

**MEDO E DELÍRIO EM LAS VEGAS ENTRE RECRIAÇÃO E TRANSTEXTUALIDADE:
UMA VIAGEM DO PAPEL AO FILME**

Gabriel Costa Correia¹

Resumo: Este texto propõe uma reflexão sobre a adaptação cinematográfica de obras literárias pautada pelas noções de transtextualidade e recriação, termos cunhados respectivamente por Gerard Genette e Haroldo de Campos. Os objetos analisados serão o romance *Medo e Delírio em Las Vegas: Uma Jornada Selvagem ao Coração do Sonho Americano*, publicado em 1972, escrito pelo jornalista americano Hunter S. Thompson; duas versões de roteiros literários adaptados e a película intitulada *Medo e Delírio*, lançada em 1998, dirigida pelo cineasta norte-americano Terry Gilliam. O argumento defendido é que ao analisarmos as transformações empreendidas no processo de adaptação de uma forma expressiva à outra, revelamos um trabalho que pode ser considerado um esforço de recriação que tem na escrita do roteiro literário um momento definidor.

Palavras-chave: adaptação para cinema; roteirização de cinema; tradução.

**FEAR AND LOATHING IN LAS VEGAS BETWEEN RECREATION AND
TRANSTEXTUALITY: A JOURNEY FROM PAPER TO FILM**

Abstract: This text proposes a reflection on the film adaptation of literary works guided by the notions of transtextuality and recreation, terms coined respectively by Gerard Genette and Haroldo de Campos. The objects analyzed will be the novel *Fear and Loathing in Las Vegas: A Wild Journey to the Heart of the American Dream*, published in 1972, written by the American journalist Hunter S. Thompson; two versions of adapted literary scripts and the film entitled *Fear and Loathing in Las Vegas*, released in 1998, directed by the American filmmaker Terry Gilliam. The main line of argumentation is that by investigating the transformations undertaken in the process of adaptation from one medium to another, it is revealed a work that can be considered an effort of recreation that finds in the writing of the literary script a defining moment.

Keywords: film adaptation; screenwriting for cinema; translation.

¹ Professor Adjunto do curso de Cinema e Audiovisual na Faculdade de Comunicação e Artes (FCA) da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e mestre em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), além de graduado em Imagem e Som com ênfase em Roteiro e Direção pela mesma instituição. Pesquisa e atua nas seguintes áreas: cinema e audiovisual, gêneros cinematográficos, filmes de super-heróis, cinema de horror, narrativas para multiplataformas e videogames.

Apontamentos teóricos: Haroldo de Campos e Gerard Genette

Em *Da tradução como linguagem e como crítica*, Haroldo de Campos reúne um panorama de autores e suas respectivas ideias sobre o trabalho da tradução de textos criativos para em seguida desenvolver suas considerações sobre o tema e sugerir o esboço de um método que contemplasse a tradução nos níveis abordados. No ensaio, Campos defende, na esteira de Albercht Fabri e Max Bense, que a informação estética é intraduzível, não podendo ser semanticamente interpretada. Então, assumindo a tese da impossibilidade de tradução de textos criativos, sugere a ideia de recriação:

Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema (Campos, 2006, p. 34).

Defende então a ideia de tradução enquanto arte e encontra no poeta, crítico e tradutor americano Ezra Pound, uma voz irmã no que diz respeito a sua própria visão da tradução artística. Campos diz que, mesmo por vezes “traindo” a letra do original, a recriação de Pound consegue manter o “espírito” e o “clima” da obra traduzida, e ainda acrescentar “efeitos novos e variantes, que o original autoriza em sua linha de invenção” (2006, p. 37). Aqui, Haroldo de Campos conclui que a obra recriada, além de apresentar uma nova visão sobre a obra traduzida, também é capaz de acrescentar valor à mesma, o que corrobora a tese da tradução enquanto forma de arte (e de crítica). A analogia proposta neste artigo será com a adaptação cinematográfica, tomando o trabalho de roteiristas e cineastas como o de “tradutores-recriadores”.

Gerard Genette apresenta em “Palimpsestos: A Literatura de Segunda Mão” uma detalhada análise sobre as relações transtextuais em literatura, desenvolvendo uma categorização de tais relações ao mesmo tempo em que as analisa. O autor inicia seu percurso defendendo a transtextualidade enquanto objeto da poética e enumera cinco tipos de relações definidas como transtextuais: intertextualidade, paratexto, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade. Após apresentar sua classificação dos tipos de relações transtextuais e a definição de algumas categorias iniciais, Gerard Genette introduz o objeto

sobre o qual sua análise irá se aprofundar, e a categoria que será norteadora da discussão aqui proposta, a hipertextualidade, definida por Genette (2010, p. 18) como: “toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário”. Essa derivação, Genette define como descriptiva e intelectual, quando um metatexto “fala” de um texto; ou de outra ordem, quando o hipertexto não poderia existir sem que ocorresse algo que o autor chama de transformação de seus hipotextos. No capítulo “Algumas precauções” o autor explora a vertente que considera mais clara da hipertextualidade: “ aquela na qual a derivação do hipotexto ao hipertexto é ao mesmo tempo maciça (toda uma obra B deriva de toda uma obra A) e declarada, de maneira mais ou menos oficial” (Genette, 2010, p. 24). Tal definição contempla a adaptação cinematográfica que, apesar de não fazer parte do corpus principal de análise do autor, contempla tais atributos, dada a abertura que a definição proporciona. Cabe mencionar que Genette escreve de passagem sobre a adaptação cinematográfica quando sugere outra divisão possível dentro do regime sério das derivações hipertextuais, inserindo-a numa prática que responde a uma demanda social de aspecto comercial, mais próximo da necessidade do que da arte, inserindo também nesse grupo as continuações e outras formas de transmodalização como a adaptação teatral. Na sequência propõe outra função de regime sério mais nobremente estética, quando um escritor se apoia em uma ou várias obras anteriores para elaborar aquela na qual investirá seu pensamento e sua sensibilidade de artista.

