).

Keywords: Adaptation. Unfilmable. Translation. Movie Script. Spike Jonze.

1. In Filme...

Será que eu falei o que ninguém ouvia?
Será que eu escutei o que ninguém dizia?
Eu não vou me adaptar, eu não vou me adaptar
Eu não vou me adaptar, eu não vou me adaptar
Não vou me adaptar. Nando Reis

No refrão da música *Não vou me adaptar*, Nando Reis tematiza sobre o limiar do debate que propomos neste estudo. A adaptação³ sempre será uma inadaptação, assim como o filme será *infilável*. Cada obra de arte, mesmo no tempo de sua reprodutibilidade técnica, tende em ser uma negação de sua realização. Parece contraditório, mas o filme nunca será o que o roteiro propôs, isso porque estamos diante da impossibilidade de ser o que se pensa ou se deseja. No máximo, conseguimos realizar algo próximo do que se planejou. As gravações podem gerar um número infinito de filmes e o trabalho de direção, fotografia, figurino, sonoplastia, música e filtros possibilitam que encontremos o que podemos dizer que foi o melhor, não nunca se esgotará. Por isso, fazer uma adaptação significa não se adaptar, significa fixar diante de uma vasta seleção uma sequência que será o filme, mas nunca a adaptação.

A proposta do filme *Adaptação* (2002) de Spike Jonze é ilustrar os limites tênues que movem os processos de adaptação a partir de dilemas pontuais fundamentados em situações que revelam o quanto a arte de adaptar requer mais que a batida discussão sobre fidelidade de um texto ao outro ou que elementos deverão ser priorizados entre a linguagem literária e sua consequente adaptação como texto de chegada. Conforme destaca Serelle: “uma adaptação pressupõe uma perspectiva genealógica, um texto-fonte – ou um hipotexto, na concepção de Genette (1982) – que vai ser transmutado em um novo produto midiático.”

³ A partir das reflexões teóricas nos estudos do processo adaptativo entre texto literário e o cinematográfico, optamos por utilizar os termos **adaptação** ou **tradução**. Isso se deve à aproximação semântica proposta pelos vocábulos nos diversos estudos sobre adaptação entre cinema e literatura, tendo como uma das terminologias a palavra **tradução**, aqui, contextualizada dentro dessa dinâmica em torno dos estudos sobre adaptação. No entanto, não nos fechamos para o eventual uso de outras terminologias que ocasionalmente venham a ser mencionadas.



(SERELLE, 2017, p. 150). Logo, o que vemos na feitura do filme, objeto deste estudo, é a revelação desses dilemas numa narrativa que brinca o tempo todo com a metalinguagem.

O longa de Spike Jonze explora de maneira quase didática os dissabores da jornada do roteirista como peça-chave para a formulação dos discursos em torno do *infilável*. A referida terminologia, de acordo com o senso comum, evoca a negação ou impossibilidade de adaptar obras literárias para o cinema, por motivos diversos, que vão do teor hermético da linguagem literária (quando comparada à linguagem cinematográfica), a justificativas técnicas de tradução. Desse modo, no discurso que se expande como uma verdade absoluta em alguns meios, há uma imposição discursiva na qual, determinadas obras seriam “impossíveis” de serem traduzidas, por possuírem esse caráter inadapável, que impediria sua reconstrução “fiel” para a linguagem fílmica.

Ao tomarmos como ponto de partida a relação binominal traduzibilidade/intraduzibilidade observamos, a partir da sinopse de *Adaptação*, como se dão as angústias do protagonista do filme, Charlie Kaufman. O personagem precisa adaptar para o cinema, o romance “infilável” *O ladrão de Orquídeas* (*The Orchid Thief*). A tarefa da tradução já é por si só, desafiadora. Além disso, a narrativa evidencia outros dilemas que acentuarão os problemas do personagem, a saber: o roteirista sofre com sua baixa-estima, e tem que lidar com as idiosincrasias do processo de adaptação. E, com a chegada do seu irmão gêmeo, tudo se torna um empecilho a mais, na dura tarefa de realizar a adaptação do romance.

Assim, seus dilemas, questionamentos, dúvidas sobre “fazer” arte a partir do roteiro, ganham no filme, uma explanação ilustrativa e pontual do quanto é doloroso o processo da escrita fílmica, bem como a condição subalterna que tem o roteiro nesse espaço mediador de tradução entre obra de chegada e partida. Para além da discussão que move a narrativa do longa-metragem, destacamos também como proposta discursiva, alguns elementos-chaves de compreensão dos processos tradutórios. A começar, primeiramente, pelos dilemas do “escrever” fincados aqui, a partir de reflexões em torno da escrita do roteiro e sua dúbia condição de ser considerada uma ramificação da arte (como parte do processo de construção fílmica) mas também ser essa, uma escrita “provisória”, conforme destaca Rodrigues:

O roteiro é uma escritura de passagem, uma escritura de previsão da narrativa do filme que estabelece a sucessão dos ambientes de cada uma das cenas e o tempo em que as ações têm lugar; (...) Por ser anterior à realização fílmica, o roteiro é o projeto da construção narrativa com fins específicos:



realizar com palavras o efeito dramático que depois será realizado com os recursos expressivos do cinema de ficção (RODRIGUES, 2005, p. 3).

Num segundo momento, problematizamos o roteiro cinematográfico como ponto de intersecção entre as possibilidades e impossibilidades que geram a tradução praticada no texto literário, e, por conseguinte, o questionamento do que seria uma obra *infilável*. Neste trabalho, a condição do roteiro é explorada a partir da sua dimensão intermediária entre a arte literária e o texto fílmico: nem um mero suporte para o filme em seu estágio final, tampouco uma arte consolidada dentro dos padrões de linguagem estética. Ao final, incorporamos a problematização do tradutor (o personagem (e) roteirista Charlie Kaufman) de Spike Jonze e a dinâmica da intraduzibilidade a partir dos seus dilemas sobre o que é adaptável ou não em uma obra literária e, por conseguinte, na vida, já que ao longo da narrativa, o que vemos é um processo metalinguístico que questiona a própria vida e os seus limites, para além da escrita literária ou cinematográfica.

2. Os Dilemas Da Escrita

Escrever é uma das tarefas mais sublimes e inglórias da humanidade. Não por acaso, Truman Capote afirma em *Música para camaleões* que "Deus, quando nos dá um dom, também nos entrega um chicote - e esse chicote se destina exclusivamente à nossa autoflagelação" (CAPOTE, 1981, p.9). Essa menção é pontual no sentido de pensar a ambígua tarefa de pôr no papel nossas dores, angústias e alegrias, transformando-as em formas estéticas que definem a essência do que é escrever literatura ao longo da jornada humana. E essa longa trajetória da escrita nos direciona a gêneros mais contemporâneos como a sétima arte⁴.

