

## 4

### Linguagem e modo de produção nos filmes de Charlie Kaufman, Spike Jonze e Michel Gondry

#### 4.1.

#### Quero Ser John Malkovich

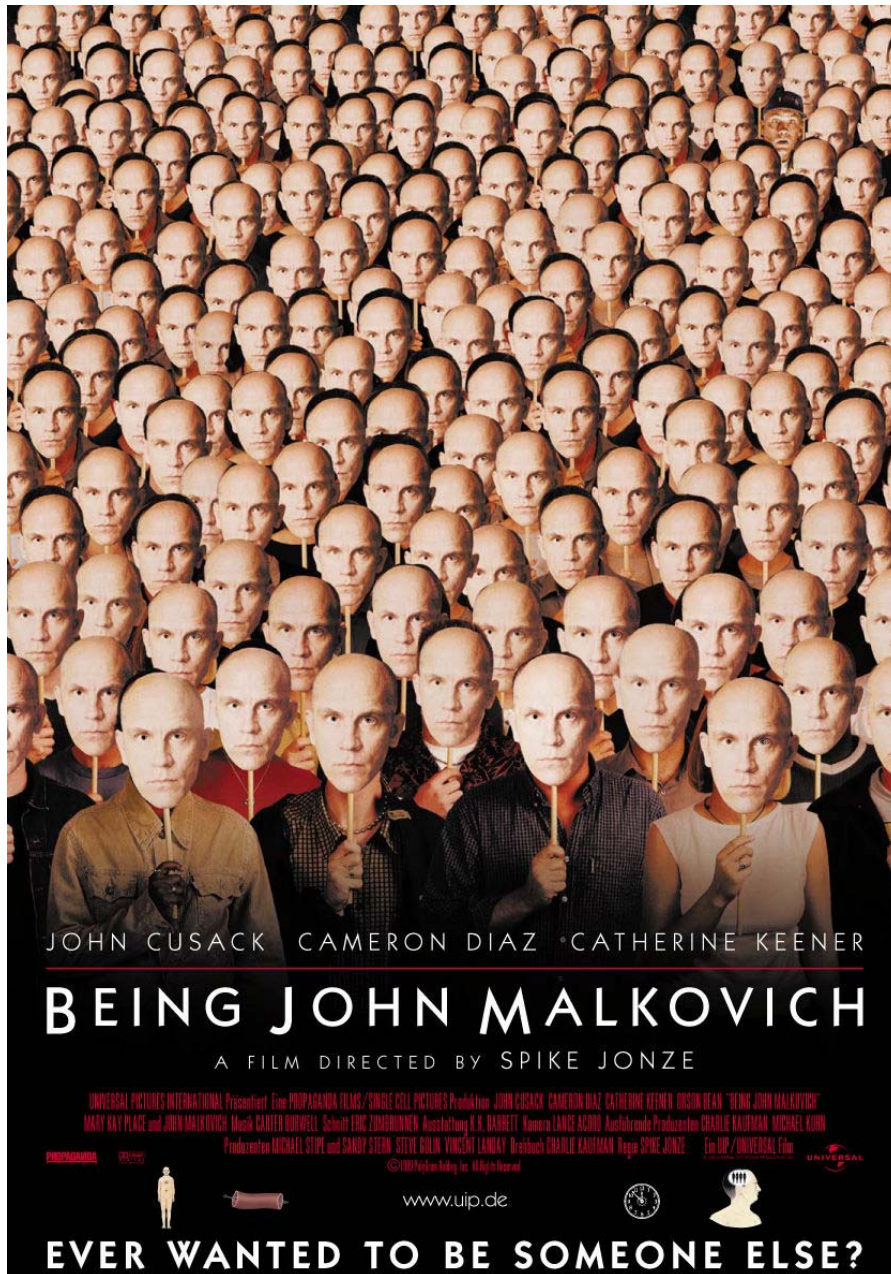


Figura 1. Cartaz do filme Quero Ser John Malkovich.

*Quero Ser John Malkovich* (1999) foi o primeiro filme de Charlie Kaufman e Spike Jonze. Custou US\$13 milhões – pouco para padrões americanos - e

faturou perto de US\$ 23<sup>16</sup> nas bilheteiras mundiais. O roteiro, escrito em 1995, era uma espécie de portfólio<sup>17</sup> com o qual Kaufman planejava se apresentar a indústria - sem pretensão de produzi-lo.

John Cusack, que viria a ser o protagonista do filme, comenta que realmente “só alguém que não esperava que o filme fosse feito, poderia ter escrito daquela maneira”<sup>18</sup>, apontando para as restrições impostas ao trabalho artístico inserido no mercado. De fato, Kaufman admite que não sendo ainda um roteirista profissional tinha liberdade para fazer o que quisesse e que nunca foi sua intenção escrever dentro dos parâmetros do esperado, como forma de conseguir entrada na indústria. Diz ele: “eu não almejo escrever ou estar envolvido com *blockbusters*, eu não ia querer escrever o que eu teria que escrever nem lidar com o tipo de exigências que eu teria que lidar.”<sup>19</sup>

À medida que ganha notoriedade e encontra seu espaço no nicho das produções de baixo orçamento, Kaufman trabalhará com o intuito deliberado de garantir a continuidade desta postura, não só tematizando-o nas obras posteriores e nas entrevistas que concede, mas procurando formas de trabalho alternativas, a exemplo das estratégias de negociação da qual falavam os *Cahiers*. Abordaremos esses aspectos, ao longo do capítulo, à medida que detalharmos a forma com que esses filmes foram produzidos.

*Malkovich* começou a sair do papel quando a produtora de Michael Stipe (vocalista da banda americana R.E.M) comprou o roteiro e chamou Spike Jonze para dirigi-lo. Jonze, consagrado na prática de videoclipes e comerciais, era estreante em longas-metragens e comemorou a possibilidade de desenvolver um roteiro que desobedecia aos padrões formais canonizados. Não foi o único. Com

---

16Ao falarmos da renda dos filmes, estaremos nos referindo somente à receita produzida nas salas de cinema. Embora, cada vez mais, o lucro obtido pelos filmes venha dos chamados mercados aniliares (DVD, TV a cabo, trilha sonora etc.) este valor ainda não encontra formas de ser quantificado.

Todas as informações sobre bilheteria foram retiradas do site:

<http://www.boxofficemojo.com>.

17O termo em inglês, spec script, possui uma definição mais abrangente. A tradução literal significa roteiro especulativo e possui três finalidades principais: 1) vender para uma companhia de produção; 2) oferecer a uma companhia de produção um roteiro em troca da possibilidade de dirigi-lo; 3) servir de portfólio na tentativa de ser contratado para desenvolver outros trabalhos. Fonte: [http://en.wikipedia.org/wiki/Spec\\_script](http://en.wikipedia.org/wiki/Spec_script)

18Being John Malkovich. **The Cranky Critic**. Disponível em: [http://www.crankycritic.com/qa/cusack\\_malkovich3.html](http://www.crankycritic.com/qa/cusack_malkovich3.html)

19 NELSON, S. Nothing Against The Masses: An Interview with Screenwriter Charlie Kaufman. **The Stranger**, 11-17/ 04/ 2002 Disponível em: <http://www.beingcharliekaufman.com/index.htm?articles/masses.htm&2>

orçamento limitado, foi o caráter inusitado da produção que conquistou atores de alguma notoriedade. Cameron Diaz, que interpreta a esposa de Cusack e cujo cachê habitual equivale a todo o custo do filme, definiu a situação: “dizem que em Hollywood só existem 14 roteiros. Bom, este é o número 15”.<sup>20</sup>

O ator John Malkovich, por sua vez, hesitou em aceitar a proposta. Ele ficou sabendo do *script* por Francis Ford Coppola que pediu que se encontrasse com Spike Jonze – na época noivo da sua filha, Sofia. Mesmo confessando que se diverte em ser alvo de piadas, o ator admitiu que ficou preocupado que a galhofa ultrapassasse os limites, mas, segundo declarou em entrevista, decidiu participar do projeto “porque se não fizesse a) correria o risco de ser pelas razões erradas b) significaria que um filme realmente original deixaria de ser feito”.<sup>21</sup>

A estréia aconteceu no *New York Film Festival* onde se destacou entre títulos como *Tudo sobre Minha Mãe*, de Pedro Almodovár, *Dogma*, do diretor *indie* Kevin Smith e *Meninos Não Choram*, de Mike Leigh, que renderia o Oscar® de Melhor Atriz daquele ano para Hillary Swank.

É interessante observar que sua cobertura na imprensa começa tímida e, como costuma acontecer, o foco inicial das análises se prende muito mais ao trabalho de Jonze como diretor do que o de qualquer outro profissional, incluindo o de Kaufman como roteirista ou o dos produtores. A supremacia da figura do diretor parece ser a herança mais popular da *política dos autores*. Independente de um método de análise, que pode ou não buscar identificar um autor, a crítica percebe este profissional como uma espécie de maestro que orchestra os diversos setores criativos do filme, tornando-se o principal responsável por sua execução.

Apesar dessa assunção ter fundamento prático, a precisão desta afirmação depende do modo produtivo. Como já mencionamos, no cinema americano, muitas vezes, o diretor pode ser apenas um profissional contratado para desenvolver idéias concebidas pelo produtor. No Brasil, onde o financiamento do governo pode ser pleiteado por pessoa física e não depende de uma empresa produtora, os diretores costumam figurar na comissão de frente. Ainda sim, temos, recentemente, a figura de Diler Trindade como exemplo do tipo de controle determinado por um produtor.

20 (<http://www.beingcharliekaufman.com/index.htm?top.htm&0>)

21 Being John Malkovich Explored. **Associated Press**, 17/ 12/ 1999. Disponível em: <http://www.beingcharliekaufman.com/index.htm?articles/explored.htm&2>

No caso de *Quero Ser John Malkovich* a parceria estabelecida entre diretor e roteirista, permitiu que Kaufman colaborasse em todas as etapas do processo criativo, diluindo, assim, a dimensão da autoria. Diz ele:

Gosto de estar envolvido intimamente na pré-produção, na produção e na pós-produção. Mas é um trabalho colaborativo e essa é a diferença entre o meu trabalho e de um romancista. Tem o diretor que vai dirigir, os atores que irão encarnar os personagens mas eu não quero ficar de fora. Quero estar envolvido nos vários processos como qualquer outra pessoa criativa do filme.<sup>22</sup>

Por isso, à medida em que os críticos vão destrinchando *Quero Ser John Malkovich* começam a perceber a forte presença de Kaufman e pode-se observar, na imprensa americana especialmente, um questionamento sobre o papel do roteirista na indústria – que agora ganha os refletores. Sintomaticamente, o artigo do jornalista americano Anthony Kaufman, por exemplo, na revista eletrônica de cinema *indieWire* intitula-se: *Charlie Kaufman: o homem por trás de John Malkovich*.

Sobre a figura do roteirista no cinema americano, Calil comenta que, apesar do pouco crédito, eles sempre foram tidos como a peça inteligente do sistema que não leva a sério a indústria e que, em alguma medida, Hollywood sempre recorreu a eles para emprestar-lhe algum prestígio. Não por acaso, os estúdios disputavam escritores como Brecht, Falkner e Fitzgerald que “emprestavam aquela comunidade vulgar, onde imperavam os homens de negócio ignorantões, um atestado de idoneidade intelectual” (CALIL, 1996, p.55).