Nesse ponto, o texto de Genette permite uma leitura divergente da classificação que o autor sugere, uma vez que adaptações cinematográficas muitas vezes são realizadas com fins artísticos, apoiando-se em diversas, e por vezes sofisticadas, referências audiovisuais, literárias, políticas e filosóficas, fruto da formação de cineasta e equipe que realizam a adaptação, bagagem que se reflete na obra fílmica obtida no final desse processo. Neste texto procuraremos desenvolver a reflexão nesse sentido.

Medo e Delírio em Las Vegas: Uma Jornada Rumo ao Coração do Sonho Americano

Hunter S. Thompson, jornalista e escritor, tornou-se conhecido nos EUA após conviver durante o período de um ano com a gangue de motociclistas chamados *Hell's Angels* e escrever uma extensa reportagem sobre o grupo reunida no livro intitulado *Hell's Angels: The Strange and Terrible Saga of the California Motorcycle Gang*. Inicialmente inspirado pela vertente jornalística chamada *new journalism*,² na qual os jornalistas deveriam vivenciar o assunto sobre o qual escreveriam para ter uma visão livre de preconceitos, e também herdeiro da geração *beat*,³ Thompson refinou um estilo próprio, conhecido como “jornalismo gonzo”, cujo ápice de aprimoramento e experimentação ocorreu com o livro *Medo e Delírio em Las Vegas: Uma Jornada Rumo ao Coração do Sonho Americano*. O contexto de escrita da obra é um ótimo exemplo de uma das características patentes no estilo de Thompson, a incorporação do aleatório como combustível criativo. Thompson recebeu uma oferta da revista *Sports Illustrated* para escrever sobre a Mint 400, uma corrida anual de motos pelo deserto de Nevada, em Las Vegas, e rumou para lá acompanhado de seu advogado e amigo, Oscar Zeta Acosta, ativista político americano de ascendência mexicana. A matéria resultante da viagem foi rejeitada pela revista de esportes, mas despertou o interesse da revista *Rolling Stone*, que enviou Thompson novamente à cidade de Las Vegas, desta vez para acompanhar uma conferência nacional de promotores de justiça cujo tema do ano era “narcóticos e drogas perigosas”. Dessas viagens surgiram os manuscritos que se transformaram em *Medo e Delírio em Las Vegas*, publicado originalmente em novembro de 1971, num artigo de duas partes na revista *Rolling Stone*⁴, com ilustrações do cartunista britânico Ralph Steadman, que posteriormente foram editados em um livro (McKeen, 2008). O livro se tornou um marco tanto para a reflexão sobre o período que retrata na História dos EUA, quanto na carreira de Thompson, que após seu sucesso nunca conseguiu se livrar por completo da fama de incontrolável que criou a partir da fusão de sua persona pública com sua contraparte literária.

² Vertente jornalística pautada pela exploração intencional da subjetividade no trabalho jornalístico aliada a um estilo de escrita mais literário (Weingarten, 2005).

³ Grupo de artistas norte-americanos da virada da década de 1950 para a de 1960 que influenciaram uma série de movimentos culturais nos Estados Unidos e mundo afora, como o que ficou conhecido de forma genérica como movimento hippie na década de 1960 em diante (Willer, 2014).

⁴ Vol. 95 e 96.

Adaptação cinematográfica como recriação

A escrita de Thompson reúne características do *new journalism* como a subjetividade, a ausência de barreira entre jornalista e matéria, e a escrita com intenções literárias com algumas particularidades que formatam o estilo conhecido como jornalismo “gonzo” (McKeen, 2008). Dentre essas particularidades de estilo, podem ser destacadas a ausência de uma barreira entre ficção e realidade, vocabulário ao mesmo tempo rebuscado e coloquial, repleto de gírias e longas digressões, construção de um enredo fragmentado e a representação direta e reflexiva de um aspecto específico da contracultura⁵: a celebração do consumo recreativo de substâncias alteradoras da consciência através de um texto que experimenta formas de relatar o funcionamento mental sob o efeito das drogas.

O trabalho de recriação do “clima” do livro passa pelo trabalho de escrita do roteiro, mas, é na elaboração da *mise-en-scène* que esse “clima” se estabelece de fato. Nesse caminho que leva do livro ao filme, passando pelo roteiro, alguns aspectos podem ser ressaltados: a caracterização visual, maneira através da qual todo o universo visual que é descrito no livro é recriado no filme; a construção do ponto de vista, modo como as visões sobre personagens e acontecimentos são apresentados em todos os textos; e contextualização, como livro, roteiro e filme se relacionam com o período histórico, social e cultural abordado.

