



A Transtextualidade na Adaptação Cinematográfica: O Almoço Nu de William Burroughs e de David Cronenberg¹

COSTA, Anderson²

TEIXEIRA, Antonio João³

Universidade Estadual do Centro-Oeste, PR

Universidade Estadual de Ponta-Grossa, PR

RESUMO

Este artigo tem por objetivo discutir o conceito de adaptação, tendo por objeto de estudo o livro *Almoço Nu*, do escritor *beatnick* William Seward Burroughs, e o filme dele adaptado *Mistérios e Paixões*, do diretor canadense David Cronenberg. A perspectiva teórica adotada parte de Robert Stam e de Gérard Genette, que defendem uma análise que se preocupe menos com a ideia de ‘fidelidade’ e mais com a de intertextualidade, tomando a adaptação como ‘leitura’, ‘reescrita’, ‘tradução’, ‘recriação’ ou mesmo ‘dialogização’ de uma obra.

PALAVRAS-CHAVE: adaptação; cinema; literatura;

1. INTRODUÇÃO: A ADAPTAÇÃO EM APUROS

Discutir adaptação, aqui compreendida como a transposição de uma obra entre códigos, é sempre um desafio, não apenas pela reduzida bibliografia em língua portuguesa, mas também pela concepção geral e problemática de que uma obra adaptada sempre irá dever a sua fonte, sobretudo se tratando de literatura.

Essa complexidade aumenta quando pensamos em uma adaptação do livro *Almoço Nu* do escritor norte-americano William Seward Burroughs. Complexidade que se deve ao fato da obra ser mais um experimento de linguagem do que uma narrativa propriamente dita. Não se tem nas páginas de Burroughs, por exemplo, uma história linear, com começo, meio e fim; e sim um conjunto de pequenos relatos esquizofrênicos em sentido e ordem. Trata-se de contos abstratos intercalados a espasmos de lucidez.

Já a adaptação cinematográfica do livro, que em inglês recebeu o mesmo nome, e que em português foi intitulada *Mistérios e Paixões*, é, a princípio, o oposto do livro. Existe uma história, linearidade, uma estrutura clara de conflitos, é uma típica produção

¹ Trabalho apresentado no DT 04 – Comunicação Audiovisual do XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul realizado de 31 de maio a 2 de junho de 2012.

² Graduado em jornalismo, Especialista em Cinema (UTP - Universidade Tuiuti do Paraná), Mestrando do programa de Linguagem, Identidade e Subjetividade (UEPG), Docente da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro) Guarapuava – PR. E-mail: naoentrepnico@gmail.com.

³ Orientador do Mestrado. Graduado em Letras-Inglês pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (1976), mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná (1980) e doutor em Letras (Inglês e Literatura Correspondente) pela Universidade Federal de Santa Catarina (2001). Atualmente é professor adjunto nível D da Universidade Estadual de Ponta Grossa.



cinematográfica. Além disso, o filme apenas se utiliza de alguns nomes e micro-situações do livro. Sendo assim, é possível dizer que o filme ‘traiu’ o livro por não ser fiel? Mas como ser fiel a um livro, se o texto literário é passível de múltiplas interpretações?

Com base nessas problemáticas, propõe-se neste artigo a discussão do conceito de adaptação em direção a uma concepção intertextual, ou melhor, transtextual, ao invés de uma abordagem que busca parâmetros de fidelidade. Para isso, partimos de uma breve revisão teórica, apoiada nos estudos de Robert Stam, e em seguida observaremos as categorias da transtextualidade de Gérard Genette e de que forma podem ser entendidas no estudo da adaptação cinematográfica de *Almoço Nu*.

2. AS TEORIAS DA ADAPTAÇÃO

2.1 Da Fidelidade à Intertextualidade

Uma das primeiras questões a se discutir, é de que maneira é possível desconstruir a ideia de fidelidade, que gera um preconceito sobre a adaptação. Ou seja, a obra que dá origem a adaptação sempre terá valor maior.

Robert Stam fala das raízes desse preconceito. Uma delas trata da ideia de Antiguidade, pelo qual as artes mais antigas são necessariamente melhores. A segunda diz respeito a um ‘pensamento dicotômico’, ou seja, “o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura” (STAM, 2006, p. 21). O terceiro ponto se refere a ‘iconofobia’, “o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaico-islâmico-protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neo-platônica do mundo das aparências dos fenômenos” (STAM, 2006, p. 21).

O quarto item é a ‘logofilia’, decorrente de culturas enraizadas nas ‘sagradas escrituras’, a partir das quais há uma valorização intensa do verbal. Também há um tipo de preconceito em relação à ‘corporalidade’ do cinema, com seus personagens de carne e osso e cenários palpáveis. De onde decorre o Mito da Facilidade, como se fazer um filme fosse mais fácil que escrever um romance.

Há ainda um preconceito de classe, visto que o cinema surge entre os ‘espetáculos vulgares’ com grande frequência popular. E, por fim, há a concepção de ‘parasitismo’, ou seja, o cinema seria responsável por se apropriar da ‘alma’ da obra literária, sendo apenas uma ilustração dela.

Stam é um dos autores que tem se debruçado sobre a questão e ele verificou a existência de movimentos teóricos que tiram a literatura de uma pretensa posição de



superioridade em prol de uma perspectiva mais horizontal e menos vertical na relação entre mídias fronteiriças. Trata-se de uma abordagem interdisciplinar dentro dos chamados ‘estudos culturais’ que tem permitido uma revisão do conceito de adaptação.