Mas em um cenário em que a maioria dos roteiros segue basicamente um mesmo manual – sobre o qual falaremos mais adiante – uma história como a de *Malkovich* não poderia passar despercebida. Vamos a ela.

Craig Schwartz é um titereiro frustrado, sem trabalho nem dinheiro. Ele passa o dia criando marionetes em sua oficina e ganha alguns trocados fazendo shows na rua. Mas suas performances não são do tipo que fazem sucesso em festas infantis: ele apresenta espetáculos como *De Eloísa para Abelardo*, de Alexander Pope. Craig é um artista comprometido com sua integridade, que se recusa a sucumbir a truques fáceis.

---

22 ARMOSTRONG, R. Charlie Kaufman Au Naturel: Delving into Human Nature with the Oscar-nominated screenwriter. **Reel.com**, 04/2002. Disponível em: <http://www.beingcharliekaufman.com/index.htm?articles/ckaunaturel.htm&2>

O papel do artista em conflito e a idéia de inadequação social serão temáticas recorrentes nos roteiros de Kaufman. Todos os seus protagonistas têm dificuldade em se inserir no mundo e essa entrada, no caso de *Malkovich* e, especialmente *Adaptação*, se dá através da arte. Diz ele: “(...) eu tenho meus problemas e, de alguma forma, você escreve sobre o que está pensando...e eu não sou particularmente bem ajustado”.<sup>23</sup> Como é próprio da estética pós-moderna, Kaufman reflete sobre este dilema conscientemente irônico: ao mesmo tempo em que sustenta a postura de Craig, faz graça de seu radicalismo anti-mercadológico.

Impelido a inserir-se no mundo por sua esposa, uma veterinária obcecada por animais, Craig aceita um emprego como arquivista no andar 7 ½ de um prédio comercial em Manhattan. Lá conhece seu chefe, Sr. Lester que tem 105 anos e o apetite sexual de um adolescente, e sua secretária, Phillis que, jamais sabemos porque, não entende uma palavra do que lhe é dito. Craig vai assistir a um vídeo de orientação que explica a numeração do andar: numa paródia com o visual anos 70, em cores esmaecidas e roupas da época, o vídeo conta que o andar foi construído para agradar a esposa anã do proprietário do prédio, um emigrante irlandês, e passou a ser alternativa de preços baixos, em um trocadilho com a altura do teto. A história é encenada com uma dramatização à *la Monty Python*, a partir de uma matriz caricatural que também estará presente nas micro histórias contadas em *Adaptação*, evidenciando o estilo galhofeiro de Jonze, registrado já nos seus trabalhos de formato mais curto.

No trabalho, Craig conhece e se apaixona por Maxine. Nada sabemos sobre ela (nem mesmo o que faz ali), o que é bastante pouco ortodoxo em termos de criação de um roteiro. Consciente como sempre, o filme brinca com isso. Craig quer saber mais sobre Maxine e ela, deliberadamente, se recusa a responder.

Um dia, ao afastar um arquivo para procurar uma pasta, Craig acha uma pequena porta escondida que se revela um portal até o corpo do ator John Malkovich. Inicialmente, Craig se questiona sobre o significado metafísico da descoberta, mas sucumbe ao charme de Maxine que sugere explorar

---

23TOPEL, F. An Unorthodox ADAPTATION: Deciphering Charlie Kaufman. *Screenwriters Monthly*, 23/02/2003. Disponível em: <http://www.screenwritersutopia.com/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=3>

comercialmente o portal, oferecendo a curiosos a possibilidade da jornada por apenas 200 dólares.

A primeira cliente é Lotte, mulher de Craig que, ao experimentar a viagem, começa a ter dúvidas sobre sua orientação sexual e seu próprio gênero. Seduzida igualmente por Maxine, Lotte entra em Malkovich para que possam ter relações sexuais. Lotte e Craig disputam Maxine via Malkovich até que Craig, na qualidade de titereiro habilidoso, aprende a controlar o corpo do ator por dentro. Junto com Maxine resolve assumir sua identidade e usar de sua popularidade para divulgar o títere.

Uma vez que Craig se apossa do corpo de Malkovich e fica com Maxine, Lotte vai procurar o Sr. Lester que lhe conta que Malkovich é mais um de seus receptáculos. Lester, na verdade, é o capitão irlandês, que, ao construir o prédio achou o portal e vem mudando de corpo em corpo, como forma de escapar da morte. De uma experiência metafísica, o portal passa para um empreendimento comercial e, em seguida, para uma passagem para a imortalidade, como pode ser visto no material promocional do filme que parodia as ilustrações dos livros didáticos:

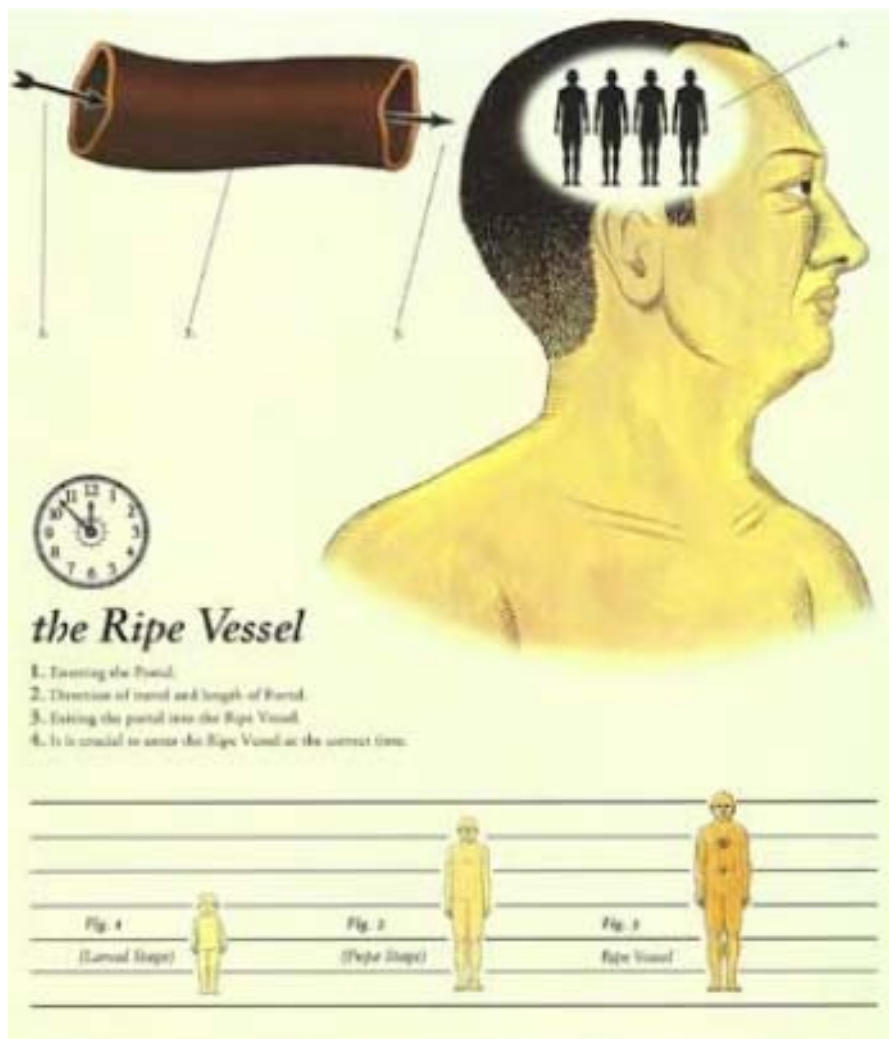


Figura 2. Ilustração do material promocional.

O tom do filme se aproxima do realismo fantástico, à medida que os elementos “mágicos” são percebidos com normalidade pelos personagens. A representação visual obedece aos parâmetros da verossimilhança ainda que os conflitos da trama se apresentem fantasiosos. Nesse sentido, também é possível ver alguma semelhança com a forma com que Bunüel faz seus personagens encararem as inexplicáveis situações em que se encontram.

A bem da verdade, Kaufman e Jonze flertam com o surrealismo em muitos aspectos. É inegável que a base narrativa de seus filmes observa parâmetros bastante clássicos, privilegiando o concatenamento racional de idéias a serviço do desenvolvimento da história e trazendo pouca semelhança com o estilo de narrativa “da escrita automática” que caracterizaria expoentes surrealistas como *O Cão Andaluz* (Bunüel, Dali, 1929).

Ainda sim, sutis traços estilísticos denotam a influência vanguardista. Segundo Cañizal, o surrealismo baseia seus princípios na crença de que existe uma realidade superior, à qual se chega por associações de coisas aparentemente desconexas. Kaufman conta que o roteiro de *Malkovich* começou com uma premissa muito simples: uma história sobre um homem que se apaixona por uma mulher que não é sua esposa. A partir disso, foi jogando uma série de idéias desconectadas e criando uma ligação entre elas. Sem uma história pré-definida. Ao falar de seu processo de trabalho, ele observa que prefere “manter em um nível inconsciente”, sem a necessidade de organizar o pensamento em uma temática ou argumentação.

Além disso, um dos objetivos do surrealismo era tornar estranha a realidade, fazer com que ela não fosse familiar através de obras cinematográficas inusitadas, sempre com o intuito de romper as fronteiras entre realidade e sonho, entre inconsciente e consciente.

Os filmes de Kaufman – inegavelmente estranhos - fazem isso deixando transparecer a obsessão pelo tema do inconsciente, em maior ou menor escala. Quando Malkovich entra em seu próprio túnel, aí sim, o filme assume o tom surrealista e o que vemos é um mundo feito só de Malkovichs, como se colocássemos um espelho em frente ao outro dando uma perspectiva de reflexos infinitos. Em outra seqüência, vemos uma perseguição dentro do inconsciente de Malkovich que perpassa memórias do ator, em uma idéia bastante semelhante do que seria, posteriormente, a trajetória de *Brilho Eterno de Uma Mente Sem Lembranças*.

Outro artifício recorrente nos filmes propostos para análise, como veremos ao longo do capítulo, é a brincadeira com as fronteiras entre ficção e não ficção. Quase no final do filme, por exemplo, quando Craig assume a identidade de Malkovich e torna-se um titereiro famoso, vemos um documentário sobre o ator, destrinchando a guinada na sua carreira. O filme brinca com os limites da verdade quando coloca um depoimento de Sean Penn assumindo que, mais cedo ou mais tarde, muitos atores virarão titereiros. A chamada para o mundo extradiegético denuncia o filme enquanto discurso apontando para a quebra da ilusão de realidade. Diz Kaufman: “Eu gosto de tirar as pessoas do filme um pouco e lembrá-las de que estão assistindo a um filme. Há muita sedução nos filmes. Eu



acho meio perturbador quando as pessoas são sugadas por uma realidade que não guarda nenhuma semelhança com o mundo real”.<sup>24</sup>

Kaufman explora a idéia de que sabemos quem é John Malkovich. Ou, pelo menos, achamos que sabemos. Seu personagem é representado como uma figura lacônica que lê o Wall Street Journal ou ensaia Tchecov, em seu apartamento na Park Avenue, em Nova York. Mas Malkovich não é Malkovich e sim uma versão de sua figura pública – distante, quieto, enigmático e pouco acessível.