Considerando, obviamente, o roteiro como processo de escrita que faz parte da composição fílmica. E partindo dessa perspectiva, sugerimos uma reflexão sobre a importância da escrita no processo adaptativo, afinal, historicamente, a arte de escrever roteiro sempre esteve à sombra de uma discussão que perpassa pela valoração da boa escritura enquanto tarefa que antecede o conceito estético final, de uma obra

⁴ O termo "sétima arte" (...) foi estabelecido por Ricciotto Canudo no "Manifesto das Sete Artes", criado em 1912. A ideia de numerar as artes veio somente como uma forma simples de designar as diferentes manifestações artísticas. (...) 7ª - Cinema (Áudio-Visual) (Contém artes anteriores como a música para trilha sonora, artes cênicas para dublagem e captura de movimentos, pintura, escultura e arquitetura para o design, e literatura para roteiros). <https://arteref.com/cinema/a-setima-arte-por-que-o-cinema-tem-este-nome/>



cinematográfica. Ora tido como literatura, ora posto à margem da condição estética, o roteiro - como etapa para o constructo de um filme - sempre esteve fadado a angústia do *entrelugar*. É assim que Vera Lúcia Follain de Figueiredo comenta sobre o tema em *Narrativas Migrantes: Literatura, Roteiro e Cinema* (2010). Enquanto Martirani ressalta esse aspecto da transitoriedade, afirmando que o roteiro “é uma interface porque é o produto de um diálogo entre o resultado da adaptação - o filme - cujo código é cinematográfico e o original literário (...) Nesse sentido, o roteiro é o meio, um produto de mediação.” (MARTIRANI, 2012, p. 39)

Historicamente, o roteiro passará por um processo de confrontação enquanto linguagem estética, quando confrontado em sua “efemeridade”. Figueiredo (2010) destaca que a intensificação da publicação do roteiro a partir dos anos 90 (assim como o teatro o fez algumas décadas antes), solidifica a importante discussão sobre as fronteiras do gênero em sua concepção enquanto arte literária. Para a estudiosa “se estes (os roteiros) são, comumente, caracterizados como textos efêmeros, cuja validade se perderia depois de realizado o filme, fica evidente que a publicação em livro lhes confere outro estatuto.” (FIGUEIREDO, 2010, p. 30). E esse estatuto é a validação de seu teor artístico para além das fronteiras que os eliminam quando uma obra se materializa enquanto película.

O roteiro então, em sua nova condição, revela uma faceta que vai além do que é efêmero. Passa a ser concebido como forma estética que, inclusive, ao longo da sua jornada, consolidará as mudanças pelas quais a linguagem literária sofre. Principalmente quando se vê “confrontada” pelo advento do cinema como espetáculo que cresce e se estabiliza no contexto de nossa formação cultural a partir, especificamente, do século XX. Mais que aprofundar a discussão da valoração estética do roteiro, cabe aqui pensá-lo enquanto função que ele exerce para além de suas fronteiras maleáveis. O roteiro se configura, em um patamar de reflexão a respeito dos processos adaptativos, essencial para entender a construção do *Infilável* e suas (im)possibilidades. Por isso, a necessidade de questionar o roteiro e sua condição instável na compreensão dos mecanismos de tradução. Justamente por isso se faz necessário trazer à tona questões a respeito da concepção de roteiro para entender seus dilemas. Sid Field, na introdução de seu *Manual do Roteiro*, questiona:

O que é um roteiro? Um guia, um projeto para um filme? Uma planta baixa ou diagrama? Uma série de imagens, cenas e sequências enfeixadas com diálogo e descrições, como uma penca de peras? O cenário de um sonho? Uma coleção de ideias? O que é um roteiro? Bem, não é um romance e certamente não é uma peça de teatro (FIELD, 1995, p. 12).



São questionamentos que nos fazem perceber o quanto o processo de roteirização ainda é atravessado por questões ambíguas sobre sua condição, enquanto objeto de mediação ou uma arte do escrever, em vias de se consolidar como linguagem estética autônoma. Mais adiante Field responde: “o roteiro é uma história contada em imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática” (1995). Essa conceituação põe em evidência ainda mais a ambiguidade inerente ao próprio ato de roteirizar. Ao mesmo tempo que se assume como “história contada em imagens” (FIELD, 1995, p. 12), o roteiro se torna parte de uma engrenagem que integra a arte de contar uma história, portanto, o roteirista se evidencia como um contador de histórias (RODRIGUES, 2005, p. 04), pois habita o lugar da escrita ficcional, seja ela feita das realidades “autênticas”, seja ela adaptada de algum texto literário.

Na contemporaneidade, há um sentido de negação quanto ao uso de terminologias como “provisório” na tessitura do roteiro, pois existe uma tentativa de consolidar esse gênero e tirá-lo do fardo do esquecimento, evitando assim que se consagre-o, apenas como um “texto provisório”. Mais que ser mediação entre a escrita literária e a produção fílmica, o roteiro se finca num *entrelugar* que faz do processo adaptativo uma necessária combinação para a compreensão do todo estético forjado a partir da concepção da obra resultante da adaptação.

É sobre o roteiro como tarefa de escrever, fincado nesse *entrelugar* da escrita, que discutimos sua validade enquanto arte, para entender os discursos em torno da “impossibilidade” do que pode ou não ser filmado. Ou, pra ser mais condizente com a terminologia que empregamos nesse trabalho, entender o que significa de fato o *infilável*, palavra nascida de um discurso, no qual há uma taxativa asseveração de impossibilidade que tenta “aprisionar” a tradução de uma obra literária para o cinema, emitindo valores que justificam uma suposta negação da adaptação como fato realizável. É justamente compreendendo o estatuto do roteiro e sua condição mediadora, que entenderemos os discursos sobre os limites dessas (im)possibilidades que o cinema e a literatura se veem entrelaçados quando se discute o processo de tradução e seus desafios de intraduzibilidade.

Nessa perspectiva, ressaltamos que a tarefa de escrever não é tão-somente uma jornada maniqueísta de dor e alegria, mas sim, uma aventura que nos faz questionar a própria escrita e as fronteiras que se expandem quando reconhecemos em cada forma estética uma nova maneira de perceber o mundo o real e sua representação, afinal, a



realidade é tecida de ficções (RODRIGUES, 2005, p.04). Por isso, é condição *sine qua non* entender que, mais que explorar possibilidades em uma outra linguagem, a adaptação de uma obra literária para o cinema é permeada de nuances que vão além da simplória condenação do *infilável* como estatuto definitivo da negação. Martirani reforça esse imperativo ao dizer que:

A adaptação cinematográfica tende a dar visibilidade e concretude ao objeto, mas, ao mesmo tempo em que tende para a corporeidade visível, não fecha os campos imaginativos. Ao contrário, pode conduzir a uma abertura ainda maior. Temos assim, a adaptação como um processo de leitura, uma passagem; a redação de um segundo original, uma adaptação para um novo código (MARTIRANI, 2012, p. 5).