A evocação de uma visualidade única, lisérgica, opressora e delirante é um elemento importante no livro de Thompson. Os delírios do personagem são os elementos descritos com maior riqueza de detalhes no livro, e tudo mais, como ambiente e demais personagens, é apresentado de maneira fragmentada, através de seu olhar delirante. Ainda no livro, essa caracterização visual é incrementada pelos desenhos do cartunista britânico Ralph Steadman, dono de um traço sujo, visceral e, por vezes, surrealista. Tais desenhos absorvem a atmosfera do livro ao reproduzir em imagens um pouco do delírio que o texto evoca. Nos roteiros, a caracterização visual ocorre à maneira do livro, com descrições mínimas sobre locais e

⁵ “(...) manifestações culturais diferenciadas, alternativas, que se estenderam aos anos 1970. Contracultura, marginalidade, curtição e desbunde foram designações que pretendiam dar conta de uma produção variada e dispersa, embora constituindo uma trama feita de alguns tópicos comuns – que se distinguia daqueles da maioria dos projetos anteriores, principalmente pela ênfase então atribuída aos aspectos comportamentais, à emergência do corpo como espaço de agenciamento das atividades, aparentemente sem conotação política, desde que o modo como até então se fazia a arte política fosse tomado como modelo.” (Favaretto, p. 4. 2019)

caracterização de personagens, permitindo uma maior abertura para que o diretor trabalhe mais profundamente com esses elementos. Tanto a versão de Alex Cox e Tod Davies, quanto a de Terry Gilliam e Toni Grisoni, procedem desta maneira, apresentando descrições que vão de “o conversível, de cima pra baixo, inclina-se para frente insanamente como um Tubarão Vermelho através da água sangrenta”, na versão de Cox e Davies, até “enquanto Duke a encara, balbuciando, o rosto dela começa a mudar de forma. Ele tenta evitar que isso aconteça falando mais rápido”, na de Gilliam e Grisoni.

Se nos roteiros, a caracterização visual acompanha em grande medida o que está colocado no livro, no filme se opta por mostrar as cenas de alucinação e apresentar o ambiente de acordo com o olhar distorcido dos personagens principais. Isso confere à obra uma visualidade que opera na fronteira entre a representação realista e onírica, o que sempre foi uma das características principais do trabalho do diretor Terry Gilliam. Em filmes como *Brazil* (idem, 1985), *As aventuras do Barão de Munchausen* (The adventures of Baron Munchausen, 1988) e *O Pescador de Ilusões* (The Fischer King, 1991), Gilliam se estabeleceu como um realizador de obras que exploram narrativamente uma forma de representação onírica da realidade cotidiana, onde a barreira entre o mundo empírico e o dos sonhos nunca está totalmente delimitada, com personagens que estão em busca de mundos tão fantásticos quanto os encontrados em seus sonhos, como em *Brazil*, ou que se isolam em seus mundos íntimos para fugir de uma realidade que se apresenta opressora, como em *O Pescador de Ilusões* e *Contraponto* (Tideland, 2005). A elaboração visual rebuscada é outra marca de suas obras. O fantástico, em Gilliam, não é apenas um elemento narrativo, mas parte central de seu projeto visual mesmo em obras não desenvolvidas a partir do gênero. Assim, Gilliam já demonstra de antemão uma identificação com o material a ser adaptado, o fantástico em *Medo e Delírio em Las Vegas* surge filtrado através de representações do delírio e do lisérgico, o que possibilita que o diretor explore todo o conhecimento acumulado em diversas produções que direta ou indiretamente exploram o fantástico em suas mais variadas manifestações ficcionais.

No filme, os planos são pensados em função dessa atmosfera surreal, com enquadramentos angulados, movimentos sinuosos, e farta utilização da distorção da perspectiva, obtida pela massiva utilização da lente grande angular; a montagem intensifica

as alucinações dos personagens, ora alternando um ritmo lento, com utilização de câmera lenta e cortes sem continuidade (como na cena em *flashback* no clube Matrix, com Duke utilizando LSD no banheiro da discoteca), ora optando pelo dinamismo da ação, com cortes rápidos e elipses bruscas (a cena em que Duke e Gonzo destroem seu carro no meio da rua durante um momento de loucura). A caracterização dos personagens, nas performances dos atores Johnny Depp e Benício Del Toro, complementa a composição visual do filme, ao retratá-los como completos desajustados, da maneira como agem às roupas que utilizam, numa caracterização que busca inspiração nos desenhos de Ralph Steadman.

O ponto de vista é construído de maneira análoga no livro e no filme, a visão de Thompson em relação a tudo o que acontece, os delitos, as alucinações, fugas, nada é levado a sério pelo autor. As digressões que pontuam a narrativa geralmente fazem alusão a um sentimento de desilusão em relação às utopias, porém nunca de maneira melancólica, e sim, irônica, pautada pela comédia. Um trecho que exemplifica essa visão é o seguinte:

Senti que minha única esperança era ter exagerado na dose, ter aprontado tanto que ninguém na posição de bater o martelo acreditaria que era tudo verdade. Especialmente porque tínhamos nos registrado com a Conferência de Polícia. Quando você vai armar confusão nessa cidade, é bom pegar pesado. Não perca tempo com pequenos delitos e contravenção. Vá direto na jugular. Parta logo para os crimes (Thompson, 2010).

No filme, assim como nos roteiros, tal ponto de vista é mantido, e é construído através das escolhas narrativas feitas durante o desenvolvimento dos roteiros, materializadas no texto cinematográfico. Tais escolhas, privilegiam não um ponto de vista distanciado, que julgue os personagens e suas atitudes sob uma ótica moral; tampouco um ponto de vista totalmente subjetivo no qual os personagens justifiquem ou negligenciem as experiências que vivem; mas sim, o mesmo ponto de vista do livro, no qual as drogas ilícitas não são um fim ou um meio que justifique um escapismo barato da realidade, mas sim um dado, dentro de um contexto mais amplo e complexo de uma realidade opressora e um sistema maior, alimentado por pessoas ligadas a valores e ideais vazios, no qual a loucura e o desprezo pelas convenções sociais são as únicas formas de levar a vida de maneira aceitável, adesão niilista confessa ao sistema vigente, mesmo que crítica.