Nas entrevistas concedidas por Kaufman, a primeira pergunta costumava ser “porque Malkovich?” e a resposta nunca é precisa nem convincente. Além da sonoridade do nome do ator, Kaufman dá pistas de que a escolha perpassa o fato do ator americano ser uma celebridade pouco conhecida. Há muitas piadas no filme a respeito. Ninguém parece saber em que filmes Malkovich atuou e todos repetem o boato de que ele estava ótimo no papel (que nunca fez) de um ladrão de jóias. Kaufman também observa que jamais usaria uma figura como Tom Cruise – que é bonito, jovem e preenche os parâmetros do desejável. As pessoas desejam ser Malkovich não porque é um grande ator ou um galã mas simplesmente porque são instruídas pela mídia a serem tantas coisas que a última coisa que gostariam de ser é elas mesmas. Malkovich não é o objeto de desejo mas o veículo.

Sobre isso, Kaufman faz um adendo. Uma vez abordando a questão da identidade e, em última instância, expondo o despropósito de tentar emular os modelos considerados de sucesso, Kaufman teme que o filme seja lido como uma mensagem de “seja você mesmo”. Em suas declarações, ele deixa claro que não tem nenhuma pretensão de dizer como as pessoas devem ser e, na verdade, tem pavor de filmes que o fazem:

É muito importante para mim que eu não tente ensinar coisas com o meu trabalho. Eu não acho que tenho autoridade para isso; eu não tenho nada para dizer no que diz respeito a como viver uma vida melhor ou ser mais feliz.<sup>25</sup>

O filme não se dá muito a leituras acabadas porque não defende nenhum argumento claramente. Faz parte da política de Kaufman não oferecer respostas

---

24 PATTERSON, J. Being Charlie Kaufman - Off-Hollywood's Quiet Man. **LA Weekly**, 4/11/1999.

Disponível em: <http://www.beingcharliekaufman.com/index.htm?articles/quietman.htm&2>

25 Being John Malkovich Explored. **Associated Press**, 17/ 12/ 1999. Disponível em: <http://www.beingcharliekaufman.com/index.htm?articles/explored.htm&2>

prontas, obedecendo, de certa forma, a filosofia de seu tempo. Lembremos que, como foi colocado no primeiro capítulo, a pós-modernidade rejeita a assertividade da modernidade, estilhaçando as grandes metanarrativas em relatos particulares e autoconscientes.

Em todo caso, porém, é possível afirmar que o filme questiona a noção de que, através de parâmetros comerciais estabelecidos pela mídia, ser famoso é sinônimo de ser melhor ou mais feliz. Não por acaso, o passeio por Malkovich dura os mesmos 15 minutos profetizados por Andy Warhol.

## 4.2. A Natureza Quase Humana

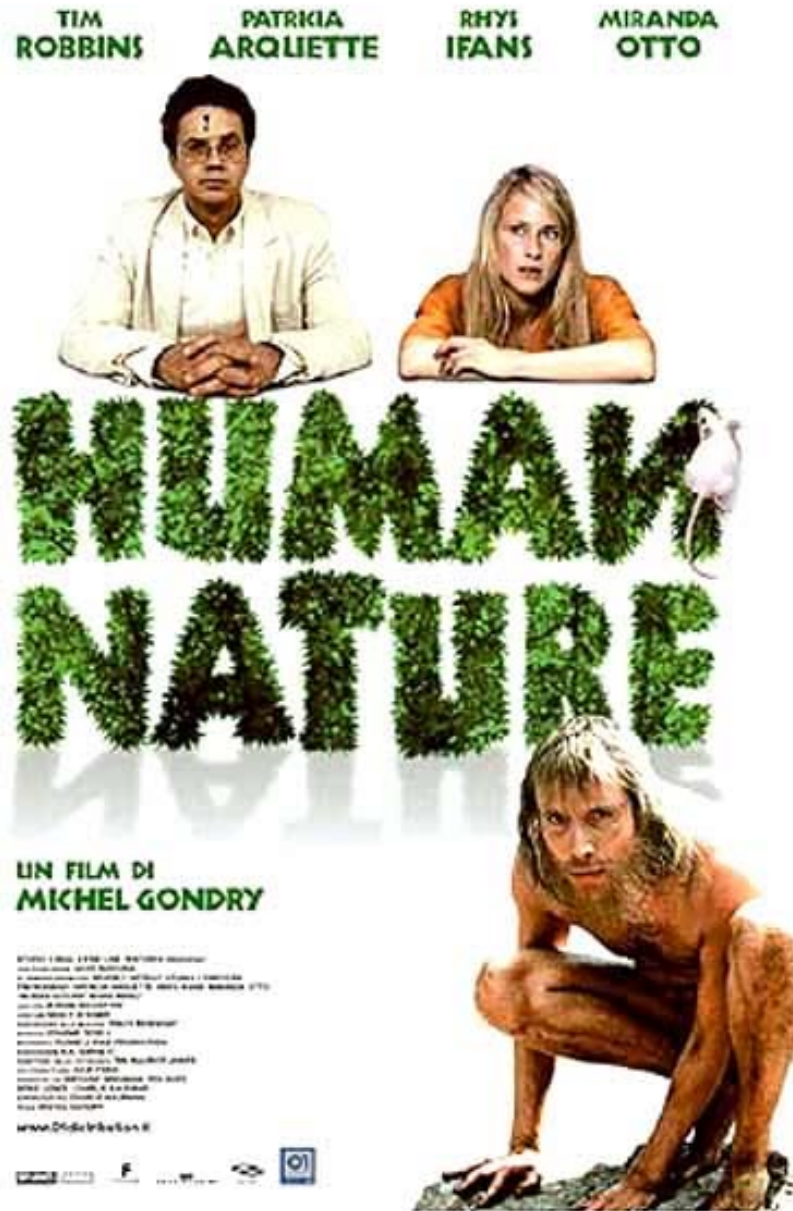


Figura 3. Cartaz do filme A Natureza Quase Humana.

*A Natureza Quase Humana* (2002) marca o início da colaboração entre Kaufman e Gondry. Como no caso de *Malkovich*, escrito um ano antes, o roteiro já havia circulado por Hollywood e, segundo observa Ted Hope, um dos produtores executivos, “a indústria já havia proclamado que o filme era irrealizável”.<sup>26</sup>

Na época, *Malkovich* não havia sido lançado e tanto Jonze quanto Kaufman, apesar de conhecidos no mercado, não passavam de promessas, sem nenhum trabalho produzido. Ainda segundo Hope “a indústria só dá o sinal verde quando pode comparar com alguma outra coisa que já foi um sucesso financeiro”.<sup>27</sup>

Assim, os produtores perceberam que o dinheiro para produção não viria de nenhum estúdio americano. A solução foi encontrada quando a companhia francesa Canal Plus, que produzira um curta de Gondry chamado *The Letter*, concordou em financiar o filme, em troca dos direitos internacionais de venda, e sem interferência criativa.

Além de Hope e Anthony Bregman, ambos da Good Machine, Kaufman e Spike Jonze prosseguiram a parceria assumindo também os papéis de produtores executivos como forma de assegurar maior controle sobre o filme. Diz Kaufman: “Em *A Natureza Quase Humana*, eu era dono do material então fiz questão de ser o produtor, o que me deu uma certa autoridade oficial”.<sup>28</sup>

A contratação de Gondry foi sugestão de Jonze. Escalar um estreante em longa metragem, conhecido por estourar orçamentos, e lhe dar toda liberdade criativa foi uma decisão arriscada. Mas como esclarece Hope, o grupo, de fato, não trabalha no ambiente padrão e seguro dos estúdios de Hollywood:

No sistema de estúdio, você pode ir lá e pedir mais dinheiro. Mas o preço que você paga é ter que ouvir a idéia de todo mundo. Você tem que dar um jeito de encaixá-las, em troca do dinheiro extra. Na forma mais independente, como é o caso deste filme, as idéias só vem da equipe criativa.<sup>29</sup>

---

26 KAUFMAN, A. Jonze, Kaufman, Gondry and Good Machine, Following the Laws of "Human Nature". **IndieWIRE**. s/d. Disponível em:

<http://www.beingcharliekaufman.com/index.htm?articles/hnfollowlaws.htm&2>

27 IDEM.

28 CURRY, W. Hairy Situation: an interview with Human Nature writer Charlie Kaufman.

Cinema **Speak**, 9/04/2002. Disponível em:

<http://www.beingcharliekaufman.com/index.htm?articles/hncinemaspeak.htm&2>

29 KAUFMAN, A. Jonze, Kaufman, Gondry and Good Machine, Following the Laws of "Human Nature". **IndieWIRE**. s/d. Disponível em:

<http://www.beingcharliekaufman.com/index.htm?articles/hnfollowlaws.htm&2>

Para assegurar sua visão, Gondry convocou profissionais com os quais estava acostumado a trabalhar anteriormente, como o fotógrafo Tim Maurice-Jones (*de Jogos, Trapaças e Dois Canos Fumegantes*, do inglês Guy Richie) e a figurinista Nancy Steiner (*Virgens Suicidas*, de Sopia Copolla). A contratação dessa equipe, novamente segundo Ted Hope, burla o *modus operandi* padrão da indústria. O rearranjo do modo produtivo e a reordenação das funções despontam como principal mecanismo de controle criativo. Diz ele:

No contexto padrão da indústria você teria um produtor executivo que olharia aquelas pessoas, que não estavam na lista dos pré-aprovados e eles teriam sido trocados. É só um exemplo da absoluta necessidade de, em toda produção, reinventar as regras, de acordo com a necessidade.<sup>30</sup>

A distribuição do filme, feita pela Fine Line, foi bastante tímida - 1/3 do número de cópias do filme seguinte de Kaufman e Jonze, *Adaptação*. O custo não foi divulgado mas a bilheteria foi um fracasso, mesmo para filmes de baixo orçamento: menos de US\$ 1 milhão no mundo inteiro. Para se ter uma idéia, um filme pequeno de sucesso como *Pequena Miss Sunshine* custou US\$ 8 milhões e faturou 100. E um *blockbuster* como *Titanic* custou 200 milhões e rendeu em torno de US\$ 600.