Com efeito, faz-se necessário compreender que cada linguagem, dentro do campo delimitado entre literatura e cinema, tem em sua essência, particularidades que a definem como obra de arte independente, no panteão de obras que compõe cada expressão artística. A este respeito, Tania Pelegrini pontua as diferenças entre narrativa verbal e visual: “a imagem tem (...) seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o seu leitor” (PELEGRINI, 2003 p. 16), delimitando assim os espaços das linguagens que se diferenciam muito além de critérios de imagem (para o cinema) e palavra (para a literatura).

Portanto, o ato de fazer literatura e cinema nos permite refletir sobre a vida, tendo como ponto de partida, a árdua tarefa de escrever como elemento de intersecção entre essas diferentes esferas de representações da realidade. E como linguagens distintas, é condição de coerência argumentativa, pensá-las enquanto campos artísticos que nascem a partir de uma necessidade da escritura: seja para a construção imaginativa da palavra escrita, que dá o tom às narrativas literárias, seja pela necessidade inexorável da confecção de um roteiro como ponto de partida para uma produção cinematográfica (quando nos referimos às adaptações). O entrelugar do roteiro se consolida como necessidade pungente do ato de adaptar, logo, compreende-se sua relevância ao pensarmos o estatuto do *infilável* como parte relevante do discurso que reflete o papel do roteiro no processo de exploração das possibilidades adaptativas.

Nesse sentido, há uma urgência em escrever (o texto literário, o roteiro ou o filme) em campos distintos, afinal, eles podem se complementar, mas nunca devem ser colocados em xeque, tão-somente pelo seu teor qualitativo, posto que, ainda que sejam essencialmente



artes advindas primordialmente da escrita, elas se diferenciam porque narram a partir de seus distintos olhares, mecanismos e métodos que fazem com que o processo de construção da linguagem seja idiossincrásico e de permanente questionamento daquilo que se traduz, a partir da realidade.

3. A Tarefa De Traduzir O Infilável

Essas reflexões nos levam a definir limites que deixam claro que cinema e literatura, ainda que possuam raízes históricas de hereditariedade, conforme destaca Sánchez Noriega: “literatura y cine están condenados a existir, fecundarse mutuamente, dialogar entre sí y entretejerse” (NORIEGA, 2001, p. 65-66), são campos distintos de linguagens artísticas. E isso se evidencia mais, se nossas reflexões definem com exatidão o campo do texto literário enquanto forma por excelência da literatura e o roteiro cinematográfico, como espaço de transitoriedade para a construção da linguagem do cinema. A partir de uma definição pontual dessas representações, Jean-Claude Carrière em *A Linguagem do Cinema*, alude às diferenças entre o fazer literário e cinematográfico a partir da seguinte proposição a respeito da composição do roteiro:

O roteiro não é o último estágio de um percurso literário. É o primeiro estágio de um filme. (...) Um roteirista tem que ser muito mais cineasta do que romancista e precisa ter em mente o tempo todo que o que ele escreve está fadado a desaparecer, que uma metamorfose indispensável o espera. (...) Em algum momento do processo, o roteirista deve ser capaz de se distanciar da devoção pelo seu trabalho, transferindo todo o seu amor para o filme. Assim, quando ele sair do estúdio, no último dia de filmagem, será capaz de olhar para as cestas de lixo sem nenhum pinga de amargura” (CARRIÈRE, 2003. p. 132).

Nesta reflexão, o cineasta e roteirista francês deixa claro que, mais que a composição linguística, a literatura e o cinema devem ser tidas como tarefas que têm objetivos diversos e, portanto, mecanismos distintos de produção. Enquanto a primeira se vale das palavras como um possível último estágio de recepção estética por parte de um leitor, a linguagem cinematográfica de um texto adaptado nasce a partir de uma base (um hipotexto segundo Barthes) que deverá ser a primeira etapa de uma composição que tem em outros elementos o seu sentido de construção coletiva. Essa dimensão revela o quanto essas diferentes formas estéticas se aproximam justamente pela distância que as tornam peculiares em seus espaços de criação e recepção. No rastro dessa reflexão, Cavalcante pondera sobre as adaptações:



Dentro dessa perspectiva, podemos compreender as adaptações fílmicas como operações de tradução intersemiótica, nas quais não apenas o trânsito dos signos é evidenciado, processo evidente em qualquer processo de comunicação, mas também de articulações críticas entre estatutos de linguagens distintos, heterogêneos, que põem em relação temporalidades estéticas separadas diacronicamente. Tal relação fabrica uma dimensão do comparável entre original e tradução, entre texto-fonte e adaptação, esse comparável reside em relações de parentesco entre as obras, de diálogo e influências mútuas, e não em termos de transposição objetiva e fiel. Ou de causa e efeitos (CAVALCANTE, 2019, p. 41).

Portanto, além da compreensão desse processo de tradução, o que podemos apreender desse mecanismo de trânsito entre o literário e o cinematográfico, é seu caráter de comparabilidade. O que não deve ser confundido com a transposição *ipsis litteris* que condiciona uma obra à famigerada fidelidade de um ao outro. Ainda que, na contemporaneidade, a fidelidade seja um pretexto artificioso bastante combatido, Cavalcante faz questão de ressaltar, que é no tratamento epistemológico que essas noções de fidelidade de um com relação ao outro, se alimentam para disseminar preconceitos que ainda hoje se evidenciam nos estudos sobre o processo de tradução:

Essa herança linguística sobrevive em diversos discursos, acadêmicos e do senso comum, apesar dos estudos em tradução considerarem esses conceitos datados e ineficazes como categorias de análise de obras traduzidas, sobretudo em relação ao cinema que possui uma fortuna crítica considerável sobre adaptação fílmica, que tem como um dos marcos o ensaio de André Bazin, na década de 1950, intitulado Por um cinema impuro: em defesa da adaptação. No texto, Bazin (1991) se coloca diante da crítica de que as adaptações eram o ramo “vexatório” da arte, sobretudo por faltar-lhes a originalidade e a figura do gênio criador, ideias recorrentes no pensamento sobre arte ocidental. Bazin, contudo, reitera a periodicidade que as adaptações de um modo mais amplo aparecem na história da arte, e que uma arte moderna como o cinema vê-se necessariamente inflectida nas artes já consagradas (CAVALCANTE, 2019, p. 41).