A contextualização é outro elemento importante, um processo que começa com os roteiros, através de reproduções ou inclusões de citações, descrições mais detalhadas de ambientes que estão no livro, também de figurinos, utilizações de músicas, enfim, tudo o que no livro é sugerido ou ignorado, seja pela tentativa de se criar um ar de atemporalidade ou simplesmente pela conclusão por parte do autor de que o contexto já está bem definido nos diálogos e digressões dos personagens. Na versão de Cox e Davies, esse procedimento ocorre de maneira discreta, ficando restrito a momentos esporádicos como a citação no início do roteiro que retoma a citação do início do livro (“quem faz de si um animal selvagem fica livre da dor de ser um homem”, creditada a Dr. Johnson), e algumas indicações de figurinos e músicas a serem utilizadas (em raros momentos, como na cena da banheira onde a música tocada, *White Rabbit* da banda Jefferson Airplane, é essencial para a ação).

Já na versão de Gilliam e Grisoni, a contextualização vai um pouco além, acrescentando às descrições de cenários e figurinos, uma cena reveladora logo no início do roteiro onde os roteiristas incluem “Uma série de imagens em sépia de protestos anti-guerra do meio dos anos sessenta” (Gilliam; Grisoni, 1998, p. 1). Tal inserção prepara o espectador para a reflexão que o filme irá propor, resgatando um período de engajamento político e crença em utopias libertárias que já no momento que ocorre a ação do filme e do livro foram deixados para trás substituídos por posicionamentos mais cínicos e ações mais pragmáticas, a ressaca após uma grande festa. A música é outro elemento importante de contextualização, não apenas referenciando uma época específica como também estabelecendo um diálogo com a personalidade dos personagens. O som descrito no livro é o *rock'n'roll*, os personagens citam músicas e artistas e as canções que tocam são determinantes para a criação do clima do momento, seja *Sympathy for the Devil* dos Rollings Stones tocando no carro enquanto Duke e Gonzo atravessam o deserto alucinados, seja *White Rabbit* do Jefferson Airplane que conduz a viagem de ácido de Gonzo na banheira do quarto de hotel em Las Vegas.

Quando homens no tabuleiro de xadrez
Levantam-se e te dizem aonde ir
E você acabou de comer algum tipo de cogumelo

E sua mente se move devagar
 Vá perguntar a Alice
 Eu acho que ela saberá (Slick, 1967).⁶

Tais canções surgem no livro e são retomadas nos roteiros, mais na versão de Gilliam e Grisoni do que na de Cox e Davies, que quase nunca especificam a música a ser utilizada. Entretanto, é no filme que elas ganham uma função essencial como meio de se criar uma atmosfera sonora que intensifique o clima evocado pelo livro. Assim, as músicas no filme pontuam intenções dramáticas e estabelecem comentários narrativos. Por exemplo, a canção final do filme, *Jumping Jack Flash* dos Rolling Stones, ao mesmo tempo é fundamental na criação da catarse final, com o personagem iconicamente cruzando a estrada sem nenhum dano irreversível, após ter cometido todo o tipo de infração e utilizado todo tipo de substância ilícita, ao mesmo tempo em que confirma, através de sua letra, que, apesar de todos os pesares que a vida lhe proporcionou até então, “está tudo bem agora” (Jagger; Richards, 1968), fechando o filme com uma nota positiva em relação ao futuro dos personagens naquele mundo, de maneira mais otimista do que no livro.

Já sobre o processo inacabado que foi o projeto que originou o roteiro de Alex Cox e Tod Davies temos apenas a especulação sobre como seria um suposto filme feito a partir desse material. O diretor britânico, realizador de filmes como *Repo Man: A Onda Punk* (*Repo Man*, 1984), *Sid & Nancy, o Amor Mata* (*Sid and Nancy*, 1986) e *Walker, uma História Real* (*Walker*, 1987) tem como influências confessas Luis Buñuel e Akira Kurosawa, o que pode sugerir uma aproximação estética com o tema abordado em Medo e Delírio, no que tange formas de representações pautadas pelo onírico. Entretanto, as poucas indicações sobre direção em sua versão de roteiro, e a abordagem de temas pouco comuns, como ficção científica imersa na estética *punk* em *Repo Man* e o imaginário de uma mitologia *punk* em *Sid and Nancy*,

⁶“ When men on the chessboard
 Get up and tell you where to go
 And you've just had some kind of mushroom
 And your mind is moving slow
 Go ask Alice
 I think she'll know”
 Trecho da letra da canção *White Rabbit* da banda americana Jefferson Airplane.

fornecem o indício de que o clima da obra de Thompson seria explorado através de uma imersão numa atmosfera mais suja e destrutiva, próxima à encontrada nos filmes supracitados.

Desvios de rota e criação: maneiras de estabelecer o olhar crítico sobre o processo de recriação

Outro aspecto, ao se relacionarem dois textos de características tão diversas, é a quantidade de material que deve ser excluído ou modificado para adequação à forma de um filme. Talvez nesse ponto se encontre mais justificativas que contra-argumentos para a noção depreciativa que Gerard Genette faz das adaptações cinematográficas, uma vez que tais modificações, seja para adequar o tempo da narrativa literária (que pode ser controlado pelo leitor) ao tempo cinematográfico (limitado temporalmente pelo tempo restrito de duração do filme), seja para adaptar o estilo literário ao gosto do espectador médio de cinema, podem limitar, em muitos casos, a qualidade do filme enquanto obra de arte. Entretanto, tais modificações podem também utilizar de maneira instigante e inovadora o vocabulário cinematográfico, criando novos significados e estabelecendo um olhar crítico em relação ao seu hipotexto. Serão esses os casos investigados e analisados aqui, aqueles nos quais as supressões ou alterações de material ocorreram de maneira crítica e inventiva.