Sob uma perspectiva cultural, a adaptação faz parte de um espectro de produções culturais niveladas e, de forma inédita, igualitárias. Dentro de um mundo extenso e inclusivo de imagens e simulações, a adaptação se torna apenas um outro texto, fazendo parte de um amplo contínuo discursivo (STAM, 2006, p. 24).

A partir dos anos 70, a chamada narratologia também se apresenta como forte tendência nos estudos da adaptação, compreendendo a ficção e a não-ficção através de estruturas e elementos, que fazem com que a obra adaptada ocupe uma posição ‘igualitária’ e ‘legítima’ ao lado do romance e do filme, “como apenas mais um meio narratológico” (STAM, 2006, p. 24).

Já pela Teoria da Recepção, seguindo com a revisão teórica feita por Stam, compreende-se que a obra artística ao “invés de ser mero ‘retrato’ de uma realidade pré-existente, tanto o romance como o filme são expressões comunicativas, situadas socialmente e moldadas historicamente” (STAM, 2006, p. 24), sendo que elas se ‘completam’ na leitura de seu público, ou melhor, ganham significados quando lidas, observadas, assistidas. O texto artístico torna-se, assim, ‘polifônico’ e ‘dialógico’, de forma a permitir interpretações e leituras diversas, mesmo sob a forma de adaptações.

Seguindo essa linha, de pensar que a obra não é um mero retrato da realidade em que é inspirada, Stam cita ainda a Teoria Performativa, que afirma que, da mesma forma que a literatura reconstrói a realidade e cria situações e cenários ao seu bel prazer, o cinema e toda adaptação cinematográfica, recria essa mesma realidade sob uma nova ordenação áudio-visual-verbal. Ou seja, por mais que a ‘base’ seja a mesma, a maneira de se criar sentidos dentro desses códigos são diferentes (STAM, 2006, p. 26).

Nesse sentido, nos parece correta a avaliação geral de Stam que, após observar as correntes teóricas mais consistentes, fala das “leituras adaptação” e da “metáfora da tradução”. Enquanto que a adaptação na forma de “leitura” do original oferece um número infinito de possibilidades, sempre parciais e com objetivos e interesses específicos, a “metáfora da tradução” implica em um esforço na transposição intersemiótica de uma obra entre códigos de significação diferentes, com ganhos e perdas inevitáveis (STAM, 2006, p. 27).

Ou seja, a literatura enquanto código, oferece um número infinito de maneiras de se criar significações, sentidos. Esses mesmos sentidos podem ser buscados no cinema,



entretanto, é importante lembrar que se trata de um código diferente, com maneiras diferentes de gerar significações, tal como explica a pesquisadora Thaís Flores Nogueira Diniz, que a tradução é como “um processo de procura de equivalentes, ou melhor, de procura de um signo em outro sistema semiótico, o cinema, que tenha a mesma função que o signo no primeiro sistema, a literatura” (DINIZ, 1999, p. 19).

É nesse sentido que, tanto Stam quanto Diniz, defendem que a análise das adaptações devem trabalhar com a ideia de intertextualidade e não mais com a concepção hierarquizadora de fidelidade. “É importante, pois, que os envolvidos em cinema e em literatura abandonem a abordagem da fidelidade em favor da evocação mais produtiva da intertextualidade sem queixas pela perda do que é peculiar à literatura” (DINIZ, 2005, p. 35).

2.2 A Transtextualidade

Gérard Genette, tendo por base o conceito de ‘dialogismo’ de Mikhail Bakhtin (1895-1975), e o de ‘intertextualidade’ de Kristeva, propõe o conceito de ‘transtextualidade’, que é mais ‘inclusivo’ que os dois de referência. Esse conceito não se limita ao cinema e as adaptações, ele trata de todas as formas de textos postos em relação entre si de maneira manifesta ou não.

A princípio, são cinco os modos de transtextualidade possíveis para Genette. O primeiro modelo leva o nome mais óbvio, Intertextualidade, e se caracteriza pela co-presença efetiva de, pelo menos, dois textos. De acordo com Stam (p. 27), é a categoria mais óbvia, pois se dá pelo plágio, pela citação ou simples alusão tanto em materiais escritos quanto em apresentações orais. Por vezes, a intertextualidade não é evidente ou explícita, mas geralmente se refere a um quadro de referência já bastante conhecido. “Think, for example, of the presence of the Exodus story in *Grapes of Wrath*, or of all the comic/satiric variations on Christ’s Last Supper (from Buñuel’s *Viridiana*, 1961, to Mel Brook’s *History of the World Part 1*, 1981, to *Monty Python Live at the Hollywood Bowl*, 1982)” (STAM, 2004, p. 27).

A segunda categoria proposta por Genette é a “paratextualidade”, que diz respeito à relação existente entre uma obra literária e seus paratextos, como títulos, prefácios e posfácios, ou mesmo dedicatórias e autógrafos. Ou seja, todo e qualquer elemento que esteja ligado à obra a um ponto que não é possível separá-los dela. De acordo com Stam, se buscarmos esses paratextos no filme, vamos chegar aos trailers, cartazes, resenhas, etc.. Além disso, com o avanço das tecnologias de mídia, os extras dos DVDs se tornaram



importantes paratextos. Stam dá como exemplo os DVDs que incluem cenas excluídas do filme ou finais alternativos, que permitem ao leitor novas interpretações do material, agora ‘adaptado’. Além disso, entrevistas com atores, realizadores e produtores também se configuram como paratextos. O paratexto também pode surgir com formas comerciais, como é o caso da mega franquia de filmes Harry Potter, que tem por base uma série de livros. Os filmes e os livros geraram inúmeros paratextos, ou melhor, produtos ligados a marca, como brinquedos, músicas, vestuário.