Destacamos, porém, que essa necessidade de reduzir as discussões sobre esse processo de tradução a anacronismos discursivos, são eclipsados por uma tendência a converter os processos analíticos das linguagens em ponto central, para pensarmos o estatuto da literatura e do cinema, bem como o processo mediador efetivado pela construção escritural do roteiro e seus impasses necessários. Assim sendo, entre a aparente individualidade da escrita literária e a coletividade do cinema – temas que devem permear discussões mais aprofundadas a respeito da linguagem fílmica e literária –, a escrita se ergue como fundamento para essas composições artísticas, tornando o ato de escrever, uma



condição necessária entre o dom e a autoflagelação, conforme asseverou Truman Capote, em passagem já mencionada anteriormente.

E no sentido de compreender os processos que fazem parte desse movimento de tradução, que destacamos a discussão a respeito das adaptações: os aspectos da linguagem que convertem (ou não) um texto literário em *infilável*. No afã de entender os mecanismos partícipes do processo de recriação entre literatura e cinema, a questão das adaptações se converte em um dos temas mais urgentes dos estudos que envolvem essa dimensão, afinal:

As relações entre literatura e cinema (...) são múltiplas e complexas e podem aproximar-se na fruição, no estudo e na pesquisa, principalmente quando se trata de despertar ou aprimorar a sensibilidade estética e as dimensões da leitura, pensando a leitura em nível transdisciplinar por abarcar diversos saberes (SARMENTO, 2008. p. 19).

Nesse sentido, a proposta é traçar um panorama a partir de um questionamento chave que sirva como evidência para pensar o lugar de uma categoria do *infilável* e as relações entre a arte da palavra literária, na construção das narrativas fílmicas. Tudo isso, dimensionado a partir do estatuto de ambos (cinema e literatura) na produção de obras que, ora pretendem entregar-se a transcrição “fiel” de um texto literário para o cinema, ora recusam o estatuto da fidelidade para subverter a própria narrativa literária, criando uma nova obra de arte, com total autonomia para subverter, não apenas os limites da linguagem do narrado pela palavra escrita, mas sim, as fronteiras daquilo que se convencionou chamar de “infilável”. Como se fosse possível que determinadas narrativas literárias tivessem esse poder mágico e incoerente de não se deixar ler pelas lentes do cinema.

Mas é preciso que nos aprofundemos numa perspectiva onde o cinema seja visto como um trampolim que intensifica a potencialidade do fazer literário, fazendo com que a própria linguagem da escrita, no campo da literatura, se ampliasse enquanto arte. A esse respeito destacamos o poder imagético do cinema e o deslumbre de sua consolidação no mundo moderno. Conforme salienta Sarmento:

O cinema dominou e potencializou os efeitos da literatura na construção do imaginário coletivo do séc. XX, com recursos tecnológicos que cativaram massas de espectadores transpondo tempos e espaços, alcançando uma dimensão além do até então possível pela literatura. Segundo Bazin (1992) o cinema teria realizado, no século XX, o que nenhuma atividade artística conseguiria ao longo da história moderna, que foi “reacender a popularidade da arte”, pois o “boom” do romance nos séculos XVIII e XIX ficou praticamente restrito à classe burguesa, ao passo que o cinema atingiria todas as camadas sociais (SARMENTO, 2008. p. 21.).



Por isso, se torna relevante analisar a reconstrução da linguagem dos textos literários no cinema como tarefa árdua de tradução, tentando compreender a disseminação de debates em torno da perspectiva da “traição” enquanto condição inerente de todo texto literário *passível de adaptação* (se é que existem textos não passíveis a essa adaptação, conforme assinalamos na presente discussão), afinal, como antes mencionado, um dos pontos de maior polêmica em torno do campo das adaptações está relacionado a esse equívoco de mensurar uma obra literária – enquanto texto de partida – pela sua adaptação (obra de chegada), como se fossem tarefas e produtos semelhantes. Em torno dessa abordagem, Syd Field constata o seguinte:

(...) adaptar é a mesma coisa que escrever um roteiro original. (...) Em outras palavras, um romance é um romance, uma peça de teatro é uma peça de teatro, um roteiro é um roteiro. (...) Não é um romance filmado ou uma peça de teatro filmada. São duas formas diferentes. Uma maçã e uma laranja (FIELD, 1995, pg. 174).

E essa afirmação sedimenta nossa discussão a favor de pensar os limites entre a linguagem cinematográfica e a linguagem fílmica, tendo como base um olhar sobre as variadas formas e técnicas que se aplicam, para empreender essa difícil arte de adaptar ou “trair” o texto original como forma de recontar a história, sob o prisma de uma nova linguagem e um novo olhar artístico. Por isso, é importante atentar-se para esse parâmetro de distinção tão necessário entre literatura e cinema:

A diferença entre as linguagens literária e fílmica reside no modo de representação: na linguagem literária, a representação do universo ficcional é estática, pois está presa à linearidade do discurso e ao próprio suporte; na linguagem cinematográfica, a representação é realizada em movimento e o suporte – a grande tela – deixa de existir durante a projeção do filme. Na literatura a representação está para ser contada, no cinema a representação é encenada (RODRIGUES, 2005, p. 7).

Além de analisar o texto fílmico enquanto resultado deste processo de adaptação, é necessário discutir os aspectos teóricos sobre a arte da adaptação, o cinema e a literatura como linguagens que se fecundam, bem como alguns elementos sobre as relações entre ambos, para que possamos compreender alguns elementos da obra adaptada, a partir da análise da composição do roteiro como o grande primeiro passo no processo de transposição. Isso porque todo filme propõe um diálogo, sem necessariamente ser uma tradução fiel, delineando assim a reflexão antes mencionada de que cinema e literatura estão



historicamente condenados a fecundar-se, a fazerem misturas que exploram seus próprios limites, mesmo que estes sejam rompidos, pelas diferenças entre suas formas linguísticas:

A relação entre literatura e cinema é antiga, e embora percamos as origens imemoriais da literatura na humanidade, sabemos que ela antecede historicamente ao cinema. O cinema está claramente fixado na história cultural da humanidade, no final do século XIX. É a única arte com Certidão de Nascimento (PEREIRA, 2009, p. 44).

E essa assertiva, mais que evidenciar o papel histórico inerente de uma arte no constructo de outra, tem por definição esclarecer que ainda que sejam artes independentes e díspares no que diz respeito a vários aspectos, prezam eminentemente, pelo teor narrativo (para o bem ou para o mal) como base de sua sustentação. Em especial quando consideramos o cinema como herdeiro da arte narrativa da literatura, já que: (...) “en cuanto narración, el cine no puede ser sino hijo de la tradición literária (...) (NORIEGA, 2001, p. 66)

E talvez a mesma característica narrativa possa ser o calcanhar de Aquiles dessa relação entre o texto literário e o cinema, visto que grande parte das adaptações de textos literários sempre “pecam” na sua realização fílmica, não porque houve ou não a famigerada fidelidade, mas sim, por justamente acreditar que uma obra (o texto fonte) deve certa fidelidade à narrativa que lhe serviu de base (o texto de partida). Se essa tentativa se evidencia na obra adaptada, a possível fidelidade às narrativas apenas confirma o quanto muitas vezes um filme que se baseia num texto literário perde sua marca identitária porque se propõe a ser tão-somente uma extensão literal do texto literário. Em outras palavras, há uma necessidade exacerbada em ser fiel ao texto que lhe deu origem, o que torna o resultado de tal trabalho perigoso, condenando a liberdade criativa, a uma infidelidade que inexiste, posto que estamos diante de outra obra, distinta da que serviu de possível influência.

