



AFLUENTE: REVISTA DE  
LETRAS E LINGUÍSTICA  
2009-2025-2024

10.18764/2525-3441V9N26.2024.13

## As estranhas adaptações de Wes Anderson – uma leitura borgiana

The strange adaptations of Wes Anderson –  
a borghesian reading

GUILHERME BELCASTRO

<https://orcid.org/0000-0002-9020-2874>

**Resumo:** Este ensaio discute a relação entre adaptações cinematográficas da literatura (Stam, 2006) e a ideia de inespecificidade na arte contemporânea (Garramuño, 2014), a partir de uma leitura borgiana de quatro adaptações cinematográficas de contos Roald Dahl lançadas por Wes Anderson no ano de 2023. As obras de Jorge Luis Borges são trabalhadas aqui (Borges, 2005; 2007) em seu duplo potencial literário e teórico, levando em consideração que objetos de arte podem ser pensados como uma maneira de teorizar sobre outros objetos artísticos. Desta forma, considera-se que a teorização em torno da inespecificidade pode ajudar a reconfigurar parte da teorização sobre a adaptação da literatura no cinema, além de colaborar para pensar como as obras de Wes Anderson, ao se encontrarem entre cinema, teatro e literatura, colocam também em questão as relações entre realidade e ficção.

**Palavras-chave:** Wes Anderson; Adaptação; Roald Dahl; Inespecificidade; Jorge Luis Borges.

**Abstract:** This essay discusses the relationship between film adaptations of literature (Stam, 2006) and the concept of non-specificity in contemporary art (Garramuño, 2014), through a Borgesian reading of four adaptations released by Wes Anderson in 2023 of short stories by Roald Dahl. The works of Jorge Luis Borges are explored here (Borges, 2005; 2007) for their dual literary and theoretical potential, considering that art objects can serve as a way to theorize about other artistic objects. In this way, it is proposed that theorizing around non-specificity may help reconfigure part of the theory on literary adaptation in cinema, while also contributing to an understanding of how Wes Anderson's works—positioned between cinema, theater, and literature—raise questions about the relationships between reality and fiction.

**Keywords:** Wes Anderson; Adaptation; Roald Dahl; Non-specificity; Jorge Luis Borges.



## INTRODUÇÃO<sup>1</sup>

Em 2023, o diretor estadunidense Wes Anderson lançou na plataforma *Netflix* quatro curtas-metragens: *O caçador de ratos*, *O cisne*, *Veneno* e *A incrível história de Henry Sugar*. Este último, apesar de ter uma extensão que poderia enquadrá-lo como um média-metragem, recebeu o *Oscar* de Melhor Curta-Metragem *Live-Action*, na 96ª cerimônia de premiação da *Academia*, realizada em março de 2024. Todos esses filmes são adaptações de contos do escritor britânico Roald Dahl (1917), que já havia fornecido o texto literário que levava a uma adaptação anterior de sucesso do mesmo diretor, a animação em *stop-motion* *O fantástico Sr. Raposo* (2009), além de ter tido outras adaptações ainda mais famosas dirigidas por outros diretores, como as de *A fantástica fábrica de chocolate*, por Mel Stuart (1971) e por Tim Burton (2005).

Os quatro curtas lançados recentemente, da mesma forma que a maioria dos filmes de Wes Anderson, carregam marcas estéticas do diretor, como o uso de cores em tons pastéis, a insistência em formas geométricas básicas – tanto em projeções no cenário, quanto a partir do posicionamento milimétrico da câmera –, uma infantilização insólita e certa teatralização – tanto das atuações quanto de outros elementos, como o cenário – entre outras características que serão analisadas ao longo deste ensaio. Neste momento, menciono tais marcas estéticas dos seus filmes para sugerir que, nestes curtas-metragens, e principalmente em *A incrível história de Henry Sugar*, um passo mais com relação a essa estética parece ter sido dado. Neles, muitas dessas características são intensificadas, principalmente aquilo que chamei de teatralização das atuações e do cenário que se somam ao fato de se tratar de uma adaptação de uma obra literária e levam ao que parece ser, à primeira vista, um cruzamento de fronteiras entre os campos da arte, mas que terminam colocando em questão essas fronteiras, se aproximando daquilo que Florencia Garramuño (2016) chama de “inespecificidade na arte contemporânea”, além de se colocar em diálogo com muitas discussões levadas a cabo por Jorge Luis Borges, em seus textos que transitam, eles também, entre vários gêneros.

