

Agonia e êxtase: o bloqueio do escritor em *Adaptação* (2002)

Agony and ecstasy: the writer's block in Adaptation (2002)

La agonía y la éxtasis: bloqueo del escritor de Adaptación (2002)

Gabriel Bueno Lisboa

Universidade Estadual de Campinas – São Paulo - Brasil

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2190-1396>

Endereço currículo Plataforma Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0591191325191034>

E-mail: gabriel.lisboa11@gmail.com

Resumo: Este trabalho tem como objetivo explorar bloqueios pelos quais um escritor pode passar tendo como base o filme *Adaptação* (Spike Jonze, 2002), escrito por Charlie Kaufman. Através da análise fílmica procuramos levantar as causas e sintomas para estes bloqueios e a solução encontrada por Kaufman para unir criatividade e funcionalidade num roteiro adaptado. Entendemos que especificidades no roteiro cinematográfico podem dificultar o trabalho daquele que os escreve e que a recorrente tradução de *writer's block* para bloqueio criativo em português geralmente não distingue problemas psicológicos daqueles relacionados a métodos e ferramentas de trabalho do roteirista.

Palavras-chave: Roteiro cinematográfico. Bloqueio criativo. Escrita. Narrativa.

Abstract: This work aims to explore blocks that a writer can go through based on the film *Adaptation* (Spike Jonze, 2002), written by Charlie Kaufman. Through film analysis we seek to raise the causes and symptoms for these blocks and the solution found by Kaufman to unite creativity and functionality in an adapted script. We understand that specificities in the screenplay can make the writer's work difficult and that the recurrent translation of writer's block to creative block in Portuguese generally does not distinguish psychological problems from those related to the screenwriter's work methods and tools.

Key words: Screenplay. Writer's block. Creativity. Narrative.

Resumen: Este trabajo pretende explorar los bloqueos que puede atravesar un escritor a partir de la película *Adaptation* (Spike Jonze, 2002), escrita por Charlie Kaufman. A través del análisis fílmico buscamos plantear las causas y síntomas de estos bloqueos y la solución que encontró Kaufman para unir creatividad y funcionalidad en un guión adaptado. Entendemos que las especificidades del guión pueden dificultar el trabajo del guionista y que la traducción recurrente de bloqueo del escritor al bloqueo del escritor en portugués generalmente no distingue los problemas psicológicos de los relacionados con los métodos y herramientas de trabajo del guionista.

Palabras clave: Guión cinematográfico. Bloqueo creativo. Escritura. Narrativa.

1. Introdução

Perto dos quinze minutos iniciais de *Adaptação*, vemos Charlie Kaufman (Nicolas Cage) trabalhando em seu roteiro pela primeira vez. Encarando a máquina de escrever com as costas curvadas e mãos no colo, Charlie procura uma maneira para começar a preencher a página vazia. Seus pensamentos são representados por sua *voz over* que divaga entre a necessidade de estabelecer os temas de seu roteiro e a vontade de comer um *muffin* de banana com nozes. Ele propõe se recompensar com café e o bolinho caso escreva alguma coisa. A cena termina com a sensação de que Charlie provavelmente não irá progredir em sua escrita. Esta representação do escritor bloqueado é recorrente no cinema e dá a primeira pista da necessidade de estabelecer diferentes tipos de bloqueio de um escritor ou roteirista e como essas representações ajudariam a revelar conflitos internos de um personagem.

Escrito por Charlie Kaufman, o filme *Adaptação* (de Spike Jonze, 2002) tem como tema principal aquilo que é comumente chamado em português de bloqueio criativo. O filme retrata de maneira metalinguística os eventos que deram origem ao

próprio filme que assistimos. Charlie¹, o protagonista de *Adaptação*, tem alguns conflitos de ordem pessoal e profissional revelados principalmente através de suas irrupções em *voz over* durante o filme. Outros são revelados em conversas com seu irmão gêmeo Donald. Um personagem fictício criado por Kaufman para ilustrar em sua visão, a dialética entre o exercício verdadeiramente sincero e original da escrita de um roteiro cinematográfico, representada por Charlie, e a escrita suscetível a modas e fórmulas do cinema comercial estadunidense, representada por Donald. Tentaremos brevemente revelar as diferenças entre um bloqueio de fundo prático, do método da escrita, e aquele mais complexo de ordem psicológica tendo como base a análise fílmica realizada a partir de cenas e diálogos extraídos de *Adaptação*. Também sugerimos que o roteiro por sua forma transitória e funcionalista carrega necessidades e impedimentos específicos que podem contribuir para um bloqueio; e por fim, analisaremos a resolução dos conflitos internos manifestos pelo bloqueio de Charlie em relação a um possível arco do personagem em *Adaptação*.