E a manutenção da fidelidade deste limite tende a ser perigosa, pois muitas vezes, esconde o não-desligamento ou nossa necessidade de não traírmos a narrativa de partida, convencionando o texto de chegada, em uma obra que apenas cumpre a tarefa de adaptar, e não a de criar e subverter. Neste sentido, o roteiro como elemento de subversão da linguagem literária, pode ser resumido a nada mais que uma extensão que não se propõe a transgredir sua própria construção artística enquanto linguagem, aprisionando-se aos limites do texto literário.

Essa relação angustiante da influência que o texto literário faz sobre a adaptação é vista numa perspectiva freudiana, tendo como base o conceito de luto a partir da ideia do



não-desligamento que mencionamos anteriormente. Para João Victor de Sousa Cavalcante, em *A arte da boa morte: Luto, tradução e anacronismo em Adaptation*, trabalho que relaciona o luto aos processos de tradução e ao filme *Adaptação* (nosso objeto de referência):

O luto consiste justamente no doloroso desligamento do sujeito desejante com os rastros do objeto de desejo, marcado por uma “psicose alucinatória de desejo” (FREUD, 2012, p.29). O normal, diz Freud, é que a readequação da energia pulsional que empreende o luto seja vivenciada pouco a pouco, com grande dispêndio de energia, cumprindo um ciclo de ajuste psíquico, e uma vez concluído o luto, o ego fica novamente livre (CAVALCANTE, 2019, p. 46-47).

Na esteira dessa reflexão, Cavalcante vai além e nos faz aproximar o luto, a esse processo que, como veremos mais adiante quando analisarmos o objeto fílmico deste trabalho, está associado à tarefa do tradutor que se cristaliza, a partir do dilema entre desprender-se do objeto de partida para dar forma ao novo que vem a partir da “superação” dessa perda do objeto literário. Neste sentido, ele pondera, mencionando Paul Ricoeur (2012) que o trabalho do tradutor encontra correlato no processo do luto, como entendido pela psicanálise freudiana, pensando a tradução como uma aceitação da perda, na qual ocorre uma incorporação do outro (a obra original) e criação do novo. (RICOEUR apud CAVALCANTE, 2019, p.46)

A criação do novo, a partir da aceitação da perda, é a consequência da transgressão natural do “luto” e, por conseguinte, da ruptura total a qualquer eco de fidelidade tão evocado pelo senso comum. Neste sentido, o ponto de intersecção construído pelo roteiro é seminal para entender a ruptura da dor e a consequente aceitação da perda. Logo, o processo de roteirização do filme a ser adaptado passa então a ser crucial pois, mais que fronteira, ele se converte na ponte fundamental que enlaça as possibilidades da imaginação. Do texto literário ao filme, o roteiro figura como mediador necessário para que as impossibilidades sejam colocadas em xeque, afinal mais que adequar-se às possibilidades tecnológicas, tão favoráveis a textos antes tidos como infilmáveis, o roteiro possibilita uma série de leituras plausíveis da obra literária, pois o imaginário ficcional subverte as limitações técnicas que antes se escoravam em escusas linguísticas para que o texto fílmico se realizasse.

Portanto, o roteiro deveria ser (ou é) um divisor de águas no processo de construção fílmica a partir do hipotexto literário, pois é a partir dele que se remonta a narrativa poética do literário num formato que recria, reforma, transcria (ou qualquer outra nomenclatura equivalente) e dá vida a uma nova forma estética. Se *Cem anos de Solidão* de



Gabriel García Márquez se instaura num patamar literário de inviolabilidade quando a moldam sob o estigma do *infilável*, cabe ao roteirista a função primeira de dessacralizar (no bom sentido) essa aura “intocável” aplicada sobre o texto. E recriar o imaginário daquele mundo ficcional sob a forma estética visual que o cinema consolida com suas possibilidades.

O importante nessa jornada, segundo Walter Benjamin, ao discorrer metaforicamente sobre a matéria da tradução em *A tarefa do tradutor*, é poder recompor os cacos, mantendo o essencial de sua linguagem como forma de sobreviver pela força da construção artística. É o que o estudioso alemão propõe quando nos apresenta a ilustração dos cacos de um vaso como dimensão simbólica a essa questão pertinente:

Assim como os cacos de um vaso, para poderem ser recompostos, devem seguir-se uns aos outros nos menores detalhes, mas sem se igualar, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, ir configurando, em sua própria língua, amorosamente, chegando até aos mínimos detalhes, o modo de designar do original, fazendo assim com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso (BENJAMIN, 2008, p. 77).

Nesta configuração metafórica do processo de reconstrução dos cacos de um vaso, o roteiro configura sua própria língua, ou seja, sua própria maneira de ser, confrontando as impossibilidades técnicas e estéticas que reduzem o trabalho árduo de quem escreve, como sua tarefa maior. Na seção seguinte, discutiremos as hipóteses que orientam nosso trabalho, a partir dos dilemas do roteirista-tradutor como forma de ilustrar os discursos em torno do *infilável* tendo como objeto de estudo o longa-metragem *Adaptação* de Spike Jonze.

4. A Intraduzibilidade em *Adaptação* de Spike Jonze

O filme *Adaptação* (2002) de Spike Jonze parte de uma premissa aparentemente banal para ilustrar talvez um dos dilemas mais comuns para quem, num processo criativo, escreve. Em especial quem escreve para o cinema. E ainda mais, para quem precisa escrever cinema a partir de um texto fonte. Neste último caso, estamos falando daquele que precisa “traduzir” para a linguagem fílmica o texto literário passando por todos os caminhos muitas vezes tortuosos de uma tradução. Bem como as angústias dessa jornada que no filme de Spike Jonze, para além do seu título autoexplicativo, torna o protagonista o elemento central, pois foca no roteirista e seus dilemas no processo de adaptação. Entender o enredo



geral do filme nos ajuda a compreender alguns elementos que posteriormente tomaremos para a análise em questão:

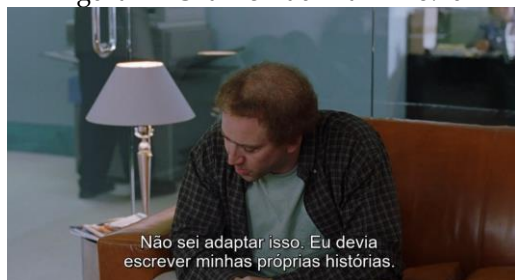
Adaptação (2002), estrelado por Nicholas Cage, com roteiro de Charlie Kaufman e Donald Kaufman e dirigido por Spike Jonze, conta a história de um roteirista, Charlie Kaufman, que após a filmagem do seu primeiro roteiro, é contratado para adaptar o livro *O ladrão de orquídeas* para o cinema. Charlie sofre de uma baixa auto-estima (*sic*) e tem dificuldades para escrever o roteiro. Charlie quer fazer um filme sem clichês e acontecimentos exagerados, tão frequentes nos filmes hollywoodianos. Seu irmão gêmeo, Donald, que é muito mais desinibido e confiante, resolve que também se tornará roteirista de cinema e faz um curso de criação de roteiro. Charlie, após muita insistência, cede aos conselhos do irmão e também faz o curso de roteiro. Durante a produção do roteiro, Donald convence Charlie a vigiar a jornalista Susan Orlean, a autora do livro a ser adaptado. Em uma das espionagens, Charlie e Donald descobrem que Susan tinha um caso com o obsessivo caçador de orquídeas John Laroche, o homem que inspirou a personagem principal de seu livro, e descobrem também que o casal estava envolvido com drogas. Susan e John acabam perseguindo os irmãos. Donald e John morrem e Susan é presa. Charlie entrega o roteiro e resolve seus problemas de baixa auto-estima (*sic*) (BASTOS NETO, 2009, p. 03).

Temos então uma sinopse que condensa a narrativa e revela, desde o princípio, alguns componentes básicos do processo de escrita do roteiro quando este, precisa ancorar-se em um texto de partida para a construção fílmica. Num primeiro nível de leitura, os elementos do conflito surgem para o protagonista como parte do punhado de dilemas pelos quais o mesmo passa, para dar dramaticidade a sua jornada. Os elementos estão aí como forma de dimensionar alguns questionamentos do processo de adaptação. Cavalcante define que há algumas observações no longa que “fazem ressoar antigos problemas das adaptações cinematográficas, que tem a literatura como fonte e que acionam de forma bastante vívida o debate sobre originalidade e cópia, bem como sobre processos criativos nas traduções.” (CAVALCANTE, 2019, p. 36-37).

Entretanto, bem mais que discutir essas particularidades sobre problemas relativos a adaptações, o filme de Spike Jonze vai além, e converte o jogo conteúdo/forma, em uma estratégia singular que torna a narrativa bem mais atraente e, por isso, pontual no que diz respeito a alguns elementos que enumeramos a seguir, seja na forma de *frames* do filme ou fragmentos textuais do roteiro transcrito. Num primeiro momento, destacamos a problematização da escrita a partir da tarefa da tradução e suas (im)possibilidades. É o que o protagonista confessa a um produtor (Figura 1) em um momento no qual o processo de adaptação se encontra num impasse, tornando o dilema do protagonista mais urgente.



Figura 1 - Charlie Kaufman – 48:26'



Fonte: Adaptação (2002)

Figura 2 : Charlie Kaufman – 49:37'

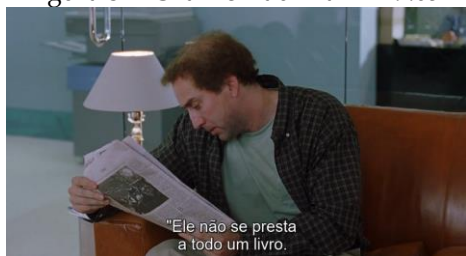


Fonte: Adaptação (2002)

Essa aceitação do fracasso de Charlie (uma constante ao longo dos 1º e 2º atos do filme) revela não apenas o problema da adaptação e seus mecanismos de complexidade quanto a tradução, mas também como, na cena da figura 1, a solução pelo “original” (“escrever minhas próprias histórias”) se mostra aparentemente uma forma de escapar das angústias que assolam o protagonista. Enquanto que na Figura 2, nesse mesmo diálogo, Kaufman revela outro dilema pontual ilustrado pelo filme: Ele não pode simplesmente “inventar” coisas – a pedido do produtor - porque está trabalhando com o “material alheio”.

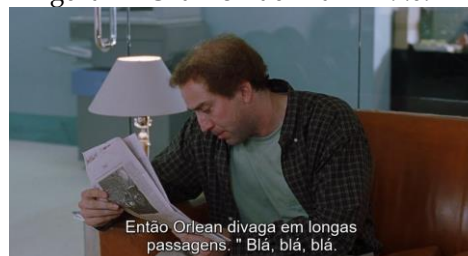
Quando o personagem afirma que “tem responsabilidade sobre esse material” ele retoma um dos pilares que sustentam os anacronismos sobre a tradução cinema/literatura. O “falso problema da fidelidade”, conforme assevera Johnson (2003, p. 42) surge aqui como um segundo ponto relevante a ser discutido no longa-metragem. Imbuído de um discurso sobre responsabilidade, o que vemos na verdade é um autor imerso na angústia de ter que ser fiel a uma obra de partida (*O ladrão de orquídeas*) que para ele não tem uma estrutura passível de ser traduzida narrativamente. Inclusive, na sequência (figura 3, 4 e 5), Charlie utiliza uma crítica do *The New York Times* para justificar a problemática de tradução da narrativa literária e toda a sua complexidade:

Figura 3 - Charlie Kaufman – 49:05'



Fonte: Adaptação (2002)

Figura 4 - Charlie Kaufman – 49:09'



Fonte: Adaptação (2002)

Figura 5 - Charlie Kaufman – 49:13'

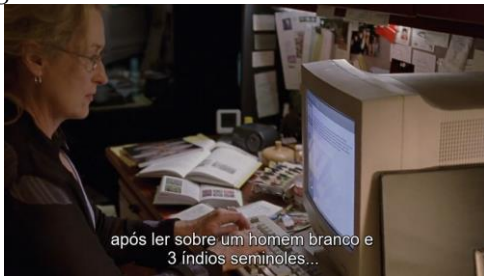




Fonte: Adaptação (2002)

Um terceiro componente relevante para compreender melhor a proposta fílmica de Spike Jonze é o uso constante da metalinguagem como forma de elucidar a própria construção do filme que vemos (adaptação) como a via-crúcis pela qual passa Kaufman ao tentar adaptar um livro (que inclusive, existe para além da narrativa fílmica). Nas Figuras seguintes (6, 7 e 8), observamos o processo metalinguístico de construção do filme através do jogo entre adaptação, escrita do livro e materialização da cena:

Figura 6 - Susan Orlean escreve o livro - 06:31'