---

<sup>1</sup> Este artigo nasce a partir de discussões levadas a cabo em duas atividades coordenadas por mim na Universidade de Pernambuco, o grupo de estudos Fábricas de Realidade e a Liga Acadêmica de Estudos Literários Aplicados (LALITA).

Nesse mesmo sentido, acredito que essas obras de Anderson – pensadas separadamente, mas também em conjunto – dialogam com a noção de adaptação cinematográfica da literatura como pensada por Robert Stam (2006), mas podem ir além dela, transitando por terrenos ainda pouco explorados pelo cinema de grande público e pela teorização em torno da adaptação. Em outras palavras, uma das perguntas que coloca em movimento este trabalho é sobre as formas que essas teorias da inespecificidade colocam em questão a própria noção de *adaptação*.

Antes de seguirmos, vale a pena esclarecer duas questões. Em primeiro lugar, esclareço de antemão que minha leitura se baseará principalmente em *A incrível história de Henry Sugar*, ainda que se aproxime por vezes dos outros curtas lançados juntos, pensando inclusive a ideia de uma "coleção de filmes" e sua relação com a adaptação. Essa maior atenção à ...*Henry Sugar*<sup>2</sup> pode ser justificada pelo protagonismo que essa obra toma com relação às demais – pela duração (39 minutos, enquanto as outras três têm 17 minutos), e pelo reconhecimento obtido, já que, como mencionado, recebeu o *Oscar* de melhor curta-metragem *live action* –. Esse interesse maior também tem uma justificativa mais vinculada aos objetivos deste ensaio, já que parece ser nesse filme que as inovações técnicas e estéticas de Wes Anderson aparecem de maneira mais intensa e nos levam à necessidade reconfigurar as possibilidades de adaptação de uma obra literária para o cinema.

Em segundo lugar, acredito ser necessário fazer um pequeno resumo do enredo e da estrutura de *A incrível história de Henry Sugar* para que o leitor que não conhece o filme possa acompanhar este ensaio. O curta-metragem está construído em uma estrutura de narrativas em abismo, que vão se encadeando como bonecas russas, e sustentam diversas vezes a afirmação de que se trata de uma história real. Começamos acompanhando o ritual de escrita de um escritor em sua casa. Em seguida passamos à história de Henry Sugar, um excêntrico milionário que, por um acaso, encontra um relatório médico de Dr. Z.Z. Chatterjee sobre a história de Imdad Khan<sup>3</sup>, um homem que podia ver sem os olhos. Essas anotações passam a ser a narrativa em questão, agora contadas a partir da

---

2 Opto algumas vezes por me referir aos filmes de maneira mais curta para facilitar a coesão do meu texto. Sempre, nesses casos, marcarei com reticências o trecho do nome omitido.