2. Representações Cinematográficas do Escritor Bloqueado

Entendemos que um exemplo evidente do que seria o bloqueio criativo está presente no início de *Jogue a Mamãe do Trem* (de Danny DeVito, 1987). O filme começa com uma cena semelhante à descrita anteriormente. Larry (Billy Crystal) encara uma página em branco em sua máquina de escrever eletrônica. Ao seu lado blocos de folhas virgens, uma xícara de café e uma agenda de telefones. Ele não passa das três primeiras palavras escritas no papel: “A noite estava”. Larry se distrai com as coisas mais banais enquanto sofre para colocar a máquina em funcionamento. O tom acaba se tornando mais cômico, mas esse tipo de cena, do desafio à folha em branco, está presente em filmes dos mais diversos como *Farrapo Humano* (de Billy Wilder, 1945), *O Iluminado* (de Stanley Kubrick, 1980), *Barton Fink* (de Joel Coen, 1991) e *Sem Limites* (de Neil Burger, 2011). O grande desafio para o escritor representado nestes filmes é o como começar a escrever. O importante é colocar palavras no papel, por vezes sem nem uma ideia ou enredo bem estruturado.

¹ Para deixar mais clara a análise fílmica iremos chamar de Charlie, o personagem diegético da ficção e de Kaufman, o real roteirista de *Adaptação*. Trabalho apresentado no X Seminário Histórias de Roteiristas realizado em 2019 na Programa de Pós-Graduação Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

O entrave geralmente funciona como uma metáfora para um conflito interno que o protagonista deve identificar e resolver para conseguir voltar a trabalhar. Em *Jogue a Mamãe do Trem*, Larry expõe que sua ex-mulher, Margaret, “roubou” seu último livro e publicou-o com enorme sucesso. Nunca é revelada a maneira como isso ocorreu, mas é possível supor que Margaret, em contato as ideias e divagações de Larry, de fato as tenha colocado no papel depois do divórcio e o resultado foi um livro escrito, concreto. Para Larry voltar a escrever (ou melhor, começar a escrever) ele deve superar este fato. Jack de *O Iluminado* deveria fazer as pazes com a ideia de família, superar o alcoolismo e a culpa de ter agredido seu filho. Barton Fink deve deixar de lado sua arrogância e realmente escutar o “homem comum” sobre quem teoricamente escreve. Mas além de sinais de uma fuga ou resistência perante um problema, motivando as ações inconscientemente contraprodutivas do protagonista, estas representações parecem tornar comum para o espectador a ideia do trabalho criativo como uma atividade que se inicia do vazio. Esta seria a primeira diferença entre o bloqueio criativo, ou seja, a falta de ideias e saídas, e o bloqueio do escritor ou *writer's block*, termo foi cunhado pelo psicanalista Edmund Bergler em 1950 (BARRIOS e SINGER, 2009, p. 226), de caráter psicológico, relacionado a condições como a insegurança e ansiedade.

Nossa proposta inicial, portanto, é tentar diferenciá-los. O que iremos chamar aqui de bloqueio criativo estaria relacionado com a incapacidade dada certa circunstância de exercer a criatividade, que como definem Plucker e Beghetto, seria a “interação entre habilidade e processo pelo qual um indivíduo ou grupo produz um resultado ou produto novo e útil, conforme definido em algum contexto social” (2004, apud BISHOP; STARKEY, 2006, p. 156, tradução nossa²). Já que o bloqueio criativo pode, portanto, estar relacionado uma miríade de áreas de ocupação, das artes plásticas a área de negócios, limitamos o nosso objeto de estudo a área da escrita criativa, seus processos e motivações.

² Todas as traduções de textos publicados originalmente em inglês são de autoria do autor.