Seguindo com as categorizações de intertextualidade de Genette, temos o terceiro tipo que é a “metatextualidade”, que, de acordo com Stam, é a relação crítica entre um texto e outro. Nessa categoria, podemos destacar uma relação ‘crítica’ e outra ‘silenciosa’. A primeira evoca uma adaptação que critica de forma expressa a obra original. Trata-se de uma ‘leitura crítica’, como a versão de *Lolita* de Stanley Kubrick do livro de mesmo nome de Nabokov.

Essa leitura crítica pode ocasionar também uma reescrita de um romance a partir de perspectivas outras ou mesmo a partir da visão de um personagem adicional. Nesse sentido, podemos conceber a versão de Don Quixote de Kathy Ackers, na qual Quixote é uma mulher. As possibilidades se tornam intermináveis em termos de adaptação.

A relação ‘silenciosa’ se refere a obras que, de certa forma, são adaptações de fontes não mencionadas. A pesquisadora Maria Tortajada, citada por Stam, argumenta que os filmes de Eric Rohmer, por exemplo, retrabalham toda a tradição francesa da ‘libertinagem’, como na novela *Les Liaisons dangereuses*, de Laclos, mesmo Rohmer nunca tendo adaptado essa obra (STAM, 2004, p. 30).

A quarta categoria proposta por Genette é a Arquitextualidade, que trata das adaptações cujos títulos não se referem a suas obras originais. Nessa categoria, entram as adaptações não marcadas, como *Clueless* (1993) que se utiliza da personagem Emma, de Jane Austen, e também adaptações ‘genéricas’, como as obras de Rohmer. Outro exemplo possível é a adaptação de Francis Ford Coppola de *Coração das Trevas*, de Joseph Conrad, que ganhou o nome de *Apocalypse Now* (1979) (STAM, 2004, p. 30).

A quinta e última categoria apontada por Genette é, na opinião de Stam, a mais relevante para os estudos de adaptação. A Hipertextualidade “se refere a relação entre um texto, que Genette chama ‘hipertexto’, com um texto anterior, ou hipotexto⁴” (STAM, 2004, p. 31). Para exemplificar, Stam cita A Eneida, um hipertexto cujos hipotextos são A Odisséia e A Ilíada, da mesma forma que os hipotextos de Ulisses, de James Joyce são A

⁴ Tradução livre do trecho “refers to the relation between one text, which Genette calls “hypertext”, to an anterior text or “hypotext”



Odisséia e Hamlet. “Adaptações filmicas, nesse sentido, são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e atualização⁵” (STAM, 2004, p. 30).

Sendo assim, Stam, com base em Gennete, considera que, “Adaptações filmicas, então, são apanhados no turbilhão contínuo de referências intertextuais e de transformação, de textos gerando outros textos em um interminável processo de reciclagem, transformação e transmutação com nenhum ponto claro de origem⁶” (STAM, 2004, p. 30).

3. CONTEXTO PARA ANÁLISE

3.1 A Geração Beat

“A geração beat inclui qualquer pessoa de quinze a cinquenta e cinco anos que se interessa por tudo. É bom lembrar que não somos boêmios. A geração beat é basicamente uma geração religiosa. Beat significa beatitude e não um sentimento de fracasso. É fácil perceber isso. Está no ritmo do jazz, está no rock em plena rua” (Jack Kerouac).

Antes de seguirmos com a análise propriamente dita da adaptação de *Almoço Nu*, é importante um pequeno esboço do contexto em que a obra literária foi escrita.

Os *beatniks* – seguidores e integrantes do movimento *beat* – foram responsáveis por uma grande mudança cultural nos Estados Unidos no final da década de 50 e início da de 60. O movimento, que começou com a negação do sonho consumista norte-americano tão presente na época, teve também como consequência uma significativa ruptura dentro da literatura.

As figuras marginalizadas se tornaram os ícones da literatura *beat*. Nesse movimento literário e de experiência, a escrita era intensamente emocional a fim de desenvolver um estilo próprio de linguagem, que muitas vezes desprezava as regras gramaticais. Um dos escritores que seguiram essa linha à risca foi Jack Kerouac. Diz a lenda que sua obra-prima, *On The Road*, foi ‘concebida’ em abril de 1951 em um rolo de papel contínuo, escrito durante vinte dias e vinte noites, com Kerouac em transe induzido por drogas. “Jack, como se sabe, não foi o mais estradeiro dos *beats*. Mas sem dúvida foi

⁵ Tradução livre do trecho “Filmic adaptations, in this sense, are hypertexts derived from pre-existing hypotexts which have been transformed by operations of selection, amplification, concretization, and actualization”

⁶ Tradução livre do trecho “Filmic adaptations, then, are caught up in the ongoing whirl of intertextual reference and transformation, of texts generating other texts in an endless process of recycling, transformation, and transmutation with no clear point of origin”.



quem criou a mística literária da estrada e incorporou-a definitivamente à narrativa beat” (BUENO, 1984, p. 89).