O processo de recriação que originou o filme de Terry Gilliam contou com uma particularidade no que diz respeito ao desenvolvimento de seu roteiro. Um imbróglio envolvendo seus direitos levou a uma disputa judicial que culminou na divisão dos créditos do roteiro entre as duas duplas de roteiristas que desenvolveram suas duas versões. Tal incidente teve origem quando no início dos anos 1990 um projeto de adaptação cinematográfica do livro de Thompson foi iniciado tendo como principal responsável a produtora Rhino Films, cujo chefe de produção era Stephen Nemeth. Com o prazo dos direitos de adaptação sobre o livro prestes a expirar, Nemeth, em caráter de urgência, contratou o diretor britânico Alex Cox para a realização do filme, dada sua notória habilidade de colocar produções em andamento no tempo mais curto possível. Em parceria com o roteirista Tod Davies, Cox escreveu uma primeira versão do roteiro, porém acabou sendo desligado do projeto devido a desavenças

com produtores e com o próprio Hunter S. Thompson. Em seguida, a produtora Rhino contratou o diretor americano Terry Gilliam, conhecido por trabalhos como *Brazil* e *O pescador de ilusões*, e obteve com Thompson a extensão do prazo sobre os direitos da obra - com a condição de que o filme fosse realizado por Gilliam. O diretor escreveu uma nova versão do roteiro em parceria com o roteirista Tony Grisoni e o projeto seguiu seu curso. Quando da realização do filme, uma disputa judicial envolvendo as duas duplas de roteiristas resultou na divisão dos créditos pelo sindicato dos escritores americanos⁷. Os requerentes argumentaram que a versão do roteiro de Gilliam e Grisoni era um desdobramento do trabalho iniciado por Cox e Davies (Morgan, 1998).

Para analisar aproximações e afastamentos das duas versões do roteiro, o ponto de partida será a análise comparativa realizada pelo jornalista americano David Morgan como parte da defesa de Gilliam no processo pelos direitos autorais do texto pré-cinematográfico. Nessa análise, David Morgan pretendia demonstrar que os dois trabalhos não possuíam qualquer vínculo que não fosse o de dois textos diferentes concebidos a partir do mesmo hipotexto. Para isso, o jornalista reuniu e comparou todas as cenas nas quais ocorreram modificações, quais foram excluídas e quanto material original foi criado. Com esse material reunido, Morgan apontou as principais semelhanças e diferenças entre os roteiros de Cox e Davies e de Gilliam e Grisoni. As semelhanças encontradas dizem respeito à utilização da voz *over* narrando o filme, para que a linguagem de Thompson fosse reproduzida de maneira fiel ao livro; na transposição de notícias de jornal para informes de rádio; e na utilização de cenas reproduzidas tal como no livro (como a cena inicial, com Duke e Gonzo dirigindo pelo deserto rumo a Las Vegas) ou modificadas (como as que serão analisadas a seguir). Os dois roteiros, para Morgan, possuem somente as semelhanças naturais a duas obras quaisquer derivadas de um mesmo texto literário. Em sua visão, o roteiro de Gilliam e Grisoni é mais próximo ao livro, uma vez que não exerce, como no livro, um julgamento crítico dos protagonistas, deixando que a visão dos mesmos guie a história, que o ponto de vista não seja outro que não o deles. Para ele, na versão de Cox e Davies, o ponto de vista é mediado, em alguns momentos, como na cena da visita de Duke ao médico, descrita no livro, mas não incorporada na versão

⁷ WGA, entidade que regulamenta os direitos autorais sobre obras escritas nos EUA.

de Gilliam e Grisoni, o que transforma Duke numa vítima das situações que vivencia, na medida em que insere elementos como o ponto de vista do médico a respeito do estilo de vida dele. Outra distinção entre os roteiros é a abordagem em relação ao que acontece durante as cenas: na versão de Gilliam e Grisoni, as ações são descritas com mais detalhes e muitas indicações de direção são incluídas, enquanto que na de Cox e Davies as descrições são mais modestas e no geral o roteiro é bem sucinto, limitando-se a descrever minimamente as ações e reproduzir os diálogos.

Na análise de Morgan, as diferenças encontradas sugerem que não há relação alguma entre os roteiros que não fosse aquela existente entre dois roteiros adaptados a partir do mesmo livro. Entretanto, as alterações efetuadas na versão de Cox e Davies no fim do roteiro, deslocando para o terceiro ato a cena do armazém de implementos agrícolas e alterando o modo como Duke parte de Las Vegas, utilizando o carro no lugar do voo comercial, foram mantidas na versão de Gilliam e Grisoni, o que sugere uma apropriação de significado fundamental por parte do roteiro de Gilliam e Grisoni. Assim, é impossível negar a relação existente entre as duas versões do roteiro, e, mesmo que as semelhanças não sejam tantas, elas existem em momentos fundamentais - como no final dos roteiros, o que reforça a leitura de ambos os roteiros como etapas dentro de um mesmo processo.

Para analisar os desvios de rota, um trecho do texto literário que foi modificado no roteiro será apresentado. Em seguida, será verificado se as alterações são simplesmente funcionais (aqueles que visam uma adequação entre formas expressivas diferentes) ou semânticas (todas aquelas que de alguma maneira modificam o sentido da cena recriada). Em seguida, a cena final no texto cinematográfico será confrontada, para que se verifique como tal alteração foi transposta para o filme. David Morgan apresenta alterações: 1) que só fazem parte do roteiro de Cox e Davies; 2) que só fazem parte da versão de Gilliam e Grisoni, e 3) que estão nas duas versões. O presente texto, a despeito da visão de Morgan, irá considerar as duas versões do roteiro como parte de um mesmo processo, longo e complexo, que culminou no filme dirigido por Terry Gilliam.