Depois do sucesso de *Malkovich*, mais do que um prejuízo, *A Natureza Quase Humana*, foi uma decepção. As críticas foram extremamente desfavoráveis o que, em certa medida, abalou o status de seus realizadores. Jonze e Kaufman, os então recém descobertos gênios cinematográficos, passaram a ser olhados com desconfiança. Contudo, a maior parte da culpa foi atribuída ao encaminhamento dado por Gondry. A supremacia do diretor representa também a responsabilidade perante os fiascos. Abaixo, exemplificamos alguns dos pontos de vista mais gentis:

*A Natureza Quase Humana* quer ser ao mesmo tempo uma comédia rasgada e uma fábula social semi-séria da condição humana mas falha miseravelmente nas duas.<sup>31</sup>

Nosso problema com *Natureza Quase Humana* é que a história não é suficientemente desenvolvida. Há sub-tramas e personagens secundários (como Gabrielle) que não são desenvolvidos a ponto de fazer a gente se importar ou entender qual era o ponto de Kaufman.<sup>32</sup>

---

30 IDEM.

31 JURGEN, F. Human Nature. **About.com**, 12/ 04/ 2002.

Disponível em:

<http://www.beingcharliekaufman.com/index.htm?articles/hnfauthrvw.htm&2>

32 Human Nature. **The CrankyCritic.com**. s/d. Disponível em:

O filme é uma sátira que brinca com os conceitos do bom selvagem e da sociedade civilizada. Kaufman o define como uma comédia triste sobre pessoas que não são aceitas. Numa entrevista, esclarece a temática que o inspirou:

Eu queria escrever sobre um homem selvagem. Eu estava pensando sobre essas representações idealizadas de pessoas puras criadas na natureza. Eu também estava lendo sobre behaviorismo e experimentos culturais. E queria escrever sobre uma mulher que fosse marginalizada, então pensei na coisa do excesso de pêlo.<sup>33</sup>

A trama começa com um assassinato e a história precedente ao crime é contada em *flashback*, a partir do ponto-de-vista de três personagens: Nathan (Tim Robbins), o cadáver, que narra sua versão de um lugar indefinido que aparenta ser o céu; Lila (Patricia Arquette), a autora confessa do crime, que presta seu depoimento aos policiais; e Puff (Rhys Ifans), que testemunha perante o congresso.

Depois de passar anos tentando se encaixar na sociedade, Lila, uma mulher que por conta de um distúrbio hormonal tem o corpo coberto de pêlos, resolve se exilar na natureza, onde começa a escrever, tornando-se uma autora de sucesso. Precisando encontrar um parceiro, no entanto, ela volta para a cidade onde aceita esconder sua condição para ter um relacionamento. Seu namorado, Nathan, um cientista obcecado por ensinar boas maneiras a ratos, é igualmente inseguro fisicamente em decorrência de um pênis pequeno.

Kaufman deixa claro que quer mostrar o quão arbitrários são os padrões sociais do que seria sexualmente desejável. Diz: “a idéia de que não é atraente ter cabelo em lugares que você naturalmente tem, me parece uma noção incrivelmente forçada culturalmente”.<sup>34</sup>

Um dia, durante uma trilha pela floresta, o casal descobre Puff, um homem criado como macaco, e o levam para o laboratório de Nathan onde, como os ratos, ele aprende, à base de eletrochoques, as condutas civilizadas.

---

<http://www.crankycritic.com/archive02/humannature.html>

33CURRY, W. Hairy Situation: an interview with Human Nature writer Charlie Kaufman. Cinema Speak, 9/04/2002. Disponível em:

<http://www.beingcharliekaufman.com/index.htm?articles/hncinemaspeak.htm&2>

34Human Nature. **The CrankyCritic.com**. s/d. Disponível em:

<http://www.crankycritic.com/archive02/humannature.html>



Figura 4. Puff em dois momentos. Na selva e perante o congresso.

No percurso do filme, Nathan se envolve com sua assistente francesa Gabrielle e descobre a condição de Lila, gerando conflito entre o casal. Quando Gabrielle o pressiona a largar Lila, no entanto, ele recusa e Lila, temendo perder o relacionamento, torna-se sua assistente.

Em contato com a domesticação de Puff, Lila percebe desconfortavelmente a sua própria domesticação. Patricia Arquette comenta sobre a trajetória da personagem:

Eu adorei essa jornada de tentar ser quem você é; depois desejar mudar quem você é - a partir da idéia de perfeição dos outros -, ser descoberta como uma fraude e perceber a perda de si; e depois ir recuperar quem você é e procurar se aceitar.<sup>35</sup>

O filme trabalha com diversas formas de almejar o pertencimento e a quase total impossibilidade ser autêntico numa sociedade cheia de julgamentos. Gabrielle encena ser francesa, encarnando o estereótipo da mulher sexy; Nathan persegue a aprovação dos pais dominando as regras de etiqueta e Puff, recém chegado da selva rapidamente aprende as regras do jogo social. Percebe que para pertencer (e obter o que quer - sexo) terá que obedecer. O personagem de Tim Robbins resume: “quando em dúvida, não faça o que você deseja”. Não obedecer aos instintos é a forma mais fácil de se aproximar da normalidade culturalmente

estabelecida. Ao deflagrar o jogo hipócrita da sociedade burguesa, Kaufman mais uma vez se aproxima das aspirações surrealistas.

Mas quando Nathan finalmente larga Lila, ela se ressentida e volta para a floresta. Junto com Gabrielle, o cientista fica famoso pelas experiências que realizou em Puff. E Lila resolve se vingar. Enfrenta o casal e seqüestra Puff, levando-o de volta para a selva para viverem, juntos, a sua natureza animal. O filme volta ao início, quando Nathan vai atrás deles e é assassinado, não por Lila, mas por Puff. Lila assume a culpa como forma de ser castigada pelo que ajudou Nathan a fazer com Puff. E, este, já corrompido pelo que aprendeu na sociedade, finge voltar para a vida selvagem como prometeu a Lila em troca do sacrifício, enquanto, na verdade, foge com Gabrielle.

O ritmo de reviravoltas contínuas e inesperadas que parece caracterizar os roteiros de Kaufman fica nítido mas de, fato, o filme parece nunca sair de uma premissa interessante. O tom dado por Gondry se aproxima, narrativa e plasticamente, de um conto de fadas, alternando matizes naturalistas e um visual completamente artificial. Segundo Kaufman, os efeitos usados por Gondry ajudaram a construir esse senso de artificialidade.

Conhecido por vídeos tecnicamente fantásticos para cantores como Björk, Beck, Radiohead e comerciais para Smirnoff, Levi's e The Gap, Gondry admite que tem um *quê* de cientista maluco, misturando efeitos *hi-tech* com antigos truques de câmera: “eu gosto de ser criativo e inventar coisas, como quando eu era criança brincando de lego. Usar animação e técnicas de câmera é o meu modo de fazer isso”.<sup>36</sup>

Mesmo com um orçamento pequeno, Gondry observa que era estimulado a usar seus truques visuais característicos, que incluem projeção de fundo, uso de maquetes e técnicas de câmera antigas, como dupla exposição: “Há tantos efeitos que você pode fazer usando técnicas de câmera antigas como projeção de fundo que são muito mais econômicas que as digitais e muito mais satisfatórias porque são mais orgânicas e filmicas”.<sup>37</sup>

---

35 CURRY, W. Hairy Situation: an interview with Human Nature writer Charlie Kaufman. **Cinema Speak**, 9/04/2002. Disponível em:

<http://www.beingcharliekaufman.com/index.htm?articles/hncinemaspeak.htm&2>

36 ROSE, S. Monkey Business. **Filmcritic.com**, 16/05/2003. Disponível em:

<http://www.beingcharliekaufman.com/index.htm?articles/monkeybusiness.htm&2>

37 IDEM.



Essa abordagem, segundo Gondry, deixa transparecer um toque de puerilidade visível em muitas de suas obras de formato mais curto: “eu me vejo tendo um certo tipo de ingenuidade que eu queria usar no filme”.<sup>38</sup> Isso provavelmente explica o porquê da cena na qual Lila, vivendo na mata, canta a canção da *Branca de Neve*.

Essa cena acontece nos primeiros 10 minutos de filme, articulados geralmente não só para apresentar os personagens e seus conflitos mas como para dar pistas sobre seu gênero. Misturando o gênero musical ao que inicialmente se configurava como uma comédia rasgada, ou seja, embaralhando as expectativas do público, a mensagem midiática do filme torna-se confusa. A revisitação da narrativa de gênero, no entanto, é mais uma das características das estéticas pós-modernas, sobre as quais refletiremos mais profundamente no filme *Brilho Eterno de Uma Mente Sem Lembranças*.

---

38 IDEM.

### 4.3. Adaptação



# Adaptation.

Nicolas Cage  
cagefactor.com

Figura 5. Cartaz do filme Adaptação.

*Adaptação* (2002) foi o segundo roteiro de Kaufman dirigido por Jonze. Custou pouco mais do que o primeiro, cerca de US\$ 19 milhões e rendeu US\$ 33 ao redor do mundo<sup>39</sup>. Para além do sucesso apenas moderado da bilheteria (como também havia sido *Malkovich*), *Adaptação* foi recebido de forma extremamente calorosa pelos críticos e pela indústria, ganhando o Oscar® de Melhor Ator Coadjuvante (Chris Cooper), e tendo sido indicado nas categorias de Melhor Ator (Nicolas Cage), Melhor Atriz Coadjuvante (Meryl Streep) e Melhor Roteiro Adaptado (Charlie Kaufman).

O processo do filme teve início quando, ainda durante a finalização de *Quero Ser John Malkovich*, Kaufman foi convidado para adaptar o livro *O Ladrão de Orquídeas*, da jornalista americana Susan Orlean, baseado na história verídica de John Laroche. Tendo gostado do livro, Kaufman aceitou o trabalho e, por meses, tentou escrever um roteiro que traduzisse seu espírito reflexivo e seus questionamentos filosóficos. Não conseguiu:

eu me lembro de um dia pensar: sobre o que estou pensando, onde está minha energia? E minha energia estava no bloqueio (...) tudo o que eu pensava era que eu estava completamente incapacitado de escrever aquele roteiro. Quando eu comecei a pensar sobre o que isso significava, e me colocando lá dentro, eu comecei a ver conexões sobre o que seria minha história, o que era a história de Orlean e a idéia de adaptação e evolução.<sup>40</sup>

Kaufman decidiu, então, explorar o bloqueio e problematizar a própria experiência. Jonze acompanhou as dificuldades enfrentadas pelo amigo e foi um dos poucos a saber que ele se incluiria como personagem antes do roteiro chegar ao estúdio. Como costuma acontecer com a dupla, o envolvimento do diretor se deu desde o começo:

Assim que ouvi a idéia, sabia que seria algo que gostaria de fazer. Eu não li (o roteiro) por mais uns três meses, até que ele entregasse para os produtores. Aí ele me deu uma cópia para ler. Naquela época Jonathan Demme pensava em dirigi-lo. Eu escrevi uma carta a Jonathan dizendo que eu tinha amado e que se ele não quisesse, que eu gostaria que ele me considerasse. Aí, a gente estava perto de terminar a edição do *John Malkovich* e mostramos para o Jonathan (Demme) e o

39 Fonte: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=adaptation.htm>

40 TOPEL, F. An Unorthodox ADAPTATION: Deciphering Charlie Kaufman.

**Screenwriters Monthly**, 23/02/2003. Disponível em:

<http://www.screenwritersutopia.com/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=3>

Ed (Edward Saxon - ambos produtores do filme) e nessa hora eles decidiram me deixar fazer.<sup>41</sup>

Assim, o filme conta a história de Charlie Kaufman, um roteirista que sofre um bloqueio criativo ao tentar adaptar o livro *O Ladrão de Orquídeas*, de Susan Orlean.