Os ideais apresentados no livro se tornaram representantes de um modo alternativo de vida, que pregava o rompimento das leis em prol de um mundo repleto de viagens sem destinos, e de uma intensa busca de aceitação pelo misticismo. “O caminho do Dharma trilhado pelos *beats* ajudou muita gente a contemplar o mundo longe dos redemoinhos do intelectualismo, sem perder a lucidez e a paixão pela vida” (MUGGIATI, 1984, p. 105).

Para exprimir essa nova concepção de vida, os *beatniks* defendiam uma nova forma de observação do universo. A fórmula consistia em estar em harmonia com o mundo, buscando inspiração no surrealismo, no qual acreditavam que a escrita estaria livre dos males da sociedade moderna. Kerouac acreditava que esse era o método mais sincero de transmitir os sentimentos e as experiências do cotidiano, sem recorrer a subterfúgios formais.

Este modelo de literatura escancarava o desprezo pelas obras puramente ficcionais e artificiais. Os escritores *beats* buscavam para os romances e poesias argumentos inspirados em experiências pessoais, sem adulteração ou invenção de personagens. Porém, alguns deles recorriam a imagens surrealistas por que algumas experiências não podiam de maneira alguma ser apreendidas de forma naturalista e, assim, tudo estaria a serviço da expressividade.

O experimentalismo radical de Burroughs no então contexto da famigerada geração *beat*, é exemplar. Ele levou a certo extremo, por exemplo, a produção da escrita com a técnica *cut-up*, desenvolvida pelo artista plástico Bryon Gyzin. Essa técnica consiste na junção aleatória de frases de textos diversos e a posterior rescrita do material com uma nova significação.

[...] ele foi o introdutor de experiências como o método *cut-up* na literatura, espécie de *zapping* narrativo (em que, munido de uma tesoura, compunha textos derivados de fontes tão díspares como uma primeira página do *The New York Times*, Rimbaud, ficção científica e histórias em quadrinhos), renunciando toda uma nova maneira de ler, ver e pensar (LOPES, 1996, p. 74)

Nas artes plásticas, Burroughs buscou levar adiante uma concepção da escrita enquanto processo visual, desenvolvendo um tipo de pintura em que sobrepunha frases até que os contornos se confundissem e gerassem uma imagem. Uma pequena demonstração dessa técnica pode ser conferida no documentário *Commissioner of Sewers* (1991), dirigido por Klaus Maeck.



E na prosa, lidando com o próprio mundo *beat*, mergulhou na violência, no sexo, no álcool e nas drogas e traduziu a vivência em representação do desencanto com o pensamento moderno. É um último lampejo que se traduz na obra dele como expressão de uma profunda angústia. “Gostar ou não de William Burroughs é irrelevante. Ele simplesmente está lá, uma presença na cultura, uma influência maciça não só na prosa dos 60s, 70s, 80s, mas também em mais de duas décadas de artes performáticas, filmes experimentais e cultural *pop*”. (BIVAR, 1984, p. 130).

3.2 O Almoço Nu

O Verbo divide-se em partes que formam uma unidade e assim deve ser encarado, mas tais partes podem ser abordadas em qualquer ordem, jogadas de um lado para o outro e exploradas de frente e de costas, como se faria com um objeto sexual especialmente interessante. Este livro derrama-se em todas as direções para fora de suas páginas, em um caleidoscópio de paisagens [...] (BURROUGHS, 2005, p. 235).

Em uma noite de 1951, no México, Burroughs, até então mero neto do inventor do mecanismo da calculadora, e a esposa Joan, reproduziam bêbados a famosa cena de Guilherme Tell, em que um arqueiro perfura a maçã sobre a cabeça do amigo com uma flecha. Substituíram a maçã por um copo e a flecha por um revólver e, Burroughs matou a mulher com um tiro no rosto.

O incidente não só serviu de mórbida carta de apresentação de Burroughs a alguns dos seus mais fiéis leitores, como parece ter sido o estopim para uma vida literária. Foi ainda naquela temporada no México que Burroughs assumiu o conselho do amigo Jack Kerouac e concluiu o primeiro livro, *Junky*, além de deixar incompletos vários manuscritos com o resultado de estudos a respeito da homossexualidade, que logo mais tarde assumiria.

Nos dez anos que seguiram, Burroughs passou a viajar muito por entre os continentes e a escrever de forma desordenada *Almoço Nu*, sua obra mais famosa. O ponto final do romance ele trabalhou em Tânger, no Marrocos, onde passou a maior parte dos dias confinado em um quarto. Barry Miles e James Graueholz, na nota introdutória à edição mais recente da obra, dizem que “Burroughs debatia-se de forma inclemente com a ‘forma’ de seu romance, mas como a cada dia escrevia mais e tomava novos rumos, acabou perdendo a capacidade de gerenciar o caos de páginas datilografadas e escritas à mão que se acumulavam em seu quarto”.

Dia após dia usou drogas sintéticas injetáveis e substâncias derivadas do ópio, até que a dependência o levou a debilitação em 1956, quando teve de viajar a Londres em busca



de ajuda médica. Foi internado e medicado com Apomorfina, medicamento que o próprio escritor comentaria em um apêndice do livro: “Encontrei essa vacina quando estava no fundo do poço da ‘junk’. Vivia em um quarto no bairro Nativo de Tânger. Não tomava banho havia um ano nem trocava ou tirava as roupas para nada a não ser para enfiar uma agulha na carne fibrosa, desbotada e rígida da dependência terminal, coisa que fazia de hora em hora”.