3 Estes dois personagens têm outros nomes na no conto de Roald Dahl. Chamam-se, respectivamente, Dr. John F. Cartwright e Imhrat Khan. Como este artigo se debruça mais sobre o curta-metragem, vamos usar os nomes dados no filme.

perspectiva do médico, que haveria acompanhado em primeira mão a história do homem que enxergava com os olhos vendados. A certa altura do relato, Chatterjee passa a narração para o próprio Imdad Khan, que em uma narrativa oral<sup>4</sup> conta como chegou a desenvolver essa habilidade bem peculiar. Chegando ao que parece ser o fundo desse abismo de relatos, o filme passa a montar novamente a boneca russa, retornando passo por passo à superfície. Com o fim do relato feito por Imdad Khan, Dr. Chatterjee ainda usa algumas linhas/segundos para fechar seu relatório e nos levar de volta ao relato sobre Henry Sugar, que, segundo nos é contado pelo próprio ator que o interpreta (em terceira pessoa), decide imediatamente desenvolver ele mesmo a habilidade de ver sem os olhos. Esta narração se dá até quase o fim do relato, quando se conta a morte de Henry Sugar e a narração é retomada pelo personagem-autor, que nos relata, então, como esta história – real, volta-se a afirmar – chegou até ele: o advogado de Henry Sugar entrou em contato, contou-lhe a história de seu cliente e pediu que ele – o personagem-autor – a escrevesse e divulgasse, mudando apenas o nome do personagem principal.

Agora sim, me parece que podemos passar à análise de fato das obras.

4

## CINE-TEATRO LITERÁRIO

Como dito há pouco, não é nenhuma novidade apontar para a importância do teatro e da literatura nos filmes de Wes Anderson. Há uma infinidade de textos críticos e ensaísticos disponíveis em diversos idiomas que tratam da questão, enquanto no campo acadêmico mais estrito já não são tantos, mas também podemos encontrar alguns interessantes<sup>5</sup>.

As características de muitos filmes de Anderson que se aproximam da estética teatral variam desde aquelas mais óbvias – como a construção de cenários metonímicos, propositalmente não realistas, que mais remetem ao que querem mostrar do que de fato o mostram – até outras menos diretas, como a atuação de muitos dos atores dirigidos por ele, que também se distanciam de uma proposta realista, carregando as emoções e a prosódia típica de peças teatrais,

---

4 Obviamente, no conto se trata de uma narrativa escrita, mas como se fosse a transcrição de um gênero oral.

5 Menciono aqui o artigo de Igor Marinho (2023) além dos Trabalhos de Conclusão de Curso de Maria Caroline Frizeiro dos Santos (2017) e Nathalia Monteiro da Costa (2022) que de forma mais ou menos direta abordam tal questão.

em que a preocupação com transmitir sensações de realidade são mais facilmente deixadas de lado em nome de uma espécie de dramatização profunda.

Mas neste ensaio, me preocuparei mais em comentar os contatos com a literatura. Além da adaptação já mencionada de *O incrível Sr. Raposo*, também é explícito que *O Grande Hotel Budapeste* (2014) é inspirado em duas obras do escritor austríaco Stefan Zweig, como fica claro ao fim do filme, nos créditos, com um agradecimento ao autor. Além disso, em *O Grande Hotel...*, está presente um personagem-autor, que supostamente escreve a obra que estamos vendo/lendo, assumindo também o papel de um narrador. Não se trata apenas de uma voz fora de cena que ocupa por vezes a posição de narrador, como é mais comum de se ver em filmes, mas sim de um ator que dá corpo e voz ao personagem do autor do suposto livro que estaria sendo, então, adaptado pelo filme que vemos. Isso se mostra de maneira interessante algumas vezes ao longo da obra, principalmente em alguns momentos, como quando o personagem do jovem escritor (não nomeado) interrompe o desenrolar natural da cena para descrever o ato seguinte do personagem *Monsieur Jean*, dizendo, literalmente, como se narrasse uma obra literária: "*Monsieur Jean acenou e eu me aproximei*"<sup>6</sup> (Anderson, 2014, min. 05), justamente no mesmo momento em que vemos a cena descrita acontecer em imagens na nossa frente. Em outras palavras, enquanto o personagem-autor diz, o personagem *Monsieur Jean* age, como impelido pela palavra quase-divina do narrador. No entanto, em *O Grande Hotel Budapeste* esse tipo de recurso não ocorre com muita frequência nem parece ocupar, na narrativa, um papel estético central para sua interpretação. Ainda assim, podemos dizer que o contato do cinema com a literatura e com o teatro, em vários dos filmes anteriores de Wes Anderson, já demonstrava que poderia haver ali uma questão a ser debatida mais profundamente.