Somos apresentados ao personagem de Charlie ainda nos créditos. A tela preta com letras minúsculas no pé do quadro é acompanhada por uma voz que reproduz o fluxo de um pensamento, em ritmo de ziguezague: “eu não tenho uma idéia original na minha cabeça. Sou um clichê ambulante”. Este recurso, chamado de *voice over*, será amplamente utilizado durante os primeiros dois atos do filme com o intuito de, como conta Jonze, explorar o funcionamento da neurose de Charlie. Por trás disso, segundo declarações de Kaufman, está a idéia de solipsismo: “Ando pensando muito sobre solipismo, *Adaptação* é sobre isso: estar isolado em sua própria existência e não conseguir sair de si e ver o mundo. Só porque é a natureza da existência, não necessariamente por causa de alguma inabilidade”.<sup>42</sup>

Kaufman não optou por criar um personagem fictício, nem trocar seu nome ou os nomes das pessoas e obras envolvidas. Optou por usar fatos e pessoas reais, ainda que tomando licenças criativas. O Charlie do filme, por exemplo, é gordo, careca e impopular entre as mulheres. Enquanto Kaufman é magro, barbudo, de fartos cabelos encaracolados, casado e pai de duas crianças: “eu queria escrever um personagem que fosse inseguro como eu mas como ninguém sabe quem eu sou tomei a liberdade de inventar outras neuroses ao invés de usar minhas”.<sup>43</sup>

---

41 BLACKWELDER. R. Creative Licensees. **SPLICEDwire**, 25/10/2002. Disponível em: <http://www.splicedonline.com/02features/jonzekauffman.html>

42 NELSON, S. Nothing Against The Masses: An Interview with Screenwriter Charlie Kaufman. **The Stranger**, 11-17/ 04/ 2002 Disponível em: <http://www.beingcharliekauffman.com/index.htm?articles/masses.htm&2>

43 Being John Malkovich Explored. **Associated Press**, 17/ 12/ 1999. Disponível em: <http://www.beingcharliekauffman.com/index.htm?articles/explored.htm&2>



Figura 6. Charlie Kaufman na versão de *Adaptação*, representado por Nicolas Cage e na vida real.

*Adaptação* remete o tempo todo ao universo extradiegético. A primeira cena do filme, por exemplo, mostra a encenação de um *making off* de *John Malkovich*: usando os códigos estéticos da câmera documental como movimentos bruscos, luz estourada e textura diferente (como se fosse gravada em mídia digital ao invés de película), o filme simula uma espécie de atestado de verdade. Vemos o set, a equipe e os atores preparados para gravar a cena em que *Malkovich* entra no próprio portal – uma das mais emblemáticas do filme. Mas vemos também Nicolas Cage que, sabemos, não é roteirista, encarnando Charlie que aparece em um canto, excluído.

Essa distância, de alguma forma, parece brincar com o lugar do roteirista em um processo que envolve tantas etapas e tantos profissionais. De fato, Kaufman admite ser o período em que menos participa, embora tenha um papel ativo:

Há claramente menos o que fazer para mim durante a filmagem, todo mundo está correndo de um lado para o outro com funções específicas e eu só fico parado lá. Isso acaba me dando a impressão de que ninguém gosta de mim. Então transformei isso numa piada em uma cena de *Adaptação*. (...) Mas meu papel nos filmes que fiz tanto com Spike Jonze quanto com Michel foram muito diferentes disso. Eles são ótimos colaboradores e eu estive envolvido em cada aspecto do começo ao fim.<sup>44</sup>

Kaufman tem consciência de que sua participação só é possível graças ao tipo de relação estabelecida entre ele e os diretores com os quais trabalha, resgatando a idéia, sobre a qual já falamos, de que, em alguma medida, a possibilidade de qualquer traço de autoria no cinema industrial perpassar a

44 HUGGINS, N. Charlie Kaufman. **Future Movies**. s/d. Disponível em: <http://www.futuremovies.co.uk/filmmaking.asp?ID=76>

reestruturação do modo produtivo. Neste caso, no entanto, ao invés de assumir o posto de roteirista o diretor compartilha seu poder decisório, redimensionando a dimensão da autoria:

Uma das razões pelas quais trabalhamos bem é que eu sei que Spike me respeita tanto no nível profissional quanto no pessoal e realmente valoriza minhas idéias quanto ao que eu escrevi. Na minha experiência, não é sempre o caso na relação entre diretores e escritores.<sup>45</sup>

Os questionamentos de Charlie no filme prosseguem em direções metafísicas: “quem sou eu? Como cheguei aqui?” E a seqüência seguinte, composta somente de imagens e música, simula uma resposta bem humorada. A legenda explica “4 bilhões e 40 anos antes” (a idade do planeta somada ao tempo de vida de Charlie) e vemos imagens do big bang, a vida saindo da água, plantas, dinossauros, macacos, civilização e o nascimento de Charlie. Dessa forma, o filme apresenta a idéia de processo evolutivo que introduzirá o conceito de adaptação das espécies, uma das leituras inerentes ao título.

O filme aborda a questão da adaptação em vários níveis. Primeiro há Charlie que, depois da repercussão do roteiro de *Malkovich* passa de um desconhecido a roteirista profissional, embora ainda se sinta inseguro quanto a sua capacidade. Segundo, sua luta para adaptar o livro. Terceiro a adaptação social que um indivíduo precisa passar para se ajustar na sociedade – no caso de Charlie, uma luta por ser fiel a seu estilo de escrita, sem ter que sucumbir às fórmulas reconhecidas em Hollywood. Essa questão levada à humanidade como um todo leva a quarta forma: a adaptação darwiniana das espécies no processo evolutivo.

A cena seguinte apresenta a premissa do filme. Suando de nervosismo, Charlie se reúne com uma produtora executiva Valerie Thomas (que, na vida real, também foi quem contratou Kaufman), que ficou muito impressionada com o roteiro de *Malkovich* e quer contratá-lo para adaptar o livro *O Ladrão de Orquídeas*, de Susan Orlean. Charlie diz que gostaria preservar “o estilo prolixo tipo new yorker” de Susan. Como era a intenção inicial do verdadeiro Kaufman, Charlie diz que gostaria simplesmente de falar das flores e deixar que o filme exista sem inventar um enredo artificial sobre ele. Charlie diz que não quer estragá-lo fazendo uma coisa hollywoodiana. E dá exemplos do tipo de truque fácil

---

<sup>45</sup> IDEM.

que Hollywood usa: como trocar as orquídeas do título por papoulas e transformar a história em um filme sobre narcotráfico. A produtora sugere que Susan e Laroche se apaixonem. Segundo manuais de roteiro, todo filme deve ter um relacionamento amoroso heterossexual além do conflito principal. Mas Charlie se recusa a escrever cenas de sexo, armas e perseguições. E acima de tudo, não quer que os personagens aprendam profundas lições de vida, cresçam e superem obstáculos.

Aqui, Charlie se refere ao que Christopher Vogler chama de Jornada do Herói, ou seja, o filme é uma trajetória (que, segundo sua teoria tem doze etapas divididas em três atos) na qual o protagonista sairá da sua condição inercial para resolver um conflito e re-estabelecer a ordem, transformando-se ao longo do caminho.

Vogler fundamenta-se nas idéias de Joseph Campbell e Wladimir Propp de que todas as narrativas, em todas as culturas e em todas as épocas, seguem um padrão de raiz mitológica que se repete em todas as histórias. Esse pensamento recorre às idéias de Jung sobre os arquétipos, “personagens ou energias que se repetem constantemente e que ocorrem nos sonhos de todas as pessoas e nos mitos de todas as culturas, como uma espécie de inconsciente coletivo da humanidade” (VOGLER, 2006, p 72).

Na teoria de roteiro, celebrizada por Syd Field em "*Screenplay*", essa trajetória é conhecida como arco do personagem. Inicialmente publicado em 1979, o primeiro e mais famoso *best-seller* do gênero, já vendeu mais de meio milhão de exemplares e deriva de um curso que Field ensinava na *Sherwood Oaks Experimental College*. Field afirma tratar-se de uma forma de organização do trabalho - onde a criatividade pode florescer - e não uma fórmula que deve ser seguida a risca. No entanto, advoga fortemente, por exemplo, por finais fechados, de preferência felizes, porque “final aberto é coisa de filme da década de 60”.

Sid Field foi pioneiro em estabelecer a divisão do filme em três atos (como na teoria de Vogler), propondo inclusive uma métrica que inclui a relação entre o tempo de cada uma dessas etapas e o número de páginas. Cada página corresponde, devidamente formatada, a um minuto de filme. O primeiro ato deve ter 1/4 de filme, o segundo, 1/2 de filme e o último, mais 1/4. Vejamos o gráfico:

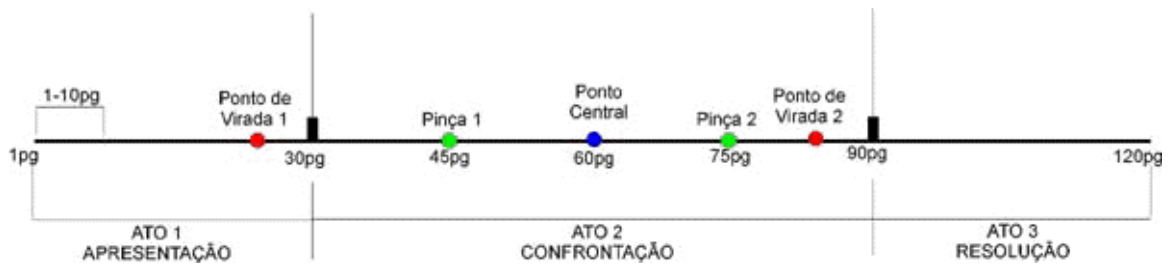


Figura 7. Gráfico: estrutura de roteiro.

Os primeiros 10 minutos devem apresentar o personagem e seu mundo. Ao final de meia hora, o espectador deve conhecer o primeiro ponto de virada, uma mudança no rumo da história que o leva ao ato 2 e acontece aproximadamente na página 27. A Pinça 1 é uma cena que amarra a trama e a coloca em movimento. Ela acontece por volta da página 45. O ponto central é o meio do roteiro, aproximadamente na página 60, e nele acontece uma mudança de direção no ato 2. A Pinça 2 tem a mesma função que a primeira, embora opere sobre um desdobramento do primeiro conflito. Acontece aproximadamente na página 75. O ponto de virada 2 é a mudança no rumo da história que leva ao ato 3 e acontece aproximadamente na página 87.

Essa métrica tem por objetivo manter o interesse do espectador fornecendo novidades à medida que a história se desenrola. Para melhor cumprir esse papel, o cinema clássico costuma desenvolver seus conflitos de forma linear, em uma relação inabalável entre causa e consequência. Diz Vogler: “cada ato envia o herói num certo caminho com uma intenção e um objetivo específico, e o clímax de cada ato, muda a direção do herói, designando nova meta” (2006, p 41).

Apesar dos esforços de Kaufman para resistir à formulação convencional da história, a estrutura formal de *Adaptação* não foge tanto ao paradigma clássico. No artigo *Discurso narrativo nos textos pós-modernos: as convenções do romance e a multiplicação das instâncias narrativas*<sup>46</sup>, Ulla Mussara aponta que, nos romances pós-modernos, a exploração das mais conhecidas convenções do romance tradicional são combinadas à explosão de instâncias narrativas. O mesmo parece acontecer no cinema. A desconfiança em uma única voz como reação à assertividade da modernidade despedaça o narrador em fragmentos e a



palavra vai passando de mão em mão. O filme, como o romance, “se apresenta como uma rede intra e intertextuais de referências cruzadas” (MUSSARA, 1990, p.215).