Nos dois anos seguintes Burroughs ficou sem usar drogas e voltou com amigos a Tânger. Eles trabalharam em cooperação na revisão e ordenação do material bruto de *Almoço Nu*, páginas e páginas com descrição de orgias, experiências com narcóticos, revelações sobre o tráfico de entorpecentes e relatos de sonhos com criaturas fantásticas sem nenhuma linha de raciocínio lógica.

O livro foi publicado em 1959 pela editora francesa Olympia Press. O livro foi proibido nos Estados Unidos, por ser considerado obsceno, mas acabou sendo liberado dois anos mais tarde, sendo publicada uma reedição pela editora Grove Press. O livro *Almoço Nu* e as suas ideias libertárias, tornaram Burroughs símbolo da contracultura.

3.3 David Cronenberg

O cineasta canadense David Cronenberg comunga com Burroughs em temas e no radicalismo na experimentação da linguagem. Desde o início da carreira, tem levado aos filmes que dirige personagens grotescos, tramas repletas de violência e experiências sexuais, relatos de alucinações geradas por entorpecentes e todo um universo que também se localiza em Burroughs. Bem como o cineasta desenvolve relações estéticas que rompem uma série de aspectos comuns ao cinema, tal como Burroughs na literatura.

Mesmo com a colaboração de Burroughs, o cineasta canadense David Cronenberg precisou de mais de uma década para descrever a visão que tinha de *O Almoço Nu*. Nesse período, Cronenberg conseguiu atenção internacional do público e da crítica com filmes como *Scanners* (1981), *Videodrome* (1983), *Dead Ringers* (1988) e ainda um Oscar de Melhor Refilmagem por *A Mosca* (1986). Só então, *Mistérios e Paixões* ficou pronto.

O filme, cujo título original é o mesmo do livro do qual foi inspirado, *Naked Lunch - O Almoço Nu* –, deixou evidente a inclinação não-comercial que Cronenberg retomava após trabalhar com estúdios em *Videodrome* e *The Dead Zone* (1983). E de acordo com o próprio Cronenberg, o filme é uma viagem lisérgica pelo mundo do escritor. É surreal, com máquinas de escrever se transformando em órgãos sexuais e besouros



falantes, que, apesar parecerem apenas fruto de alucinação causada por entorpecentes, possuem vida própria, caráter humano e personalidade.

Para Peter Weller, “*O Almoço Nu* nos mostra o maravilhoso processo da literatura americana, nos mostra a verdadeira forma do romance americano”. Cronenberg complementa afirmando que “A essência do filme é a escrita, o objetivo da escrita por si mesma. Sobre ser criativo e o comprometimento dessa criatividade. O perigo de ser criativo”. Fala ainda sobre sua proximidade com Burroughs:

Eu sabia que iria fazer algo completamente inovador, algo que iria me surpreender. Para criar algo novo eu fiz uma fusão entre eu e o Burroughs. É como se fizéssemos telepatia, eu sou a sua ‘mosca’, como se estivesse no seu ombro, e a gente raciocinasse junto. O resultado da telepatia é o filme *Mistérios e Paixões*

4. ANÁLISE

A análise da adaptação cinematográfica de *Almoço Nu* se divide em algumas partes. Começa com uma pequena sinopse do filme de Cronenberg, seguida de algumas observações em torno dos elementos do livro que estão presentes no filme. Em seguida, busca-se no filme outros aspectos intertextuais, tendo em vista a metodologia proposta por Gérard Genette.

A versão de *Almoço Nu* de Cronenberg se passa na Nova York de 1953. Bill Lee, que é interpretado por Peter Weller, é um exterminador de insetos que gostaria de ser escritor. No momento, sofre com o fim misterioso do inseticida do seu aparelho, o que lhe causa problemas no trabalho. Ao chegar em casa, flagra sua mulher, Joan (Judy Davis), injetando o produto e tendo ‘viagens’ alucinógenas.

Após alguma insistência por parte dela, ele experimenta a droga e começa a ter delírios também. Com a situação no trabalho totalmente comprometida, ele busca ajuda do Dr. Benway, que lhe dá um frasco com a Carne Negra, um pó preto que supostamente o ajudaria a se livrar do vício. As drogas tornam toda a trama turbulenta. Bill Lee acaba matando sua esposa por acidente. Em encontros bizarros com monstregos, Bill ‘descobre’ que, na verdade, Joan era uma espiã e que ele estava programado para mata-la. Agora, restava-la seguir para A Zona, onde estaria seguro e de onde deveria elaborar e entregar relatórios sobre a situação.

O restante do filme se passa entre momentos de Bill fora e dentro da chamada Zona, o que seria metaforicamente intervalos entre lucidez e ‘viagens’ alucinógenas do personagem. Enquanto está na Zona, Bill escreve constantemente relatórios em máquinas de



datilografar que se transformam em besouros e órgãos sexuais, as quais possuem personalidade, falam e reagem sexualmente à maneira que se escreve. Além disso, na Zona, Bill Lee envolve-se em uma rede que mal compreende, e que envolve homossexuais, traficantes, uma nova ‘joan’, e um misterioso e poderoso Dr. Benway.

Por outro lado, enquanto está supostamente são, Bill Lee se vê dentro de um quarto de hotel com milhares de folhas espalhadas pelo chão. Os ‘relatórios’ que escreve na Zona são, na sanidade, textos literários confusos e abstratos que estão sendo organizados na medida do possível por seus dois amigos.

O filme termina com o mergulho total de Bill no espaço alucinógeno, enfrentando um Dr. Benway que, em verdade, era a governanta de sua amada. Em troca do resgate da nova Joan, Bill aceita ser uma espécie de representante de Benway numa cidade tomada pela Carne Negra, Anexia.