Figuras 1 e 2 – O Bloqueio Criativo e o Bloqueio do Escritor



Fonte: Imagens extraídas do filme (ADAPTAÇÃO, 2002)

Como exposto no exemplo de *Jogue a Mamãe do Trem* (e como é possível notar em *O Iluminado* e *Barton Fink*³) o escritor ou roteirista aparenta como norma a necessidade colocar no papel apenas aquilo que seria seu produto final: as palavras e páginas praticamente como seriam publicadas e impressas. Em nenhum dos exemplos citados anteriormente (exceto em *Adaptação*) vemos os escritores rascunhando em um bloco de notas, por exemplo. Nestes filmes sobre bloqueio criativo, além da falta do desejável delineamento de um enredo propriamente dito, com um começo, meio e fim, uma parte ainda anterior do trabalho do escritor parece suprimida: a pesquisa. Muito tempo e sofrimento seriam evitados se quando de fato o escritor se sentasse para escrever, ele (ou ela) tivesse

³ No filme escrito pelos irmãos Joel e Etan Coen, o personagem de Barton Fink recebe a incumbência concreta de escrever um filme de luta livre, portanto dentro de um gênero e com uma estrutura estabelecida, mas sem um enredo e conflito específico.

conteúdo para acessar como Gustave Flaubert⁴, quando disse após extensa pesquisa, sobre *Salammbô*: “O livro está pronto, só falta escrevê-lo”. (BASTOS, 2014, p. 8). Sobre esta ferramenta de trabalho, Robert McKee, estudioso do roteiro cinematográfico e um personagem de *Adaptação*, aponta três diferentes tipos de pesquisa: de memória (as experiências pessoais), de imaginação (a exploração de suposições) e de fatos (a pesquisa histórica) (MCKEE, 2006, p. 80). Após esta exaustiva coleta conjunta, o fenômeno que se segue, segundo McKee, é aquele:

[...] que autores amam descrever em termos místicos: personagens simplesmente surgem para a vida, fazem escolhas e agem a partir de próprias liberdades [...] O escritor transforma-se no deus de seu próprio universo e se espanta com o que parece a geração espontânea, mas é, na verdade, recompensa pelo árduo trabalho (MCKEE, 2006, p. 82).

Ignorar estas etapas pode ter como propósito dinamizar e materializar um conflito interno de modo visual na tela do cinema. Este conflito pode estar associado ou ser uma causa para um bloqueio que tem como fundo um caráter psicológico que por sua vez impede o escritor de ter vontade de rascunhar, pesquisar ou começar a escrever. A neurologista Rosanne Bane aponta que nosso córtex, porção do cérebro responsável pela criatividade e raciocínio, é subjugado pelo sistema límbico, uma das ferramentas de autopreservação, quando encontramos uma situação de stress, sendo uma delas a antecipação e suposições negativas relacionadas ao ato de (não) escrever (BANE, 2010, p. 45). Podemos cair num ciclo culpa e pesar por não estar escrevendo que nos impede de escrever. Em *Adaptação*, Charlie apresenta tanto uma dificuldade em colocar um método de trabalho em ação para escrever um roteiro de cinema, como profundas crises pessoais derivadas de vaidade e preciosismo, pistas da necessidade de compensação por inseguranças e conflitos ideológicos.

Bloqueio Criativo - Narrativa e o Roteiro Cinematográfico

Para fins de análise precisamos concordar que o processo de escrita do roteiro por Kaufman aconteceu pelo menos parcialmente como mostrado em *Adaptação* e que toda a

⁴ Entendemos que cada escritor possui seu método de trabalho pessoal, específico para um tipo de literatura e estilo, sendo que faria pouco sentido comparar o princípio criativo, por exemplo, de Jack Kerouac e Hunter S. Thompson com os métodos de Flaubert ou Émile Zola. Nossa intenção é reforçar que um trabalho, em essência ficcional, invariavelmente tende a se beneficiar se estruturado previamente pelo escritor.

narrativa não foi premeditada desde o início⁵. Ou seja, que Kaufman realmente passou por conflitos semelhantes aos de Charlie como representados no filme (mesmo que este esteja repleto de passagens exclusivamente ficcionais). A principal causa externa do bloqueio de Charlie e a grande força motriz do roteiro de *Adaptação* aparece logo no começo do filme quando Charlie está sentado com Valerie (Tilda Swinton), Diretora de Desenvolvimento da empresa responsável pela produção do filme:

Figuras 3 e 4 – Valerie (Tilda Swinton) e Charlie (Nicolas Cage)



Fonte: Imagens extraídas do filme (ADAPTAÇÃO, 2002)

CHARLIE: Eu queria deixar o filme existir, em vez de ser artificialmente dirigido pelo enredo... Eu só não quero estragar isso fazendo uma coisa de Hollywood, você sabe. Como um filme de roubo de orquídeas, ou algo assim... Ou, você sabe, mudando as orquídeas em papoulas e transformando ele num filme sobre o tráfico de drogas... Por que não pode haver um filme simplesmente sobre flores?