Um dos mecanismos de multiplicação das instâncias extradiegéticas ao qual Mussara se refere é justamente a intrusão do autor real no romance. No filme, o tempo todo as instâncias intra e extradiegética se misturam. Kaufman, o autor, escreve um roteiro sobre Kaufman, o personagem, escrevendo um roteiro sobre Kaufman, o personagem, escrevendo um roteiro. É uma espécie de narrativa em parafuso ou, como é colocado no filme, à imagem de Ourobouros, a cobra mitológica que come o próprio rabo.

Mussara também coloca que “a expansão da narrativa em direção ao centro pode ser concebida como um mecanismo de auto-reflexividade, especialmente, em romances onde a instância intradieética é um escritor cujo trabalho é citado” (1990, p. 223). Justamente o que acontece no filme, a partir das histórias criadas por Charlie e Susan. No âmbito intradieético, o filme apresenta três eixos narrativos principais e uma série de braços narrativos hipodiegéticos que saem deles.

O primeiro eixo conta o conflito de Charlie ao tentar adaptar o livro de Orlean. Depois de meses e inícios frustrados, Charlie começa a ser cobrado por seu agente, o que potencializa seu desespero. Em certa medida, temos a dimensão prática do trabalho artístico: Charlie tem que responder a quem o contratou e obedecer a prazos, independente do que dita sua inspiração. Este também era um problema para Kaufman, que teve receios a respeito da recepção que *Adaptação* teria no estúdio. Estava muito atrasado nos prazos (tinha ficado quase oito meses trabalhando nele) e achava que o filme nunca seria feito. Jonze, no entanto, conta que se houve um certo espanto no início foi, simplesmente, porque os executivos esperavam receber aquilo que tinham encomendado:

Eles estavam esperando uma adaptação de *O Ladrão de Orquídeas*, um livro em que já tinham colocado uns dois anos de trabalho, desenvolvendo, procurando um

---

<sup>46</sup> MUSSARA, U. Narrative Discourse in Postmodernist Texts: The Conventions of the Novel and the Multiplication of Narrative Instances. In: CALINESCU, M. e FOKKEMA, D. **Exploring Postmodernism**. Amsterdam/ Filadélfia: John Benjamins, 1990.

escritor que fosse apropriado e confiado em Charlie. E de repente, ele apresenta essa coisa completamente diferente, se colocando como personagem...<sup>47</sup>

No eixo narrativo principal, Charlie divide a sua história com o irmão gêmeo, Donald, literalmente seu *outro*. Se por um lado Donald é menos inteligente e até meio abobalhado, isso não parece afetar sua auto-estima, sendo perfeitamente integrado socialmente. Charlie, ao contrário, é brilhante mas altamente inseguro, diante, inclusive, de características físicas que não parecem ser problema para o irmão.

Donald, que está desempregado e morando temporariamente com Charlie, resolve, como forma de ganhar dinheiro, aprender o ofício do irmão, cursando um seminário de três dias ministrado pelo guru de roteiro Robert Mckee.

Mckee não é um nome ao acaso. Ao contrário, é, de fato, um dos mais conhecidos gurus americanos de roteiro. Um senhor de 62 anos que, como no filme, não prima pela delicadeza. Não fez nenhum roteiro importante, mas teve alunos bem sucedidos como Andrew Stanton (que escreveu e co-dirigiu *Procurando Nemo*), Peter Jackson (que escreveu e dirigiu *O Senhor dos Anéis – Duas Torres*), Steve Koren (que co-escreveu *O Todo Poderoso*, sucesso de bilheteria com Jim Carrey), e Zak Penn (que co-escreveu *X-men 2*).

Perguntado a respeito do tipo de ensinamento ministrado por Mckee, Kaufman responde:

Eu não tenho nada negativo a dizer sobre McKee. Não é a minha praia, não é o jeito que eu trabalho mas eu não quero ditar para ninguém como eles devem aprender o seu ofício. Se as pessoas acham que ajuda, ótimo. O que eu faço é como funciona para mim.<sup>48</sup>

Por mais que Kaufman resista a criticar publicamente McKee, o filme pode ser lido como uma crítica dirigida a toda forma esquematizada de fabricação de roteiro e à padronização imposta pelo dinheiro à boa parte do cinema americano.

Isso fica explícito no posicionamento do personagem de Charlie, que recebe a novidade do irmão com descrença. Ele defende que não há regras para escrever e que o tipo de ensinamento de cursos de roteiro não serve para tentar fazer algo

---

47 BLACKWELDER. R. Creative Licensees. **SPLICED**wire, 25/10/2002. Disponível em: <http://www.splicedonline.com/02features/jonzekaufman.html>

novo. E um escritor deve sempre ter esse objetivo: “escrever é explorar o desconhecido, não construir um avião”. A comparação é interessante se lembrarmos que Edgar Morin, começa seu livro sobre ilusão de realidade, falando justamente do cinema e do avião como dois avanços tecnológicos que tiveram trajetórias totalmente diferentes. O avião permaneceu em seu âmbito utilitário, enquanto o cinema adquiriu caráter iminente simbólico e virou, através do espetáculo da projeção coletiva, uma fantasia. O aspecto industrial do cinema é posto em xeque. É interessante ressaltar ainda que, em seu livro, Syd Field compara sua fórmula cinematográfica com a construção de uma jaqueta. Ele diz: “a forma de uma capa ou jaqueta, por exemplo, compões-se de duas mangas, a frente e as costas. E dentro dessa forma, pode-se ter qualquer variação de estilo, material e cor, mas a forma permanece intacta” (2001, p.7).

Enquanto Charlie padece tentando escrever, Donald vai ao seminário de Mckee, lê seu livro e rapidamente inicia um roteiro sobre um policial a caça de um serial killer que tem múltipla personalidade. Donald explora todos os clichês que o gênero policial oferece e, para desespero de Charlie – e presumivelmente também o de Kaufman -, seu roteiro é vendido por uma fortuna.

O segundo eixo conta a história da jornalista Susan Orlean, em Nova York, três anos antes escrevendo seu livro, narrando a história em primeira pessoa. Daí, somos levados ao terceiro eixo, a história que é contada no livro sobre como Susan conheceu John Laroche e começou sua pesquisa. Esse eixo também se subdivide em histórias contadas por Orlean e Laroche.

As instâncias narrativas se alternam com bastante velocidade embora, obedecendo à tradição, sejam usados os mecanismos do cinema clássico para devidamente informar o espectador do câmbio espaço-temporal. Na maioria das vezes em que muda de Kaufman, para Susan escrevendo ou para um dos episódios de Laroche, ele explica através de legendas onde e quando estamos (Los Angeles, Nova York ou Flórida; dias presentes – o tempo em que Charlie escreve ou 3 anos atrás, na época da confecção do livro de Susan).

Mas à medida que o filme vai se desenrolando e as histórias se embaralhando, o eixo passa a ser deslocado sem explicação ou aviso. Na cena em

---

48 TOPEL, F. An Unorthodox ADAPTATION: Deciphering Charlie Kaufman. Screenwriters Monthly, 23/02/2003. Disponível em: <http://www.screenwritersutopia.com/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=3>

que Charlie assiste a uma exposição de flores, por exemplo, a narração em *off* começa como uma fala de Susan e termina como uma fala de Charlie e já não sabemos mais se é um trecho do livro ou sua interpretação/ adaptação das palavras de Susan.

*Adaptação* não é um filme particularmente transgressor, mas é produto de seu tempo: as histórias estão uma dentro da outra, num câmbio entre fragmentos e estilhaços típicos da narrativa pós-moderna. O próprio Kaufman admite que não era fácil se achar:

Eu ficava confuso enquanto escrevia e algumas vezes quando conversávamos sobre. Na edição, toda vez que movíamos uma cena de lugar, tínhamos que sentar com o editor, olhar um quadro e pensar: se movermos isso, o que acontece? E aí a gente via o que aconteceria com as histórias de Charlie, Susan, Laroche e Orlean.<sup>49</sup>

Mas tudo muda quando Charlie sucumbe ao desespero e vai ao seminário cursado pelo irmão. Na saída da aula, ele conversa com Mckee que o convence a seguir seus conselhos e introduzir conflitos e transformações. Diz ele: “o terceiro ato faz um filme, surpreenda-os no final e você terá um sucesso”.

Daí para frente, tudo que o Charlie do início do filme gostaria de evitar – sexo, perseguições, armas, carros e, principalmente, personagens aprendendo lições de vida – vai acontecer, misturando as quatro histórias em um só eixo narrativo.

Charlie descobre que além de serem amantes Susan e Laroche estão extraíndo pó das orquídeas para fabricação de drogas. Com isso, Kaufman parece aceitar que realmente não há nada de extraordinário somente nas flores e, incluindo a questão do narcotráfico, como queria evitar no início, brinca com a artificialidade do enredo hollywoodiano.

Charlie e Donald vão atrás do casal e o gênero muda consideravelmente: agora vemos um filme policial. Enquanto se escondem, os irmãos conversam. Donald fala palavras de sabedoria e Charlie aprende sua lição de vida. Mas logo eles são descobertos e perseguidos quando Donald sofre um acidente e morre.

---

49 TOPEL, F. An Unorthodox ADAPTATION: Deciphering Charlie Kaufman. *Screenwriters Monthly*, 23/02/2003. Disponível em: <http://www.screenwritersutopia.com/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=3>

Os últimos 30 minutos de filme adquirem um ritmo e uma série de eventos inesperados que podem ser lidos como uma zombaria à aleatoriedade das fórmulas, mediante a singularidade das histórias.

A guinada radical da história se dá, porque na brincadeira proposta por Kaufman, Donald é o autor do terceiro ato, que segue os parâmetros de Mckee, Field e seus derivados. Apesar de ficcional, os realizadores relutam em admiti-lo para reforçar o próprio sentido do filme:

A existência ou não existência de Donald é algo sobre o qual não falamos porque o filme é creditado a Charlie e Donald. Este é um elemento importante para entender o filme. O que acontece no filme é ligado a este fato.<sup>50</sup>

Levando a diluição das fronteiras entre ficção e realidade à última instância, Donald Kaufman é creditado como roteirista, tendo sido, inclusive, indicado ao Oscar® junto com Charlie.

---

50TOPEL, F. An Unorthodox ADAPTATION: Deciphering Charlie Kaufman. **Screenwriters Monthly**, 23/02/2003. Disponível em: <http://www.screenwritersutopia.com/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=3>

#### 4.4. Brilho Eterno de uma Mente sem Lembranças



Figura 8. Cartaz do filme Brilho Eterno de uma Mente sem Lembranças

*Brilho Eterno de Uma Mente Sem Lembranças* nasceu de uma provocação feita por um amigo de Michel Gondry: “e se você recebesse um cartão pelo correio dizendo que você foi apagado da memória de alguém sem saber?” Interessado em trabalhar com Kaufman, Gondry propôs que desenvolvessem o mote para apresentar aos estúdios<sup>51</sup>. Uma semana antes de a idéia ser comprada, no entanto, Kaufman foi contratado para escrever o roteiro de *O Ladrão de Orquídeas* (que se tornaria o filme *Adaptação*). O projeto teve que ser adiado e, enquanto Kaufman se ocupava dos filmes que desenvolvia com Jonze (ele ainda acompanhava a finalização de *John Malkovich*), Gondry ficaria encarregado de dirigir *A Natureza Quase Humana*.