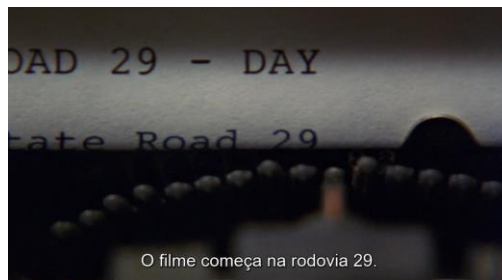
Fonte: Adaptação (2002)

Figura 7 - A cena descrita por Susan - 06:40' /



Fonte: Adaptação (2002)

Figura 8 - O roteiro de Kaufman baseado no livro de Susan sendo escrito - 16:40'



Fonte: Adaptação (2002)

Observem que sem uma aparente ordem cronológica, o filme usa a metalinguagem como uma forma de ilustrar os mecanismos de escrita e sua construção de realidade, seja ela escrita através do roteiro de Kaufman, seja através da escrita para o livro de Susan Orlean. Neste sentido, ainda que estejamos discutindo o uso do texto literário como base para a adaptação, no longa, o livro que serve de base para a escrita cinematográfica é um livro-reportagem. O intuito neste caso é perceber os meandros do processo adaptativo

discutido no filme, para em seguida, pensar o problema da intraduzibilidade presente no cerne discursivo do longa-metragem.

Com essa descrição [do início do livro] Susan Orlean inicia sua reportagem sobre o comércio ilegal de orquídeas nos Estados Unidos nos anos 1990. A história, publicada em livro em 1998 com o título *O Ladrão de Orquídeas*, começou a ser apurada pela jornalista a partir da prisão de Laroche por roubo de orquídeas raras em um pântano da Flórida. O livro-reportagem desdobra-se sobre a história do tráfico de orquídeas e complexas brigas judiciais que mobilizaram juristas, ambientalistas e colecionadores de plantas raras (CAVALCANTE, 2019, p. 38, grifo nosso).

Ainda sobre esses mecanismos de utilização prática entre conteúdo e forma proposto pelo filme, destaca-se um quarto elemento: a relação entre as camadas de ficção presente no longa. A começar pela presença do protagonista (textual) e pelo escritor do roteiro da obra fílmica (extratextual) que fica a cargo do verdadeiro Charlie Kaufman. Além do roteirista real e o ficcional, há dentro da narrativa fílmica um desdobramento desse Charlie que é seu irmão gêmeo Donald Kaufman (também roteirista): camadas de ficção se misturam num jogo metalinguístico que explora os limites entre o que é real e o que é ficcional:

O enredo joga com o espectador na medida em que na narrativa fílmica a metalinguagem é recurso para a construção da trama: é um filme que fala sobre a construção do roteiro, que critica a indústria do cinema, que se utiliza dos elementos criticados para compor a sua história e que no desenvolvimento dessa história faz alusão ao processo de adaptação jogando mais uma vez com o espectador (RODRIGUES, 2005, p. 02-03).

Ao falar sobre esses elementos, a metalinguagem do filme ressalta o dilema dessas camadas de ficção que ensaiam uma tentativa de ser realidade de maneira pontual quando, numa fala de Kaufman em encontro com Valerie Thomas, a produtora do filme (figuras 09 e 10), ele afirma algo que direciona o sentido do processo de adaptação. No diálogo, Kaufman questiona o processo de feitura de filmes dentro de um padrão hollywoodiano que ele tenta fugir porque, ainda que adaptando uma obra, ele opta pela tentativa de ser original.

Figura 9 - Charlie Kaufman - 05:59'



Fonte: Adaptação (2002)
 Figura 10 - Valerie Thomas, produtora - 06:02'



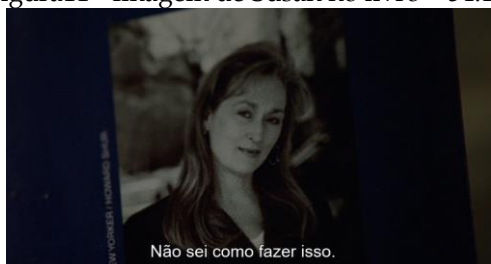
Fonte: Adaptação (2002)

Há, nessa fala de Kaufman, um sentido filosófico interessante que nos faz refletir sobre a essência da intraduzibilidade enquanto projeto fadado a resistir, seja pelo viés da escrita malfadada do roteiro, seja pela tentativa vã de fugir da fidelidade, ou mesmo, a angústia como um fardo da tradução. Em todos os casos, os dilemas de Kaufman são bem mais que a mera *Adaptação* evocada pelo título:

A despeito do título do filme, o que se desenrola na trama não é uma transposição narrativa coesa que reproduz os fatos presentes no livro da jornalista americana, mas sim, a própria feitura dessa adaptação, trazendo o foco narrativo para a figura do roteirista, que se depara com a intraduzibilidade inerente ao processo de adaptação da obra, evidenciando o duplo caráter das traduções intersemióticas: produto e processo do trabalho de tradução, bem como relação ambígua entre cópia e original, manifestos no par traduzibilidade/intraduzibilidade (CAVALCANTE, 2019, p. 39).

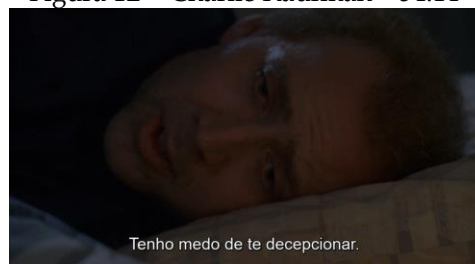
E essa relação traduzibilidade/intraduzibilidade se torna o eixo central que permeia a narrativa fílmica, pois ela evidencia os embates e dilemas que tornam a tarefa do tradutor um caminho recheado de impasses, desde os morais, explicitados por conversas como a já citada fala de Charlie Kaufman sobre necessidade de ter respeito ao material de partida: “É material alheio. Tenho responsabilidade com a Susan”; por asseverações de fracasso como a que acontece num momento peculiar de “intimidade” imaginativa de Kaufman como vemos nas figuras 11 e 12:

Figura11 - Imagem de Susan no livro - 54:12'



Fonte: Adaptação (2002)

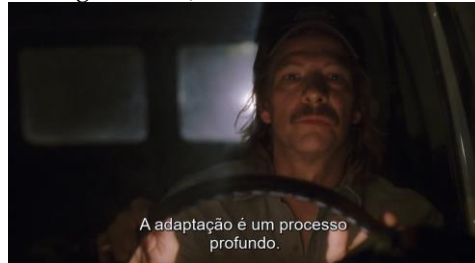
Figura 12 - Charlie Kaufman - 54:14'



Fonte: Adaptação (2002)

Alguns dilemas são propostos de maneira mais ambígua, e até filosófica, em falas como a de Laroche (figura 13), ao relacionar o processo de adaptação das orquídeas, ao próprio ato de adaptar, proposto pelo filme.