⁵ Em entrevista Kaufman revela que após sua contratação para escrever o roteiro passaram-se oito meses de frustração e recomeços até que ele entregasse um primeiro tratamento, mas sem revelar aos produtores que ele havia transformado o projeto em uma história sobre o processo de adaptação. (BLACKWELDER, online, 2002).

VALERIE: Acho que pensamos que, talvez, Susan Orlean e Laroche poderiam se apaixonar.

CHARLIE: OK, mas... eu não quero enfiar sexo ou armas ou perseguições de carro. Você sabe? Ou personagens, você sabe, aprendendo lições de vida profundas. Ou crescendo, ou chegando a gostar um do outro, ou a superar obstáculos para ter sucesso no final. Você sabe? Quer dizer, o livro não é assim e a vida não é assim.

Fica claro nas falas de Charlie que sua proposta ao adaptar o livro escrito por Susan Orleans é evitar alguns clichês comumente associados aos filmes produzidos em Hollywood (sexo, armas, carros e drogas), mas não só isso. Charlie tem a intenção de trazer do livro um aspecto estrutural, isto é, a ausência da “história”, ou em suas próprias palavras, evitar o roteiro “artificialmente dirigido pelo enredo” ou ainda “Por que não pode haver um filme simplesmente sobre flores?”. Segundo Landy (2011), Kaufman explora em seu roteiro cinco maneiras para atingir este objetivo: Charlie tenta escrever um roteiro sobre flores (no sentido mais amplo possível); um roteiro sobre a vida de uma única flor; *contar* uma história factual com flores (sobre caçadores de flores raras); *inventar* uma história sobre flores (ex: tráfico de drogas); e por fim um roteiro com impressões retiradas das flores (lições de vida que elas poderiam nos ensinar). O desespero de Charlie representado no filme é o resultado de um último arranjo previsto por Kaufman:

Ficamos com uma opção bastante desesperadora: transformar as cinco soluções fracassadas em uma narrativa. Conte a história da impossibilidade de contar uma história sobre flores. Relate a história de um roteirista que se debatendo na dura face da adaptação e sendo repetidamente derrotado (LANDY, 2011, p. 507).

A dificuldade de Kaufman está justamente em escrever um roteiro cinematográfico de um filme de ficção sem um começo, um meio e um fim (mesmo que não necessariamente nessa ordem). Se Orleans coloca em seu livro impressões sobre o mundo histórico e escreve utilizando “longas digressões e sem uma narrativa que une essas passagens”, como o próprio Charlie admite mais tarde ao seu agente literário, Marty (Ron Livingston), talvez seja porque um romance jornalístico em prosa permitiria, ou tornaria mais fácil, a utilização de uma escrita em primeira pessoa que se propõe a revelar sentimentos durante o próprio ato de escrever. Um roteiro de ficção pede um mínimo de narratividade⁶. Gadreault e Jost, a partir de ideias de Laffay “definem a narrativa em oposição ao mundo” (GADREULT; JOST, 2009, p 27):

⁶ É evidente que existem filmes com graus diversos de narratividade, principalmente levando em consideração aqueles não ficcionais. De *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1982) a *Samsara* (Ron Fricke, 2011), vários documentários se propõem a

a) contrariamente ao mundo, que não tem começo nem fim, a narrativa é ordenada segundo um determinismo rigoroso. b) toda narrativa cinematográfica possui uma trama lógica, é uma espécie de "discurso". c) ela é ordenada por um "mostrador de imagens", um "grande imagista". d) o cinema conta na mesma medida que representa, contrariamente ao mundo, que apenas é (GADREULT; JOST, 2009, p 28).