Nada disso está no livro. Ou pouco disso. Na verdade, não há como fazer uma sinopse do texto literário que é Almoço Nu, devido ao seu caráter experimental. Então, nesta primeira parte das observações, busquei alguns elementos do livro que estão no filme. Por exemplo, alguns trechos podem ter servido de base para o delineamento do comportamento de alguns personagens no filme. Benway, que é um personagem recorrente tanto no livro como no filme, é bastante descrito por Burroughs: “Benway é um manipulador, um coordenador de sistemas simbólicos, um especialista em todas as etapas de interrogatórios, lavagens cerebrais e formas de controle” (BURROUGHS, 2005, p. 30).

A atuação de Benway também foi retratada por meio da sua atividade em Anexia, que no filme aparece somente nas cenas finais. Essa cidade é descrita no livro como um local tomado pela burocracia, através do qual o poder era exercido. As pessoas de Anexia viviam sob vigilância e com medo de infringir qualquer uma das inúmeras e rígidas leis. E se infringissem, estariam a mercê de Benway, que aparece como um responsável pela ordem geral. Além disso, ele é um Médico de Experimentos de ‘trejeitos homossexuais’, e em mais de um momento no livro suas experiências são relatadas juntamente com seus comentários sobre, por exemplo, a esquizofrenia. No filme, não temos esse histórico fornecido pelo livro, mas o personagem exerce justamente essa função de médico manipulador de comportamento afetado e maquiavélico.

A Carne Negra também foi um dos elementos aproveitados pelo filme. Trata-se de uma droga usada para supostamente combater outra droga, o inseticida, porém, fica implícito que a Carne Negra era que causava as alucinações em Bill, ou melhor, fazia com que ele permanecesse na Zona. 'A 'origem' dessa Carne é a mesma no livro e no filme:



Em redutos camuflados da Praça, visíveis apenas aos Comedores de Carne, crustáceos paralisados são expostos por traficantes de Carne Negra obtida da imensa centopeia aquática – chega a atingir quase dois metros de comprimento – que pode ser encontrada em meio aos rochedos negros e nas iridescentes lagoas pardacentas (BURROUGHS, 2005, p. 62-63).

Outros elementos surgem no filme como uma espécie de ponte com o livro. Um deles é o esconderijo de Benway, que é uma casa de banho subterrânea. Tal local é mencionado no livro: “O Café Encontro ocupa um dos lados da Praça, um labirinto de cozinhas, restaurante, cubículos para dormir, perigosas sacadas de ferro e porões que levam às casas de banho subterrâneas” (BURROUGHS, 2005, p. 63).

Outro elemento são os chamados Entrepelados, que no livro são descritos assim:

Sentados nus em banquetas forradas de cetim branco estão os Entrepelados, sugando xaropes coloridos e translúcidos por canudos de alabastro. Entrepelados não possuem fígados e toda sua nutrição é baseada em doces. Lábios finos e violáceos recobrem um afiadíssimo bico de osso negro, que usam com frequência para retalharem uns aos outros em suas brigas por clientes. Tais criaturas secretam de seus pênis eretos um fluido que prolonga a vida ao desacelerar o metabolismo, mas causa dependência (BURROUGHS, 2005, p. 63).

No filme, esses Entrepelados aparecem como monstros chamados Mugwumps. O primeiro a aparecer, de fato, está sentado tomando uma bebida com canudo. Mais tarde, a cabeça de um deles serve de máquina datilográfica para Bill e de uma de suas ‘antenas’ sai um líquido que é tomado pelo personagem. Nas sequencias finais, os Mugwumps aparecem novamente como ‘prisioneiros’ que ‘alimentam’ o vício de algumas vítimas, sob ordens de Benway.

A chamada Interzona ou A Zona, que serve de plano de fundo para boa parte do filme, é apenas citada no livro em uma fala de um diplomata: “- Que algum cidadão dos Estados Unidos da América pertencente ao sexo masculino tenha parido, na Interzona ou em qualquer outro lugar” (BURROUGHS, 2005, p. 72).

As transformações das máquinas de escrever em besouros e a desses besouros em órgãos sexuais não estão no livro. Em referência aos besouros, há uma pequena fala sobre “os besouros da cocaína” na página 2006, os quais geram todo tipo de alucinação. No filme, os besouros são vistos somente quando Bill está entorpecido. Sobre as transformações em si, existem apenas pequenas menções em transfigurações, por exemplo: “[...] estagnação e morte em um vale cercado de montanhas onde plantas brotam de órgãos genitais e crustáceos imensos são gerados no interior das cascas corpóreas, que rompem quando chega a hora de nascer [...]” e “[...] Um dia eu tava trepando com um cidadão, pensando



‘Finalmente alguém normal’; mas aí ele começou a gozar e se transformar em algum tipo de caranguejo tenebroso” (BURROUGHS, 2005, 118).

Por fim, entre os elementos significantes, pode-se destacar também uma lorota contada por Benway em certa parte do livro (p. 140-141), sobre um cara que tinha um ‘cu falante’ que, aos poucos, tomou conta do seu ‘proprietário’ e passou a ter controle sobre ele. Essa mesma lorota aparece no filme como uma fala de Bill Lee.