Assim, as cenas escolhidas aqui fazem parte do grupo de alterações que são semelhantes nos dois roteiros. São elas: 1) Duke perde o *check-in* das motocicletas para a Mint 400, então Lacerda, o fotógrafo entusiasmado deixa Duke e Gonzo a par dos eventos; 2)

quando Duke recebe o telegrama sobre o trabalho na conferência anti-drogas, ele não o lê imediatamente; 3) Duke faz o pedido de bebidas do serviço de quarto na frente dos cidadãos que esperam por seus quartos; 4) Duke toma o adrenocromo durante o telefonema de Gonzo para Lucy, e não depois; 5) a Loja de Implementos Agrícolas, uma cena no meio do livro, foi deslocada para o final; e 6) Duke deixa a cidade de carro no lugar do avião, então o seu adeus aos dois desconhecidos marinheiros ocorre durante sua fuga de carro.

Dessas cenas, duas parecem mais relevantes para esta discussão, a primeira é a cena na qual Duke e Gonzo perdem o *check-in* para a corrida de motos. No livro, toda a apresentação do evento que é a corrida Mint 400 é feita pelo personagem Duke, em longo e detalhado trecho que começa no fim do capítulo quatro e continua por todo o capítulo cinco da primeira parte do livro. O trecho em questão, no livro, é o que se segue:

Comprei uma cerveja e fiquei conferindo as motos que iam chegando. Muitas Husquavarnas 405, meteoros suecos envenenados... e também Yamahas, Kawasakis, algumas Triumphs 500, Maicos, aqui e ali uma CZ, uma pursang ... motocicletas muito velozes e superleves, perfeitas para *off-road*. Não havia nenhuma moto estradeira por ali, nem mesmo uma Sportster... seria como participar de uma corrida de *buggies* nas dunas com nosso Grande Tubarão Vermelho (Thompson, 2010).

Com as modificações no roteiro, na versão de Gilliam e Grisoni, ao fim da cena vinte, o trecho ficou assim⁸:

DUKE dá uma olhada: LACERDA é um fotógrafo de Guerra – ferido, sujo e manchado de sangue. LACERDA o aborda – falando um estranho linguajar.

LACERDA
 Husquavarnas. Yamahas. Kawasakis. Maicos. Pursang.
 Meteoros suecos envenenados. Algumas Triumphs, aqui
 e ali um CZ. Todas extremamente velozes. Que corrida
 incrível (Gilliam; Grisoni, 1998, p. 22).

Tal modificação se insere naquele tipo de transformação que na presente pesquisa se convencionou chamar funcional, pois opera apenas na adequação de uma linguagem a outra, mais especificamente naquilo que Morgan chamou em sua análise de compressão de tempo.

⁸ A versão de Alex Cox e Tod Davies opera a mesma mudança.

O personagem de Raoul Duke, retratado no livro também como alguém com conhecimentos em automobilismo, não tem essa característica suprimida com a transferência dessa fala ao personagem do fotógrafo Lacerda, pois em outros momentos no filme, como durante a procura por um carro em Los Angeles e na perseguição do policial rodoviário, tal *expertise* será retomada. Essa cena, além de servir como preparação para a cena do elevador, aponta também o contraste entre os personagens de Lacerda e Duke. Enquanto um se impressiona com aquilo que irá cobrir, o outro simplesmente não dá a mínima importância àquilo. Assim, ao comprimir e eliminar boa parte desse trecho no processo de recriação, não há nenhuma perda significativa de sentido e estilo em relação ao texto literário. Ao mesmo tempo, a introdução do diálogo entre Lacerda e Duke no quarto de hotel, com este envolto num clima de profunda paranoia causada pelo consumo excessivo de drogas, só reitera a atmosfera de loucura que permeia o livro e também o filme.

Por outro lado, as modificações realizadas em ambas as versões do roteiro, ao retratarem Duke indo embora de Las Vegas de carro e a mudança da cena da Loja de Implementos Agrícolas do meio do livro para o fim nas duas versões do roteiro, efetuam uma significante alteração de sentido em relação ao livro. No caso da cena da Loja de Implementos Agrícolas, a alteração inseria, nos roteiros, um breve momento de anticlímax, além de reiterar a caracterização de Duke como alguém consciente e conformado com sua própria natureza, antes da catarse final, visto a inserção de um diálogo banal entre Duke e o dono do armazém, no qual Duke novamente mentiria sobre sua identidade da maneira mais natural possível. Entretanto, tal cena não foi utilizada na edição final do filme, ficando restrita aos roteiros. Por outro lado, outra alteração de sentido em relação ao filme exerce um papel fundamental na alteração do final no filme em relação ao livro. No livro, Raul Duke deixa Las Vegas num avião comercial rumo à cidade de Denver. Essa viagem proporciona um anticlímax para toda a insanidade e ação desenfreada que ocorreu até então. No aeroporto, esperando o voo, e depois já no avião, Duke comenta toda a aventura que acabara de acontecer de maneira a oferecer ao leitor um panorama com um mínimo de distanciamento do que significa a chamada “cultura das drogas” e o que ela reflete sobre sua época:

Hoje em dia o que vende é aquilo Que Fode você – qualquer coisa que dê um curto-círcuito no seu cérebro e o deixe fora de combate pelo maior período de tempo possível. (...) Estimulantes saíram de moda. No mercado de 1971,

metedrina é tão rara quanto ácido puro ou DMT. “Expansão de Consciência” virou passado com Lyndon Johnson... e vale a pena lembrar que, historicamente, a onda dos tranquilizantes surgiu com Nixon (Thompson, 2010).