Kaufman sofre porque se impõe o desafio de somar às necessidades da produtora que o contratou ao seu hipotético filme experimentalmente não narrativo (algo que lhe interessa intimamente). Na fala de Valerie, “Orlean e Laroche poderiam se apaixonar”, está sugerida a narratividade. Se em um momento eles não se conhecem, e em outro estão apaixonados, houve uma mudança de estado, ou como colocam Gadreault e Jost, há uma “trama lógica”. O habitual roteiro Hollywoodiano como conhecemos hoje, privilegiando em seu conteúdo a narrativa de “determinismo rigoroso”, é na verdade ele próprio um momento, ou melhor, é um meio e não um fim. O que conhecemos hoje como roteiro (*screenplay*) em *master scenes* é uma forma recente de estruturação proveniente do *boom* nos anos 1970 de manuais de roteiro e dos *spec scripts*⁷ que devem passar por porteiros da indústria, como os leitores de scripts de produtoras e agências de talentos (PRICE, 2013, p. 17). Ainda extremamente provisional, o roteiro em *master scenes* passa por diversos tratamentos e até a sua conclusão, isto é, o filme acabado e pronto para ser distribuído. O resultado é um produto coletivo entre colaboradores de diversas áreas do esquema de produção Hollywoodiano utilizando de um cronograma e orçamento condizente com o que o projeto trará em termos de retorno financeiro. Saber dessas limitações, segundo Connelly, inclusive pode ajudar o roteirista a acertar seu alvo com mais facilidade, evitando frustrações:

Identificar os limites impostos pelas realidades práticas libera o escritor para se concentrar no tratamento eficaz do assunto. O problema então se torna o de selecionar entre muitas possibilidades viáveis, em vez de se envolver em uma luta tortuosa e obstinada para encontrar pelo menos uma abordagem. Quatro diretrizes ajudam a trazer ordem ao caos da escolha ilimitada: propósito, tempo, orçamento e recursos (CONNELLY, 1995, p. 348)

retratar a beleza de eventos do mundo histórico com narrativas mínimas ligadas por relações temáticas ou puramente abstratas. Talvez o mais próximo do filme “puramente sobre flores” que Charlie sonhou.

⁷ Livremente traduzido como roteiro especulativo; um roteiro já finalizado à procura de um comprador. Um processo diferente do roteirista anteriormente contratado por um estúdio ou uma produtora para desenvolver uma ideia específica ou para uma adaptação literária como Barton Fink e Charlie Kaufman respectivamente.

Não só o roteirista deve prever limitações e cortes para favorecer viabilidade do seu projeto como a sua falta de controle sobre o produto final. Pode parecer contraditório chamar atenção para a transitoriedade do texto para exemplificar a necessidade de “determinismo rigoroso”, mas para que um roteiro ainda faça sentido depois de tantas etapas é preciso que não haja ruído entre todos os profissionais envolvidos em uma produção. Sendo assim, esta especificidade do roteiro Hollywoodiano é um agravante para o conflito de Charlie em *Adaptação*. Um roteiro raramente é compreendido como um documento da expressão de seu autor como *The Orchid Thief* é para Susan. Esse texto dificilmente chega às mãos do público final (à exceção dos estudantes e profissionais do meio) em sua forma mais definitiva, isto é, depois de ter seus direitos comprados e antes do início de sua produção. O roteiro não é nada em seu estado puro. Ele é como aponta Price, mais valorizado pelo que pode oferecer em termos de retorno financeiro, viabilidade e às preocupações de uma equipe de filmagem do que em termos de eloquência ou qualidade expressiva (PRICE, 2013, p. 5). Não é à toa que os dêiticos (ou sinais específicos da linguagem cinematográfica) presentes num filme são responsabilidades do “grande imagista” que organiza a narrativa, segundo Gadreault e Jost (2009, p 28), ou seja: o diretor. Kaufman rompe com a convenção que relega a expressão pessoal do roteirista a um segundo plano e parte para o texto idiossincrático da história do “roteirista se debatendo em face da adaptação”. Em *Adaptação*, diferentemente do livro real de Orleans, *The Orchid Thief* fecha com a frase: “A vida parecia estar cheia de coisas como a orquídea-fantasma, maravilhosa de se imaginar e fácil para se apaixonar, mas um pouco fantástica e fugaz e fora de alcance”. Kaufman ao transformar essa a frase (que na realidade aparece logo na página 41) no desfecho do livro (HILDERBRAND, 2004, p. 40), dá a ela o caráter conclusivo de seu roteiro, a lição que ele próprio tirou da experiência de tentar viabilizar um “filme sobre flores”. Um filme sobre o fracasso de reduzir algo pelo qual você seja profundamente apaixonado a um “tamanho administrável”, usando o termo de Orleans.