2º Parte

Nesta segunda parte das observações, gostaria de pontuar alguns elementos da adaptação que se mostram ‘exteriores’ a narrativa, começando pelo nome do personagem principal: William Lee. Conforme registra o prefácio de *Cartas do Yage* (2008), esse nome aparece pela primeira vez como pseudônimo de Burroughs no romance autobiográfico *Junky* (1953), em que explora suas experiências com a heroína. Além disso, Bill, apelido do personagem no filme, é também o apelido de Burroughs, tal como vemos no manuscrito original de *On The Road* de Jack Kerouac (2009, 138, 217...).

A relação do personagem Bill com Joan Rohmer também é referencial. William Burroughs conheceu Joan Vollmer em 1944. Na época, ela estava grávida de outro homem, mas mesmo assim se apaixonaram e se casaram. Tiveram mais um filho. Joan se viciou em benzedrina, e com o tempo passou a ter alucinações agudas. Em 1947, foi internada no manicômio de Bellevue, se tornando a primeira mulher a ser internada com esse quadro. Essa característica incomum pode ter alguma relação também com o fato de a personagem Joan se drogar usando o inseticida.

Conforme WILLER (2009, p. 43), a internação não ajudou Joan. Em 1951, já no México, em uma reunião com amigos, Joan sugeriu que o marido, um exímio atirador, brincasse com ela ao estilo Guilherme Tell. Ela colocou um copo de vodca sobre a cabeça e pediu para que ele o acertasse com um tiro, que acabou atingindo sua cabeça.

Esse evento também é retratado no filme. Bill chega a casa e encontra Joan deitada em um sofá com Hank enquanto Martin lê poesia para eles. Todos estão sob o efeito de álcool e drogas. Bill não dá muita importância e segue para outra sala. Joan o segue e após um breve diálogo, coloca o copo de vodca sobre a cabeça, Bill atira e erra o alvo, matando a esposa.

As experiências alucinógenas de Bill se intensificam pouco a pouco, fazendo com que cada vez mais ele tenha acesso a um novo espaço, a um novo lugar, chamado Interzone (A Zona). A representação cinematográfica desse local é carregada de influências visuais da



cultura marroquina, sendo uma referência clara a viagem de Burroughs a Tanger após deixar o México e passar pelo Peru. Foi em Tanger que Burroughs dedica-se a escrita definitivamente. Trancafiado em um quarto de hotel, definhava drogando-se e escrevendo o que viria a ser *Almoço Nu*. No filme, Bill não tem a consciência de que está escrevendo um livro, como mais tarde descobrirá, mas sim está produzindo relatórios para a Interzone Incorporated.

Vale reparar também que esse mesmo apartamento está localizado em dois lugares diferentes no filme. Quando Bill está sob os efeitos de droga, esse quarto está na Interzone, é onde Bill está hospedado para escrever seus relatórios. Porém, quando Hank e Martin o encontram no banco de areia, esse quarto está no plano ‘real’ do filme, ou seja, representa um dos poucos momentos de lucidez do personagem, onde os relatórios viram páginas do livro.

Aliás, Hank e Martin parecem representar os outros dois *beatniks*. Hank, com o seu cabelo penteado para trás e pelo porte um pouco mais atlético, seria Jack Kerouac, enquanto que Martin, de óculos volumosos, proximidade com a poesia e pela sugestão da homossexualidade, seria Allen Ginsberg.

Outra indicação dessa representação de Kerouac e Ginsberg é quando os dois estão com Bill no apartamento, juntando do chão páginas do livro escrito por Bill. Tal como lembra Claudio Willer, “De fato, trechos de *Almoço Nu* foram remontados ou reorganizados de modo aleatório, com ajuda de Ginsberg e Kerouac” (WILLER, 2009, p. 43-44).

Outro aspecto bem presente no filme é a questão da homossexualidade. Em determinado momento, a máquina de Bill, a Clark-Nova, pede para que ele digite algumas coisas que ela ditará.

Clark-Nova: Ah, Bill, pode me fazer um favor?

Bill: O que?

Clark-Nova: Quero que escreva umas palavras para mim. Palavras que eu vou ditar.

Bill: Sim. Claro, que diabo.

Clark-Nova: Pronto, a primeira fase é: “A homossexualidade é o melhor disfarce que um agente pode ter”

Bill toca as teclas devagar. A máquina reclama: “Não seja mariquinha. Seja forte”. Bill atende o pedido, e a ação ganha um clima sexualmente estimulante.

Clark-Nova: Se oriente por estas palavras, Bill. Fico contente por estas palavras constarem no seu relatório. A nova gerência vai ficar muito satisfeita por compreender nosso ponto de vista.

Bill: Que ponto de vista?



Clark-Nova: Bem, é que gostamos de saber que apesar de ver os atos homossexuais como moral e possivelmente até mesmo fisicamente repugnantes, sabemos que está preparado para ultrapassar essas barreiras pessoais para melhor servir a causa a que somos tão devotados.

Em uma cena seguinte, Bill é encontrado em um banco de areia por um rapaz chamado Yves Cloquet, que o convida a tomar café da manhã. Durante o café, o rapaz fala que soube que Bill foi a festa de Tom Frost com três rapazes da Interzone e que pareciam muito íntimos. Disse que não sabia que Bill era gay. Bill então conta uma história sobre quando aceitou sua homossexualidade. Ele diz: “Nunca vou esquecer o horror que congela minhas glândulas, quando a palavra funesta cicatrizou no meu cérebro vertiginoso: eu era um homossexual”. Em seguida, em uma nova ruptura, aparece a máquina de escrever de Bill e na folha está digitada a frase que ele acabara de falar.