O filme, que só seria lançado 6 anos depois, em 2004, custou US\$ 20 milhões, rendeu em torno de US\$ 73 milhões e deu finalmente a Kaufman o Oscar® de Melhor Roteiro Original.

Sua imagem midiática era bastante confusa, a começar pelo título: uma frase longa e sofisticada do poema *De Eloisa para Abelardo*, de Alexander Pope (citado também em *Malkovich*), não exatamente apropriada para a memória do homem comum e, portanto, difícil de ser comercializada. Kaufman, no entanto, parece se divertir com a idéia. Diz que seu título original tinha 18 palavras e que um título difícil de lembrar parecia bastante adequado para um filme sobre esquecimento.

Além disso, se por um lado, Kaufman e Gondry já eram conhecidos por filmes alternativos, por outro, o filme tinha como chamariz comercial Kate Winslet, que ficou famosa com o açucarado *Titanic* e Jim Carrey, conhecido das massas por papéis histriônicos em comédias-pastelão. A contratação do astro encheu a empresa produtora de esperanças quanto à bilheteria embora soubessem que, pelo que recebeu, uma quantia muito menor do que de costume, não se tratava de um investimento em Jim Carrey, a estrela. Segundo contam os realizadores, foi fundamental neutralizar o caráter estelar dos protagonistas:

(...) nós realmente queríamos que Jim fizesse o papel de Joel Barish, não estávamos interessados em fazer um filme de Jim Carrey. Por isso, pedimos, inclusive, que ele não usasse maquiagem, coisa que normalmente não faz.<sup>52</sup>

<sup>51</sup> É o chamado “five minute pitch”, uma story line que deve apresentar a história do filme em cinco minutos.

<sup>52</sup> HUGGINS, N. Charlie Kaufman. **Future Movies**. s/d. Disponível em: <http://www.futuremovies.co.uk/filmmaking.asp?ID=76>

O filme é oficialmente caracterizado como um romance embora apresente traços de comédia, drama e ficção científica. Segundo Martin - Barbeiro, o gênero é um conjunto de elementos que define a expectativa sobre o filme. Falando sobre a inauguração de um novo tipo de comunicação a partir da chegada do folhetim, ele diz:

Falo de gênero como um lugar exterior à obra, a partir de onde o sentido da narrativa é produzido e consumido, ou seja, lido e compreendido e que, diferentemente do funcionamento da obra na cultura culta, constitui-se na “unidade de análise da cultura de massas”. (BARBEIRO, 2003, p.195)

Vera Figueiredo aponta, como característica da estética contemporânea a reabilitação da narrativa de gênero, revisitada sem ingenuidade. Diz ela:

Não é a toa que uma das características principais da narrativa, nas últimas três décadas, consiste em uma volta ao enredo. Esse retorno, é bom assinalar, realiza-se sem inocência e, como já observava Umberto Eco, decorre do beco sem saída a que chegaram, no século passado, as vertentes literárias experimentalistas. Daí que os esquemas genéricos são retomados, mas acabam sendo mais citados do que seguidos: evoca-se a convenção porque é preciso simular um limite, sem o qual não pode haver transgressão. (FIGUEIREDO, 2003, p. 14).

Com isso, concorda também Pedro Almodóvar, conhecido pela apropriação do melodrama nos seus filmes. Diz ele: “No fim do século XX, temos sobretudo a tendência para fazer balanços, não é um momento em que sejam criados novos gêneros mas em que se reflete sobre o que já aconteceu e em que todos os estilos são possíveis (...) Neste caso, há que preocupar-se com o gênero para ser-lhe infiel” (STRAUSS, 2006, p.42).

Kaufman parece adotar essa atitude já que faz questão de retrabalhar os parâmetros de gênero, ainda que, como adverte Vera, “apontando a própria esterilidade” dos esquemas genéricos:

Eu estava interessado em escrever um filme sobre um relacionamento não um romance. Eu não queria contribuir para o gênero comédia romântica. Filmes sobre romances são quase todos sobre os obstáculos em encontrar o amor. Uma vez que você encontra, parece que tudo estará resolvido. (...) *Brilho Eterno* foi a minha forma de abordar essas mentiras.<sup>53</sup>

---

53 IDEM.



Voltando a idéia inicial do cartão, Kaufman observa que ela abria todo tipo de possibilidades: “você poderia perfeitamente fazer um *thriller* de espionagem”.<sup>54</sup> Mas eles prontamente decidiram que a narrativa giraria em torno de um relacionamento. A intenção não era fazer um filme sobre o apagamento das memórias, mas usar esse artifício para contar uma história com a qual poderiam se identificar.

Assim, o filme conta a história de Joel Barish (Jim Carrey) que, depois de descobrir que sua ex-namorada Clementine (Kate Winslet) se submetera a um procedimento cerebral para esquecê-lo, decide fazer o mesmo. Durante o processo, no entanto, Joel percebe que, mesmo que lhe cause muita dor, ele prefere manter as lembranças. Com Clementine, ele foge da trilha de memórias da qual a namorada faz parte e tenta se esconder em lugares aos quais ela não pertence, como a infância e a adolescência.

A estrutura narrativa é bastante complexa, composta por dois grandes eixos. O primeiro conta a história do procedimento cirúrgico e suas conseqüências. Apesar de ser construído observando as regras da decupagem clássica (no tocante a enquadramento, eixo, continuidades etc.) e da montagem invisível, ele é completamente não linear. O filme começa com o dia seguinte ao procedimento cerebral quando Joel acorda e, em um impulso incontrolável, falta o trabalho e vai para Mountak. No percurso de volta, ele conhece Clementine e iniciam um relacionamento. Daí, saltamos para os créditos iniciais quando Joel aparece, à noite, sozinho em seu carro, aos prantos. Nenhum tipo de relação causal é estabelecido entre as cenas, tampouco somos contextualizados no tempo. Depois, vemos Joel chegando em casa com compras, com outras roupas e a partir daí inicia-se a noite do procedimento cerebral – o tempo passado em relação à primeira seqüência do filme - em que conhecemos a história paralela dos funcionários da clínica: a secretária Mary (Kirsten Dunst), o técnico Stan (Mark Ruffalo), seu assistente Patrick (Elijah Wood) e Dr. Mierzwiak (Tom Wilkinson).

O segundo eixo do filme conta a relação entre Joel e Clementine, da forma que é percebida dentro do cérebro de Joel, durante o procedimento. Estando dentro do inconsciente, a narrativa se permite recorrer a artifícios de forte

---

54 PRIDE, R. Michel Gondry e Charlie Kaufman. **MCN.com**, 17/03/2004. Disponível em: [http://www.moviecitynews.com/Interviews/Gondry\\_kaufman.html](http://www.moviecitynews.com/Interviews/Gondry_kaufman.html)

inspiração surrealista. Esses dois eixos se alternam durante quase o filme todo, se interpenetrando à medida que Joel recupera a consciência.

Segundo os realizadores, interessava a idéia de narrar uma história de amor em fragmentos e de trás para frente, o que de alguma forma nos remete à famosa máxima de Godard: “um filme deve ter um começo, um meio e um fim. Mas não necessariamente nessa ordem.”<sup>55</sup> Resguardando os limites possíveis de ruptura dentro do esquema em que estão inseridos, no entanto, Kaufman e Gondry estão longe das radicalizações operadas pelo diretor francês. E negociar essa premissa com os parâmetros da narrativa clássica mostrou-se um desafio:

(...) em *Brilho Eterno* a questão de ser contado de trás para frente envolvia a reversão da relação de causa e efeito e isso afetaria dramaticamente. Quer dizer, você precisa levar o público de um ponto ao outro e você tem uma pessoa chorando numa cena e a razão pela qual ela está chorando só vem na cena seguinte. Eu não sabia se isso ia funcionar.<sup>56</sup>

Para resolver isso, Kaufman optou por apresentar a história pelo ponto de vista de Joel. Assim, na primeira seqüência do filme quando Joel conhece Clementine no trem, não sabemos que já foram namorados. O público vai descobrindo a história dos dois à medida que Joel vai revivendo as lembranças e o acompanha, do desespero inicial provocado pela separação, até a felicidade do início do relacionamento. Dessa forma, a platéia se identifica com o conflito do personagem, embarcando na progressão dramática, mesmo que a história seja contada na ordem inversa.

Kaufman ressalta que passou muito tempo analisando as próprias memórias para conceber a forma de contar a história e percebeu que quando tentava rememorar uma situação lembrava somente pontos gerais e que, transformá-la em narrativa, significava necessariamente, preencher as lacunas:

O que acaba acontecendo é que quando você tenta lembrar você acaba, na verdade, recriando a memória. Isso foi algo que pensei que acabou permitindo que Joel e Clementine interagissem dentro da memória. Clem na memória não é realmente a Clem, é uma memória da Clem e sendo assim, ela é Joel, na verdade.<sup>57</sup>

55 FEAR, D. Charlie Kaufman, Outlaw Scribe. **Movie Maker Magazine**, 19/03/ 2004.

Disponível em:

[https://www.moviemaker.com/directing/article/charlie\\_kaufman\\_outlaw\\_scribe\\_2947/](https://www.moviemaker.com/directing/article/charlie_kaufman_outlaw_scribe_2947/)

56 IDEM.

57 Charlie Kaufman on *Eternal Sunshine Of The Spotless Mind*. **Channel 4**. s/d.

Disponível em: <http://www.channel4.com/film/reviews/feature.jsp?id=130455>

A trilha de lembranças percorridas por Joel faz parte de um mapa emocional criado pelos médicos da Lacuna Inc. - e o nome certamente não é por acaso - através de objetos que remetesse ao relacionamento. Diante da fala de Kaufman sobre a idéia, impossível não lembrar de Marcel Proust e o gatilho emocional disparado pelo cheiro das madelaines:

Eu li que todas as memórias têm um componente emocional, que você não se lembra de uma coisa como uma imagem de vídeo mas como algo anexado a um sentimento que você tem. Assim, eu tive a idéia de que eles apagarão as memórias removendo o conteúdo emocional da memória.<sup>58</sup>

Apesar da luta interna travada pelo cérebro de Joel, as memórias são apagadas. Terminado o procedimento, Joel acorda e, como vimos na primeira seqüência do filme, conhece Clementine e se apaixona por ela. Mas quando ambos descobrem que tinham uma história, através das fitas que gravaram antes de cada procedimento, questionam o futuro do envolvimento. Tendo acabado de se conhecer estão encantados um pelo outro e mal podem acreditar que um dia viriam a se tratar daquela forma. Sabem que, mesmo que tentem novamente, há muitas chances de um dia virem a não gostar mais um do outro. Mas, como dizem na última cena: “tudo bem”. O filme dá a impressão de que tentarão novamente embora não diga nada explicitamente. Voltando a questão da apropriação da categoria de gênero, o filme se recusa a abraçar a simplicidade dos finais felizes próprios das comédias românticas. Nem o tradicional beijo entre os protagonistas há:

Eu acho que há esperança assim como questões no final. Eu queria escrever um filme que fizesse a platéia questionar o que acontecia no final. Acho que você pode interpretá-lo de várias formas. É sempre meu objetivo gerar conversas depois e não fornecer todas as respostas de colherinha. Porque isso é uma experiência e não uma palestra.<sup>59</sup>

Kaufman conta que percebeu que as lembranças, apesar de poderosas, podiam ser extremamente vagas, o que é visualmente representado no filme.