O Bloqueio do Escritor - O Artista em Crise

Vemos durante praticamente toda a primeira metade do filme, Charlie colocar recorrentemente em si próprio a culpa pela falta de sucesso com a adaptação, internalizando

sua fonte de frustração após ter explicitado à Valerie e Donald seus princípios estéticos e ideológicos. Mas após uma conversa com Marty, Charlie finalmente exterioriza um problema mais concreto:

Figuras 5 e 6 – Marty (Ron Livingston) e Charlie (Nicolas Cage)



Fonte: Imagens extraídas do filme (ADAPTAÇÃO, 2002)

CHARLIE: O livro não tem história! Não há uma história!

MARTY: Tudo bem. Então invente uma. Ninguém nessa cidade inventa histórias malucas como você. Você é o rei nisso.

CHARLIE: Não. Não quero fazer isso dessa vez. É material de outra pessoa. Eu tenho uma responsabilidade com Susan... Quero amadurecer como autor, fazer algo simples... mostrar as pessoas como as flores são extraordinárias.

MARTY: Elas são extraordinárias?

CHARLIE: Eu não sei... Acho que são.

Como já vimos anteriormente, não são as flores que interessam a Charlie. Não obstante ele continua com seu bloqueio. Talvez os problemas e tensões relativas à escrita de um experimental “filme sobre flores” poderiam ser superadas se o roteirista

tivesse como propósito romper verdadeiramente com as convenções da indústria para qual trabalha num manifesto “anti-Hollywood”. Porém Kaufman não aparenta querer abandonar Hollywood, Marty e sua carreira. Na verdade, quer crescer nela, mesmo sendo incisivo sobre sua integridade artística. Por reiterar o modo depreciativo como se vê fisicamente, “careca, gordo e desprezível”, Charlie evidencia a necessidade de aceitação, respeito e sucesso obtidos através de sua escrita dentro do círculo de prestígio e status que Hollywood representa. Este conflito de interesses e sua incapacidade de conciliação, alimentadas por crises de baixa-autoestima e ansiedade, fazem com que Charlie não consiga escrever. Um estudo conduzido por Barrios e Singer demonstrou que uma das consequências do bloqueio criativo foi a dificuldade em ter sonhos noturnos, “sonhar acordado” (daydreaming) ou elaboração de imagens mentais relacionadas ao trabalho de papel fundamental na criatividade e resolução de problemas e que podem ser estimuladas através de uns exercícios práticos de descrição e imaginação (BARRIOS e SINGER, 2009, p. 243). Os escritores descritos como bloqueados do grupo amostral do estudo apresentavam autopercepções e sintomas que os diferenciavam dos não-bloqueados, entre eles “altos níveis de autocritica e níveis mais baixos de sentimentos de excitação, orgulho ou alegria relacionados ao trabalho” como também “uma aversão à solidão, aparentemente como uma resposta evasiva à disforia desencadeada pelo trabalho e sentimentos de desamparo” (BARRIOS e SINGER, 2009, p. 229).

Podemos trabalhar algumas destas questões a partir da seguinte sequência do filme: o primeiro plano mostra Charlie sentado no chão de seu quarto, rodeado de livros e papéis. Ele ouve a secretária eletrônica gravando um recado de Marty: já se passaram 13 semanas e Valerie está ansiosa para um ver um rascunho do seu roteiro. Em seguida, numa sucessão rápida de três planos, Charlie está deitado em sua cama com Valerie ao seu lado, lendo o roteiro finalizado de *The Orchid Thief* numa manhã ensolarada. Ela diz: “Você é um gênio”. Eles transam. Então Charlie, sozinho, tem um orgasmo ao masturbar em seu quarto escuro. Vestindo apenas uma cueca ele se senta à frente de sua máquina de escrever. Depois de ler um pedaço do seu titubeante progresso somos jogados em mais uma de suas catárticas enxurradas de palavras colocadas no papel (similar à cena em que dita a si mesmo, profusamente, ideias para o roteiro em seu gravador portátil). Até que ele acorda de um pesadelo. Um ciclo de falsos inícios e frustrações. Diferentemente de

um estágio mais avançado de bloqueio como o de Don Birnam em *Farrapo Humano* que o levou ao alcoolismo (e possivelmente à depressão) e lhe impossibilita de escrever uma linha sequer, Charlie alterna estados de euforia e desolação.