Figura 13 - John Laroche - 35:30'



Fonte: Adaptação (2002)

O “processo profundo” da adaptação surge aqui como uma metáfora para o labor da escrita, seja ela de cunho jornalístico, como de Susan Orlean quando reconstrói uma realidade a partir do contato com o cotidiano, seja ela a reescrita que ganha vida através da criação do roteiro de Kaufman, que duplamente se faz presente quando assistimos ao filme (como espectadores), ou quando percebemos o processo de feitura do filme de maneira intratextual. É curioso observar que essa menção nos remete também a uma reflexão sobre a relação tradutória a partir de uma perspectiva darwiniana, feita por Linda Hutcheon (apud SERELLE, 2017, p. 153) sobre o filme *Adaptação*:

A seu modo, Linda Hutcheon (2006) também se refere à criação de uma mitologia cultural por meio da adaptação. A partir do filme *Adaptação* (2003), dirigido por Spike Jonze e com roteiro de Charlie Kaufman, Hutcheon (2006) recupera a imagem darwiniana da sobrevivência e da perpetuação da espécie. Conceitua a adaptação como “repetição sem replicação”

Hutcheon acentua sua reflexão, mas no sentido de pensar esse “processo profundo” da adaptação como algo inerente à condição darwiniana de sobrevivência das traduções:

A adaptação, tal como a evolução, é um fenômeno transgeracional. Algumas histórias obviamente têm mais “estabilidade e penetração no meio cultural”, como Dawkins (1976/1989, p. 193) diria. As histórias são, de fato, recontadas de diferentes maneiras, através de novos materiais e em diversos espaços culturais; assim como os genes, elas se adaptam aos novos meios *em virtude da mutação* - por meio de suas “crias” ou adaptações. E as mais aptas fazem mais do que sobreviver; elas florescem (HUTCHEON, 2013, p. 59).

E esse processo profundo da adaptação ocupa um lugar central na narrativa e nos faz perceber que, mais que construir as pontes que nos levam de um ponto A (a obra literária) ao ponto B (o filme), o importante é perceber as agruras do caminho para entender o autoflagelo do roteirista. O caminho que é o espaço transitório do roteiro onde se ergue a



essência e o coração da adaptação, pois é ela quem vai combater as vicissitudes da intraduzibilidade e todo seu manancial de negação sobre o que é possível ou impossível. A aventura pelo caminho torna-se então, como a jornada de Kaufman, o entrelugar de descobertas e possibilidades que farão do processo de recriação de um texto literário a uma obra cinematográfica, uma viagem de enfrentamento contra a intraduzibilidade.

Tal e qual Ulisses na *Odisseia* de Homero, o roteirista de Kaufman (ou ele próprio) quer nos fazer entender que mais importante que a (o texto de) chegada, é a experiência do caminho. Para nos atermos a uma bela metáfora, como ponto de convergência para as considerações desse trabalho, tomemos as sábias palavras do escritor Juan Villoro quando, ao comentar sobre a jornada de Ulisses, afirma que em uma das jornadas mais célebres da literatura, o importante não é a chegada, mas sim “las cosas que suceden en el camino (...) lo que venga después ya no lo cuenta. Es como el viaje a Ítaca y cuando llega a Ítaca, ya no lo cuenta” (VILLORO, 2010). Um caminho repleto das angústias de escrever aquilo que se supõe ser *infilável*.

Referências

BASTOS NETO, A. Estratégias de Enunciação na Construção de um Filme: o caso de Adaptação, de Charlie Kaufman. *Anagrama*, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 1-12, 2009. DOI: 10.11606/issn.1982-1689.anagrama.2009.35414. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/35414>. Acesso em: 16 jun. 2022.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor de Walter Benjamin: quatro traduções para o português**. (Org. Lucia Castello Branco). Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008 (tradução de Suzana Kampf Lages) p. 66-81

CARRIÈRE, Jean Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova. 2006.

CAPOTE, Truman. **Música para camaleões**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

CAVALCANTE, João Victor de Sousa. A arte da boa morte: Luto, tradução e anacronismo em Adaptation. *Culturas Midiáticas*, [S. l.], v. 12, n. 1, p. 36-49, 2019. DOI: 10.22478/ufpb.1983-5930.2019v12n1.43407. Disponível em:

<https://periodicos.ufpb.br/index.php/cm/article/view/43407>. Acesso em: 15 jun. 2022.

FIELD, Sid. **Manual do Roteiro**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.

FIGUEIREDO, Vera Lucia Follain de. **Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema**/ Vera Lucia Follain de Figueiredo - Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: 7Letras, 2010.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução: André Cechinel. 2ª edição. Florianópolis, Editora da UFSC, 2013.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. In: **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac, 2003.



MARTIRANI, André Alves. **Literatura e cinema: escrita literária e escrita fílmica**. 2012. 117 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

NORIEGA, José Luis Sánchez. **Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente**. 2001. Madrid.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Senac, 2003.

PEREIRA, Maylton de Souza. **PINA 3D: A tarefa do tradutor segundo Wim Wenders**. 52 f. Monografia - Universidade Federal Fluminense - Niterói, 2017.

PEREIRA, Olga Arantes. Cinema e Literatura: dois sistemas semióticos distintos. **Kaliope**, São Paulo, ano 5, n. 10. ago./dez., 2009. Disponível em:
<https://revistas.pucsp.br/kaliope/article/download/7471/5455/0> Acesso em: 16 abr. 2023.

RODRIGUES, Elisabete Alfeld. **Adaptação: filme e desdobramentos**. Semiótica da Comunicação, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação Rio de Janeiro, RJ - de 5 a 9 de setembro de 2005.

SARMENTO, Rosemari. **À esquerda do pai: a narrativa de lavoura arcaica na literatura e no cinema**. Universidade de Caxias do sul pró-reitoria de pós-graduação e pesquisa programa de pós-graduação mestrado em letras e cultura regional. Caxias do Sul. 2008.

SERELLE, M. Crítica cultural da adaptação. **Revista Comunicação Midiática**, Bauru, SP, v. 12, n. 2, p. 148-160, 2017. Disponível em:
<https://www2.faac.unesp.br/comunicacaomidiatica/index.php/CM/article/view/4>. Acesso em: 16 jun. 2022.

Links / Filmes

ADAPTAÇÃO. Direção: Spike Jonze. Produção: Jonathan Demme, Vincent Landay, Edward Saxon. Interpretes: Nicolas Cage Meryl Streep, Chris Cooper, Cara Seymour, Tilda Swinton, Brian Cox. Roteiro: Charlie Kaufman, Donald Kaufman. Baseado em: *The Orchid Thief*, de Susan Orlean. Columbia Pictures. 2002. Cor. 114 minutos.

VILLORO, *Roberto Bolaño, el ultimo maldito* <http://www.rtve.es/television/20170103/roberto-bolano-ultimo-maldito/363488.shtml>