Já no filme, a fuga de Duke dirigindo um destruído conversível branco através da estrada que cruza o deserto rumo ao infinito, encerra o filme numa catarse estilística conectada a um aspecto do vocabulário cinematográfico que foi sugerido durante grande parte do filme, o gênero *road movie*. O *road movie*, grosso modo, pode ser considerado um gênero cinematográfico que tem como característica principal a exploração da estrada enquanto metáfora da vida, com inesgotáveis caminhos a serem explorados. Assim, a estrada que se perde no horizonte e o alucinado protagonista dirigindo sem destino, no lugar da reflexão contida de Duke ao encarar um meio de transporte claustrofóbico como o avião, acrescenta à relação hipertextual estabelecida entre texto literário e cinematográfico um ponto de vista novo, um outro caminho de interpretação que não aquele apresentado por Thompson ao encerrar seu livro.

A ideia de que houve uma guinada conservadora na sociedade norte-americana e que as drogas recreativas são agora apenas uma forma rápida e barata de fuga ainda está presente no filme. Entretanto, as perspectivas em relação ao que está por vir, com as alterações efetuadas na adaptação cinematográfica, tornam-se menos pessimistas, pois, se o mundo mudou e Duke continua o mesmo (ou quase o mesmo, uma vez que atualizou os alucinógenos do passado, sem aderir, ainda, aos tranquilizantes), por outro lado as mudanças fazem parte de um processo natural, e a consciência de Duke a respeito dessas mudanças o torna mais apto a lidar com elas.

Outro ponto significativo no processo de adaptação cinematográfica é o estabelecimento de um olhar crítico sobre a obra adaptada através da inserção de material criado exclusivamente para o filme. Através dessas inserções, podem ser identificados comentários sobre o hipertexto que podem tanto reforçar seu discurso como ressignificá-lo ou problematizá-lo. Filmes, movimentos cinematográficos, realizadores, livros e escritores com os quais o hipertexto cinematográfico se relaciona de uma maneira ou de outra, seja através de citações nas falas, desenvolvimento de personagens, enquadramentos, paletas de cores, desenho de som, enfim, todas as relações “transtextuais” que o filme estabelece são mais

facilmente identificadas no momento em que há a inserção de material novo criado para a adaptação. Devido à ausência evidente do hipertexto nesses momentos, o que acaba sobrando é simplesmente a essência do trabalho de adaptação, uma vez que aí convergem todas as escolhas do responsável, ou responsáveis, pela adaptação; com a criação de uma nova situação, diálogo ou personagem que não estavam no hipertexto, as escolhas e métodos daquele que realiza a recriação se tornam mais evidentes.

Uma cena que se destaca por ter um desenlace próprio no filme tem lugar durante a primeira fuga que Duke realiza, narrada no capítulo doze da primeira parte do livro. Nesse trecho, Duke é parado por um policial rodoviário e um longo diálogo tem início. No livro, o diálogo termina da seguinte maneira:

Os limites do município ficam a uns três quilômetros e meio da área de descanso. Consegue chegar lá?" Abriu um sorriso enorme. "Vou tentar", falei. "Quero visitar Baker há um tempão. Ouvi falar muito de lá". "Frutos do mar excelentes", comentou. "Pelo seu tipo, acho que vai gostar do caranguejo. Recomendo o restaurante *Majestic* (Thompson, 2010).

No roteiro de Gilliam e Grisoni, a cena termina da mesma maneira que no livro, com a recomendação do restaurante pelo guarda rodoviário. Entretanto, no filme, a cena se estende por mais alguns segundos, quando o policial segura o queixo de Duke e acrescenta a seguinte fala: "Olhe-me nos olhos", ao que Duke responde, "Há algum problema?", e o policial conclui, "Podia me dar um beijinho antes de partir? Me sinto muito só aqui". Tal piada, segundo o diretor explicou posteriormente em entrevista, surgiu como improviso dos atores em cena, Gary Busey e Johnny Depp, e, apesar de providenciar um acréscimo mínimo na duração do filme, sugere mais do que aparenta. Em relação à *mise-en-scène* a cena não apresenta grande variação em relação ao resto do filme. Logo, o improviso incorporado ao filme nesse diálogo não acrescenta nenhum elemento novo em termos de *mise-en-scène*. Entretanto, tal como a fuga de carro no final, agrava um novo significado. Nesse caso, ao estabelecer uma relação direta com um trabalho anterior do diretor. Antes de iniciar a carreira como cineasta, Terry Gilliam trabalhou como animador no seriado humorístico britânico *Monty Python's Flying Circus*, que foi ao ar de 1969 a 1974 na rede de televisão BBC. A insinuação homossexual, nesse contexto, referencia alguns quadros do programa, como um específico no qual um policial é abordado por um sujeito comum que diz que foi assaltado e em seguida sugere que

ambos se encaminhem a um lugar mais reservado, proposta que é prontamente aceita pelo policial. Tal insinuação faz parte do repertório de piadas do Monty Python, no qual tabus sociais da época como a homoafetividade eram evidenciados, nesse caso específico confrontando expectativas patentes de masculinidade. Ao estabelecer esse paralelo, que não estava no livro, o filme traz para a contemporaneidade a mesma provocação sobre expectativas em torno de determinados papéis sociais. Assim, essa estranha e pequena piada lança o filme de encontro a um aspecto do que a contracultura e os anos 1960 legaram: a manutenção de discussões progressistas em meio a ondas conservadoras. Essa é uma característica fundamental da hipertextualidade, segundo proposta por Gerard Genette, a capacidade de ter “em si mesma o mérito específico de relançar constantemente as obras antigas em um novo circuito de sentido” (Genette, 2010, p. 146).