Figuras 7, 8, 9 e 10 – O Pesadelo de Charlie



Fonte: Imagens extraídas do filme (ADAPTAÇÃO, 2002)

Hilderbrand chama atenção para o a autossatisfação sexual presente no filme como válvula de escape e gatilho para a criação: “Os relacionamentos primários do filme não são entre pessoas, mas entre pessoas e suas fantasias, e entre escritores e seus próprios textos” (HILDERBRAND, 2003, p. 43). As explosões criativas de Charlie geralmente são antecedidas por sessões de masturbação e fantasia que produziriam um paliativo psíquico momentâneo que relaxariam suas inibições. A culpabilidade (ou o pesar melancólico de Charlie) que poderia levar a autocomiseração e a um “grande bloqueio” acaba por servir de combustível. Leonard Schrader dá um exemplo de culpa artificialmente criada para preencher uma necessidade de “desespero criativo”:

Estávamos exaustos, tínhamos que achar a energia para escrever mais uma versão. Para nós, o único jeito de conseguir uma superdose de energia era culpa. [...] Meu irmão [Paul] me disse: ‘Vamos para Las Vegas, perdemos todo nosso dinheiro, ficamos nos sentindo super culpados, putos da vida, voltamos para casa e terminamos o roteiro.’ (BISKIND, 2009, p. 305).

É necessária uma mudança interna real para dar fim aos ciclos de bloqueio em definitivo. A mudança acontece para Charlie quando ele liga para Donald a fim de parabenizá-lo espontânea e sinceramente pelo sucesso do irmão. Charlie em seguida pede ajuda a Donald para finalizar seu roteiro. A conciliação entre as personalidades dos irmãos gêmeos seria o sinal de que Kaufman poderia ter encontrado uma saída criativa para seu impasse.

Figura 11 – Donald e Charlie (Nicolas Cage)



Fonte: Imagens extraídas do filme (ADAPTAÇÃO, 2002)

É preciso considerar como aponta D’Aquino a dicotomia entre o real e o ideal, e a cultura como o meio de expressão humana possível entre os dois: “Charlie, ao contrário de Donald, perdeu o contato com a noção de que a escrita é em si mesma uma mediação, isto é, uma interjeição de artifícios culturalmente induzidos” (D’AQUINO, 2007, p. 558). Após muita relutância Charlie se rende ao conselho de Donald e parte para o seminário do “guru” dos roteiros, Robert McKee. Durante a sessão de perguntas Charlie indaga McKee (interpretado por Brian Cox) sobre a possibilidade de um filme no qual, como na vida, nada acontece. A resposta furiosa de McKee se concentra na necessidade dos filmes em apresentar conflitos e na revelação de que na vida algo sempre está acontecendo, basta procurar; algo que reitera em seu livro:

A vida por si própria, sem arte para moldá-la, deixa-o na confusão e no caos, mas a emoção estética harmoniza o que você sabe com o que sente, para dar-lhe uma consciência elevada e uma certeza de seu lugar na realidade. Resumidamente, uma estória bem contada lhe dá o que não consegue arrancar da vida: experiência emocional significativa. Na vida, experiências tornam-se significativas quando refletidas ao longo do tempo. Na arte, são significativas agora, no instante em que ocorrem. (MCKEE, 2006, pg. 115).

Figura 12 – Robert McKee (Brian Cox)

Fonte: Imagem extraída do filme (ADAPTAÇÃO, 2002)

Charlie então finalmente parece achar conforto na arte como espaço de mediação, entre o real e o ideal. Com um abraço paternal de McKee, Charlie está pronto para aceitar a necessidade de um método ou estrutura, mas para Kaufman isso significaria aceitar Donald em seu processo criativo. Ou seja, admitir o fracasso. O filme e o próprio processo de escrita de Kaufman, ao invés de terminar de modo conciliatório acabam num tom irônico já que a “porção Donald” de Kaufman domina completamente o último ato, ao utilizar todos os clichês que Charlie queria evitar. É como se os dois irmãos que “assinam” o roteiro⁸ de *Adaptação*, se revezassem ao invés de ceder a uma mais harmoniosa fusão de horizontes. Ao fim, como Charlie aprendeu sua lição de vida, Donald pode morrer. Para sobreviver em Hollywood, assim como uma flor num pântano, é necessário adaptar-se.