A passagem possui uma dupla referência. Sugere que ele saiu do estado de alucinação e está em um momento de sobriedade/realidade e liga-se a um aspecto autobiográfico. Burroughs não apenas foi homossexual desde a adolescência, como também possuía atração particular por jovens. Burroughs, “já quarentão, morava em Tanger. Lá, dedicava-se ao ócio, às drogarias e às sacanagens pagas com garotos árabes” (MORAES, 1984, p. 66).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As referências encontradas na obra de Cronenberg a William Burroughs, ao livro *Almoço Nu* e a própria geração Beat não devem servir a apenas a uma análise comparatista, que resumiria todo esse diálogo a uma busca hierárquica, no sentido de abordar a obra cinematográfica enquanto adaptação.

Observando as categorias da transtextualidade Genette, é possível entender a adaptação cinematográfica de *Almoço Nu* como uma leitura múltipla de seu original. Podemos entender o *Almoço Nu* de Cronenberg na categoria de Intertextualidade, porque o filme faz referência ao contexto do livro, ou seja, o filme faz alusão ao contexto em que a obra de Burroughs foi escrita.

Em termos do Paratexto, podemos considerar o próprio filme como um paratexto do livro, ou mesmo levar em conta os extras presentes do DVD, como trailer, *making of*, e sobretudo o documentário *Naked Making Lunch*, que vem nas edições importadas do filme. Vários outros tipos de materiais ligados ao filme disponíveis na internet, como entrevistas de pessoas ligadas ao filme, também se configura como material de paratexto.



A adaptação analisada também tem sua carga de Metatextualidade, pois se trata de uma leitura crítica e da reescritura da obra base, que gerou um novo produto. Além disso, a obra cinematográfica, ganhou personagens que ajudam o cineasta a ‘contar a história’ que pretende, aspecto esse que também diz respeito a Metatextualidade de Genette.

No que se refere a Arquitextualidade, podemos observar que a adaptação cinematográfica manteve o nome da obra base em inglês, *Naked Lunch*. A versão brasileira do filme ganhou outro nome, *Mistérios e Paixões*. Entretanto, o título em português não parece carregar simbolismo relevante à análise aqui proposta. Parece haver apenas um fim comercial. A decisão de manutenção do título parece ter por objetivo manter uma ligação com a obra base. Por mais que o filme seja muito diferente do livro, o título garante o *status* de adaptação e exclui a possibilidade de interpretação do filme como apenas uma obra *sobre* o livro, ou seja, enquadra-se como uma *leitura* de Cronenberg do livro de Burroughs.

Em relação à última categoria de Genette, a Hipertextualidade, é possível afirmar que o filme, enquanto hipertexto, tem vários hipotextos, sendo que o livro é apenas um deles. É certo que vários elementos do livro norteiam o filme, são hipotextos da versão cinematográfica. Porém, também é certo afirmar que a própria história de William Burroughs é um hipotexto do filme, da mesma forma que a história de como o livro foi escrito, a história da geração *beatnick* e mesmo os outros filmes de Cronenberg são hipotextos. Esses vários hipotextos, que cada um por sua vez também são hipertextos, serviram de base para a versão de Cronenberg de *Almoço Nu*.

Assim, entendemos que é possível trabalhar com o conceito de adaptação sem trilhar uma busca por um grau de fidelidade ou de traição. A adaptação deve ser entendida como uma obra de mesmo ‘valor artístico’ que a obra de origem. Além disso, a adaptação é sempre uma ‘leitura’ de uma obra, sendo que, essa leitura se dará, por vezes, através de instrumentais de um código diferente, ou seja, a maneira como se cria os sentidos na literatura, não são os mesmos no cinema.

Referências bibliográficas

- BIVAR, Antonio. **Beats & Anos 80 in Alma Beat**. São Paulo: L&PM, 1984.
- BUENO, Eduardo. **Beats e a Estrada in Alma Beat**. São Paulo: L&PM, 1984.
- BURROUGHS, William Seward. **O Almoço Nu**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- _____. **O Gato por dentro**. São Paulo: L&PM, 2007.
- _____; GINSBERG, Allen. **Cartas do yage**. São Paulo: L&PM, 2008.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural**.



Ouro Preto: Editora da UFOP, 1999.

FRÓES, Leonardo. **Histórias beats in Alma Beat**. São Paulo: L&PM, 1984.

KEROUAC, Jack. **On The Road**. São Paulo: L&PM, 2009.

LOPES, Rodrigo Garcia. **Vozes e visões**. São Paulo: Iluminuras, 1996.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.

MORAES, Reinaldo. **Beats & Drogas in Alma Beat**. São Paulo: L&PM, 1984.

MUGGIATI, Roberto. **Beats & Zen in Alma Beat**. São Paulo: L&PM, 1984.

STAM, Robert. **Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. Ilha do Desterro, Florianópolis, n. 51. P. 19-53, jul/dez. 2006.

_____; RAENGO, Alessandra. **Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation**. United Kingdom: Blackwell Published, 2005.

WILLER, Cláudio. **Geração Beat**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2009.

MISTÉRIOS E PAIXÕES “**NAKED LUNCH**” (1991). Direção: David Cronenberg.
Roteiro: adaptado do livro “Naked Lunch”, de William S. Burroughs, por David Cronenberg. Distribuição FOX. Inglaterra. Cor, 115 min.

WILLIAM S. BURROUGHS. “**COMMISSIONER OF SEWERS**”. Direção: Klaus Maeck. Documentário. Estados Unidos, 1991. 60 minutos. Cor.