---

<sup>58</sup> IDEM.

<sup>59</sup> SYMKUS, E. A Talk With Charlie Kaufman. **Daily News Transcript**, 18/03/2004. Disponível em: <http://www.beingcharliekaufman.com/index.htm?articles/>

Muitas vezes, o fundo da imagem é desfocado, os sons são interpenetrados, abafados, ecoados e, algumas vezes, as falas estão fora de sincronismo.

A participação de Gondry nesse aspecto foi decisiva. Vindo de uma estréia muito criticada, Gondry escreveu 40 páginas de reflexões sobre as falhas que lhe foram apontadas nos artigos que leu. E, dessa vez, decidiu abusar das características estéticas que fizeram sua fama no mundo dos videoclipes: plasticidade colorida e geométrica construída através da experimentação com efeitos.

O modo como o espaço seria trabalhado no âmbito da memória, as transições de uma recordação para outra, foram pensadas antes mesmo do roteiro estar escrito, mas questões de orçamento acabaram determinando como as coisas de fato seriam feitas. Os limites entre uma recordação e outra são porosos e uma das formas de representação disso no filme é a mistura de cenários, procedimento típico do inconsciente manifestado geralmente nos sonhos, como pode ser visto na foto abaixo:



Figura 9. Joel e Clementine chegam à lembrança da praia de Montauk na cama em que estavam na memória anterior:

Aqui, vale uma observação. A definição de uma cena, segundo Ismail Xavier, é “a parte dotada de uma unidade espaço-temporal”. (2005, p. 23). Ou, seja, quando muda o espaço ou o tempo, muda a cena. Todo trabalho técnico depende dessa unidade. Mas o que acontece quando um espaço se transforma em outro no interior da própria cena? Os limites que as separam são indefiníveis.

Uma das ferramentas chave para o trabalho técnico, especialmente do diretor e do fotógrafo, é o *storyboard*, uma seqüência de desenhos que simula cada enquadramento de cada uma das cenas a serem filmadas. Gondry, para manter sua liberdade – e muito provavelmente porque dada a estrutura das cenas seria impossível - decidiu que não faria um. Mas como também é desenhista, fez, como guia, um mapa, em riqueza de detalhes, de todas as cenas que acontecem dentro do cérebro de Joel durante o procedimento. É interessante comparar este desenho com o esquema de Syd Field, do qual falaremos em *Adaptação. Brilho Eterno* não é uma progressão linear de eventos, mas um emaranhado de fios apresentados de forma caótica e sinuosa.

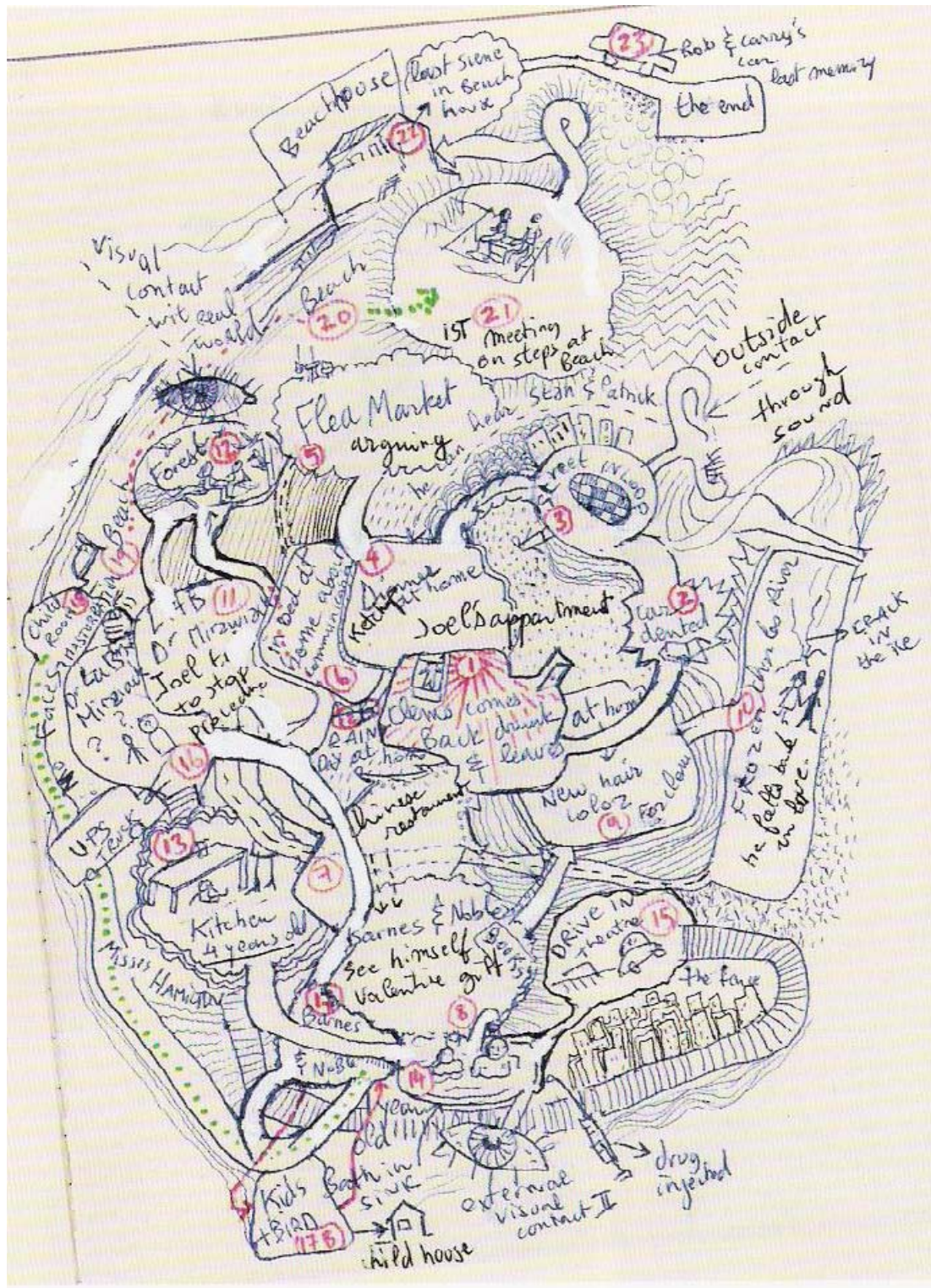


Figura 10. Mapa da trajetória de Joel pelas lembranças. Disponível em: <http://www.beingcharliekaufman.com/index.htm?articles/eternallybrilliant.htm&2>

Como mencionamos anteriormente, Gondry é conhecido por gostar de explorar efeitos visuais. No DVD que reúne a sua obra, lançado pela *Directors Label*, conta que, desde pequeno, brincava com sombras e trucagens. Na verdade,

admite que continua brincando: o título do DVD é “*I’ve been 12 forever*”<sup>60</sup>. Por isso, inicialmente, planejava usar em *Brilho Eterno* apenas efeitos ópticos, à moda dos pioneiros do cinema. É o caso da cena em que Joel, numa memória em que tem 4 anos, está encolhido debaixo da mesa da cozinha, enquanto Clementine, adulta, está de pé. O efeito é provocado por uma ilusão de perspectiva, produzida por um plano inclinado. No primeiro plano, onde está Clementine, a mesa é de um tamanho normal; no fundo, onde está Joel, ela é bem maior. Veja a foto:



Figura 11. Efeitos manuais: Joel aos quatro anos embaixo da mesa.

Durante as filmagens, no entanto, a criatividade de Gondry acabou exigindo que trouxessem uma equipe de efeitos digitais que contribuiu para que as memórias ganhassem um caráter ainda mais onírico e evanescente. Na foto abaixo, por exemplo, vemos o corpo de Joel transparecer pela tela da televisão:



Figura 12. Efeitos digitais: Joel através da TV.

<sup>60</sup> Em português: “Eu tive 12 anos a vida toda”.

Kaufman e Gondry passaram 11 meses editando o filme juntos e suas preocupações refletem as negociações entre inovação e consumo que nos interessam trabalhar. Eles contam que as discussões sobre até onde podem ir eram constantes. Eles explicitam ter consciência de que o espectador é ensinado pelo código narrativo clássico, sabe como as informações lhe serão apresentadas e espera que a história siga um rumo determinado. Mas, é justamente a partir desse conhecimento que esperam poder burlar as regras. Diz Kaufman:

(...) o público é muito mais sofisticado do que a maioria das pessoas pensa. Nós todos fomos criados assistindo TV e filmes, então inerentemente viemos de uma base clássica, faça você isso profissionalmente ou não. Nós todos sabemos como um filme deve se desenrolar e é por isso que eu acho que o público sabe e pode apreciar quando o filme dá uma guinada numa direção diferente.<sup>61</sup>

No entanto, optar por apresentar algo fora dos parâmetros aos quais o espectador está acostumado, gera outro tipo de retorno comercial. Todos os filmes de Kaufman foram sucessos de bilheteria bastante moderados, apesar das boas críticas e premiações. Kaufman faz sempre questão de afirmar que o sucesso não é seu principal interesse, numa fala que, em certa medida, remete à postura dos vanguardistas:

(...) eu não estou interessado em me superar, estou interessado em me desafiar sempre. Estou interessado em fazer algo que me interessa e como irei lutar com a idéia de forma a fazer algo sincero. Não importa os resultados. (...) não tenho problemas em falhar nas minhas tentativas. Na verdade, a idéia de falha é bem vinda porque se você está querendo fazer algo original tem que abraçar a possibilidade do fracasso.<sup>62</sup>

Apesar disso, Kaufman sabe que a eterna tentativa de empurrar o limite da inovação consentida em Hollywood tem suas conseqüências:

---

61 FEAR, D. Charlie Kaufman, Outlaw Scribe. Movie Maker Magazine, 19/03/ 2004. Disponível em:

[https://www.moviemaker.com/directing/article/charlie\\_kaufman\\_outlaw\\_scribe\\_2947/](https://www.moviemaker.com/directing/article/charlie_kaufman_outlaw_scribe_2947/)

62 PRIDE, R. Michel Gondry e Charlie Kaufman. MCN.com, 17/03/2004. Disponível em: [http://www.moviecitynews.com/Interviews/Gondry\\_kaufman.html](http://www.moviecitynews.com/Interviews/Gondry_kaufman.html)



Eu não ligo para isso a não ser por como isso afeta minha possibilidade de fazer meus trabalhos e conseguir futuros empregos. Eu estou feliz por conseguir trabalhar. Antes de *John Malkovich* eu não conseguia fazer com que os filmes fossem feitos. Foi um sucesso de crítica e OK comercialmente. E depois disso, nada mudou para mim. Eu consegui fazer coisas dentro de um relativo baixo orçamento o que está ótimo para mim.<sup>63</sup>

---

63SYMKUS, E. A Talk With Charlie Kaufman. Daily News Transcript, 18/03/2004. Disponível em: <http://www.beingcharliekaufman.com/index.htm?articles/>