Considerações Finais

O intuito desse artigo foi explorar e diferenciar dois conceitos de bloqueio pelos quais um escritor pode passar a partir de uma recorrente representação cinematográfica: a do escritor lutando para preencher uma página em branco. Como procuramos exemplificar, esse bloqueio, além de servir narrativamente como a manifestação de um conflito interno do personagem, pode acabar simplificando o método de trabalho preferencial de um escritor ou roteirista. O personagem de Charlie em *Adaptação*, propositalmente passa o filme inteiro

⁸ Kaufman de fato entregou o roteiro para os produtores com a indicação na capa: “Escrito por Charlie Kaufman e Donald Kaufman, adaptado do livro *The Orchid Thief* de Susan Orlean”.

fugindo dos métodos e técnicas propostas por seu irmão Donald e se impõe um objetivo praticante impossível. Por se tratar de um filme sobre um escritor de roteiros levamos ainda em consideração que seu texto possuir um caráter mais funcionalista do que expressivo, o que pode parecer um impedimento para alguém com as pretensões artísticas como as de Charlie, mas na verdade, limitações podem servir para orientar e delimitar as opções do escritor sem necessariamente podar a criatividade. Além dessas questões de ordem prática o filme aponta para outros problemas de Charlie, como a insegurança e ansiedade, cuja representação tentamos relacionar a construção da narrativa, especificamente à dificuldade de escrever. A própria criação do personagem de Donald pode revelar a dificuldade de Charlie em relacionar-se e encontrar algum apoio que talvez lhe ajudaria a reduzir sua crise. Afinal, todo escritor precisa para se desenvolver, fundamentalmente, de algum reforço positivo; de pequenos êxitos como terminar certo número de páginas a ser publicado ou um leitor solidário (BISHOP e STARKEY, p. 23, 2006).

Referências Bibliográficas

BASTOS, Jorge. Apresentação: Só a máquina apazigua (mas não salva). In: ZOLA, Émile. *A besta humana*: edição comentada e ilustrada. Rio De Janeiro: Zahar, 2014.

BANE, Rosanne. The Writer's Brain: What Neurology Tells Us about Teaching Creative Writing. *Creative Writing: Teaching Theory & Practice*, Volume 2 Number 1, 2010.

BISKIND, Peter. *Como a Geração do Sexo, Drogas e Rock n' Roll Salvou Hollywood*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

BISHOP, Wendy; STARKEY, David. *Keywords in Creative Writing*. Logan, Utah: Utah State University Press, 2006.

BLACKWELDER, Rob. Writer Charlie Kaufman, director Spike Jonze talk of taking liberties with fact and fiction in 'Adaptation' *Spliced Wired*, 2002. Disponível em: <http://splicedwire.com/02features/jonzekaufman.html>. Acesso em: 13 de jul. de 2022.

CONNELLY, James O. The Producible Script: Not an Impossible Dream. *Technical Communication*, Vol. 42, No. 2, pp. 348-352, 1995.

D'AQUINO, Antonella. *The Self, the Ideal, and the Real: The Artistic Choice of Three Creative Minds: Fellini, Allen, and Kaufman*. American Association of Teachers of Italian, 2007.

GAUDREAU, André; JOST, François. *A Narrativa Cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

HILDERBRAND, Lucas Film. Adaptation Review. *Film Quarterly*, Vol. 58, No. 1, p. 36-43. University of California Press, 2004.

KAUFFMAN, Charlie. *Adaptation*, 1999. Roteiro cinematográfico. Disponível em: <http://www.dailyscript.com/scripts/adaptation.pdf>. Acesso em 13 de jul. de 2022

LANDY, Joshua. Still Life in a Narrative Age: Charlie Kaufman's *Adaptation*. *Critical Inquiry*, Vol. 37, No. 3, p. 497-514. The University of Chicago Press, 2011.

MCKEE, Robert. *Story: Substância, Estrutura, Estilo e os Princípios da Escrita de Roteiros*. Curitiba, PR. Arte & Letra Editora, 2006.

PRICE, Steven. *A History of the Screenplay*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

SINGER, J. L. e BARRIOS, M. V. Writer's block and blocked writers: Using natural imagery to enhance creativity. In S. B. Kaufman & J. C. Kaufman (Eds.), *The psychology of creative writing*. Cambridge University Press. p. 225–246, 2009.

Recebido em 10 de agosto de 2022.

Aprovado em 22 de maio de 2023.