Considerações finais

O trajeto desenvolvido neste artigo procurou apresentar os objetos e expor a problemática da análise de tais objetos enquanto parte de um processo. E é esse processo o foco da análise aqui apresentada, com o objetivo de oferecer argumentos que sustentem a hipótese da adaptação cinematográfica como forma de recriação, um trabalho que pode ser validado como proposta artística séria. Em determinado momento neste texto foi apresentada a opinião de Genette sobre as adaptações cinematográficas, para ele, as adaptações cinematográficas fazem parte de uma prática que responde a uma demanda social e comercial, mais próxima da necessidade do que da arte, da qual fazem parte as continuações e outras formas de transmodalização como a adaptação teatral. Sem entrar no mérito dessa discussão a fundo, que envolve outras problematizações e um corpus de análise muito extenso, o que foi aqui apresentado intenta lançar ao menos uma dúvida sobre tal julgamento de valor estético no que diz respeito a adaptações cinematográficas de obras literárias.

Ouvimos a voz de Thompson no filme, os diálogos são fiéis ao texto literário e o clima da obra, essa conjunção difusa entre estilo e significado, foi mantido. Além disso, os demais elementos propriamente cinematográficos, como fragmentação e continuidade espacial,

montagem, personagens (atores, interpretação gestual e facial), figurinos, trilha musical etc., em outras palavras, a concepção de *mise-en-scène* desenvolvida pelo diretor traduz em imagem em movimento e som síncrono o que está impresso e vivo nessas palavras. O livro é intensificado pelo projeto artístico desenvolvido no filme ao mesmo tempo em que o filme se nutre do projeto artístico anteriormente concebido por Thompson. Com Alex Cox, provavelmente o filme seria mais sujo, mais punk. Com Gilliam pendeu para a ironia, o surreal, rastros (que se depreendem a partir de livro, roteiro e filme) do funcionamento cerebral conduzido por alucinógenos no qual o inconsciente flui e brota naturalmente. O filme, que em sua relação com o livro poderia gerar questionamentos e resoluções que apontassem para um tal caminho (sabe-se lá qual), findou por gerar aqueles que foram destacados e analisados na presente pesquisa.

Assim, um filme adaptado de uma obra literária não necessariamente será uma obra vazia de significados e sem valor estético. Pelo contrário, o hipertexto criado no filme *Medo e Delírio em Las Vegas* do diretor americano Terry Gilliam, com base em roteiros desenvolvidos anteriormente pelo próprio Gilliam em parceria com Tony Grisoni, e também na versão desenvolvida por Alex Cox e Tod Davies, estabelecem em relação ao seu hipertexto, o livro escrito pelo também americano Hunter S. Thompson, uma relação de constante ressignificação, na qual uma obra está sempre lançando um novo olhar em direção à outra, olhar esse mediado pela visão do leitor ou espectador. Esse leitor, espectador, que pode perfeitamente ser ao mesmo tempo ambos, ao se deparar com essas obras consegue visualizar um texto se sobrepondo ao outro, sem dissimulá-lo completamente, mas deixando que ele seja visto por transparência. Tal qual um palimpsesto, criado através de um processo chamado recriação.

Referências bibliográficas

CAMPOS, Haroldo de. “*Da Tradução como Criação e Como Crítica*” in *Metalinguagem e Outras Metas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

COX, Alex e DAVIES, Tod. *Fear and Loathing in Las Vegas*, terceiro tratamento do roteiro. Recuperado de: <http://www.dailyscript.com/scripts/fear-and-loathing_alex-cox.html>. Acesso em: 15 nov. 2024.

FAVARETTO, Celso. *A contracultura, entre a curtição e o experimental*. São Paulo: n-1 edições, 2019.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: A Literatura de Segunda Mão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

GILLIAM, Terry e GRISONI, Tony. *Fear and Loathing in Las Vegas*, tratamento não informado do roteiro. Recuperado de: <<http://www.dailyscript.com/scripts/fearandloathing.html>>. Acesso em: 15 nov. 2024.

McKEEN, William. *Outlaw Journalist: The Life and Times of Hunter S. Thompson*. New York: W. W. Norton & Company, 2008.

MORGAN, David. *Fear and Loathing - Script Analysis: A Comparison of the Terry Gilliam/Tony Grisoni and Alex Cox/Tod Davies screenplays*. 1998. Recuperado de: <http://www.wideanglecloseup.com/loathing_scriptanalysis.html>. Acesso em: 15 nov. 2024.

THOMPSON, Hunter S. *Medo e Delírio em Las Vegas: Uma Jornada Rumo ao Coração do Sonho Americano*. Porto Alegre: Editora L&PM, 2010 (e-book).

WEINGARTEN, Marc. *Who's Afraid of Tom Wolfe? How New Journalism Rewrote the World*. London: Aurum Press, 2005.

WILLER, Claudio. *Os Rebeldes: Geração Beat e Anarquismo Místico*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2014.

Canções

JAGGER, Mick; RICHARDS, Keith. *Jumpin' Jack Flash*. Single de The Rolling Stones. London: Decca, 1968.

SLICK, Grace Wing. *White Rabbit*. Álbum *Surrealistic Pillow* de Jefferson Airplane. Hollywood: RCA Victor, 1967.

Filmografia

MEDO E DELÍRIO (Fear and Loathing in Las Vegas). Terry Gilliam, EUA: Fear and Loathing LLC, Rhino Films, Shark Productions, 1998.

Recebido em 19/11/2024

Aceito em 14/03/2025