Acredito que seja justamente a partir desses quatro curtas-metragens a que me dedico aqui que o diretor estadunidense parece ter encontrado terreno para aprofundar essas questões. A começar pela informação de que se trata de uma adaptação. Enquanto *O Grande Hotel...* só o menciona isso ao fim do filme, as quatro adaptações de Roald Dahl trazem essa informação ainda nos créditos iniciais, marcada por uma fonte escrita à mão, como se se tratasse de um manuscrito literário. Em outras palavras, já entramos nesses filmes mais recentes

---

<sup>6</sup> As partes citadas dos filmes são traduções minhas.

avisados de que se tratam de adaptações de literatura. Isso se vê reforçado pela primeira cena de *A incrível história de Henry Sugar*, em que vemos os rituais de preparação de um autor para começar a escrever, em um ritmo bastante lento, com silêncios prolongados. Para um espectador que está revendo o filme – uma das vantagens dos gêneros curtos é o prazer facilitado da releitura – esses silêncios valem muito, pois sabemos que logo seremos atropelados pelo ritmo alucinante que se segue. Logo depois, o personagem-autor olha para a câmera e começa a narração.

Já nos primeiros segundos desta narração, notamos que não se trata de uma adaptação comum. Enquanto é razoavelmente frequente – ou pelo menos geradora de pouca estranheza – a presença de um personagem-autor que emoldura a narrativa que vemos, emulando a presença do narrador-literário, não podemos dizer o mesmo do que vemos em *A incrível história de Henry Sugar* e nos outros três contos de Roald Dahl adaptados. Os silêncios e as ações arrastadas dos primeiros minutos são substituídos por um ritmo intenso que logo nos leva a dar-nos conta da origem do estranhamento: a linguagem que escutamos não é a do cinema, mas sim da literatura e essa linguagem tem outro ritmo, bastante diferente daquela do cinema. Estamos diante do que parece ser o texto literário em sua integralidade, como se o autor-narrador-personagem nos lesse exatamente, palavra por palavra, o conto que está sendo adaptado.

É interessante assinalar que, em *A incrível história de Henry Sugar*, mais de uma vez os personagens em cena marcam a importância dessa narrativa integral. Primeiro, Dr. Chatterjee, em seu relatório, logo antes de passar a palavra a Imdad Khan diz: “Tenho uma boa técnica de escrita para anotar históricos médicos. Acredito que anotei tudo o que Imdad Khan me disse, *palavra por palavra*” (Anderson, 2023, min. 10). Mais adiante, na última cena do filme, o personagem-autor diz: “John Winston me mostrou o caderno azul-escuro original escrito por Z.Z. Chatterjee, em Calcutá, 1935. Mais tarde o copiei *palavra por palavra*” (Anderson, 2023, min. 37). Essa repetição reforça ainda mais esse caráter da transcrição integral e da leitura ao pé da letra, mas também nos deixa com uma sensação de que pode haver algo de estranho nesta reiteração.

Por enquanto deixamos esta questão em suspenso para pensar uma diferença importante entre a leitura do cinema e da literatura. Ou, talvez, entre o

prazer do texto literário e o prazer do filme. Como nos lembra Roland Barthes, a leitura da literatura nunca se dá de maneira linear, palavra por palavra:

(...) não lemos tudo com a mesma intensidade de leitura; um ritmo se estabelece, desenvolve, pouco respeitoso em relação à integridade do texto; a própria avidez do conhecimento nos leva a sobrevoar ou a passar por cima de certas passagens (pressentidas como "aborrecidas") para encontrarmos o mais depressa possível os pontos picantes da anedota (que são sempre suas articulações – o que faz avançar a revelação do enigma ou do destino): saltamos impunemente (ninguém nos vê) as descrições, as explicações, as considerações, as conversações; tornamo-nos então semelhantes a um espectador de cabaré que subisse ao palco e apressasse o *strip-tease* da bailarina, tirando-lhe rapidamente as roupas, mas dentro da ordem, isto é: respeitando, de um lado, e precipitando, de outro, os episódios do rito (qual um padre que engolisse a sua missa). (Barthes, 2004, p.17)

Além desse caráter progressivo da leitura aos saltos que propõe Barthes, na literatura também temos a liberdade do movimento oposto. De retornar, voltar a ler e também de controlar o ritmo da leitura. No cinema nada disso é possível. Pelo menos, não se dá com tanta facilidade, já que poderíamos até argumentar que, desde que se popularizaram os aparelhos para ver filmes em casa – dos VHS às plataformas de *streaming* – tornou-se possível um controle maior, nos dando a possibilidade de pausar, retornar, avançar o filme. Ainda assim, isso não se dá com a naturalidade que a literatura oferece. Ninguém vê um filme esperando ter de interrompê-lo, retornar alguns segundos, para poder seguir adiante, enquanto na literatura, esse tipo de controle do ritmo é mais do que comum, é necessário, como sustenta o próprio Barthes, para o desenvolvimento disso que ele está chamando de *prazer do texto*. Usando a comparação que ele mesmo menciona no fragmento que acabamos de ler, o prazer no cinema estaria mais próximo desse prazer passivo do espectador do cabaré, que precisa aguardar o tempo do *strip-tease*, sem que seja esperado que se apresse, retarde ou que saltem as partes e o ritmo que a dançarina julgue necessários. Nesse sentido, o estranhamento da adaptação que parece ler o conto palavra por palavra nos faz repensar a nossa forma de leitura tanto no cinema quanto na literatura.

Sobre a questão temporal das adaptações, Robert Stam, em "Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade" (2006), pensando a teorização de Gérard Genette, comenta:

A "duração" invoca todas as formas complexas de relações entre o tempo do discurso – o tempo que leva para ler o romance ou ver o filme – e as imponderáveis vistas sobre quanto tempo um evento ficcional

"realmente" durou. Essa relação define o ritmo da narração. Em termos temporais, algumas adaptações claramente condensam os eventos do romance. (...) Uma adaptação é "mais lenta" ou "mais rápida" do que o romance em termos de densidade de incidente e ritmo da ação? Exposição eficiente, densidade de informações no plano, movimentação rápida dentro da tomada, diálogos executados em staccato, tudo isso contribui para um senso de velocidade no cinema<sup>7</sup>. (Stam, 2006, p.37)

Se Stam se pergunta sobre a duração e o ritmo das adaptações, que podem trazer a sensação de ser mais lentas ou mais rápidas que a literatura adaptada, os contos de Wes Anderson, com suas narrações aparentemente palavra por palavra e seus ritmos acelerados, parecem ir além destas ideias clássicas e se perguntar sobre o que acontece com o tempo do filme – e com a linguagem cinematográfica no geral – caso se filme *exatamente* o que nos diz a literatura<sup>8</sup>. Proponho pensar esta ideia por caminhos que se bifurcam e dialogam entre si.

Em primeiro lugar, essa ideia me parece um desdobramento do que Stam assinala como uma contribuição da desconstrução derridiana para a noção de adaptação cinematográfica, acerca das ideias de *original* e *cópia*:

A desconstrução também desmantela a hierarquia do "original" e da "cópia". Numa perspectiva derridiana, o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria ideia de originalidade perde o sentido. O filme enquanto "cópia", ademais, pode ser o "original" para "cópias" subsequentes. Uma adaptação cinematográfica como "cópia", por analogia, não é necessariamente inferior à novela como "original". A crítica derridiana das origens é literalmente verdadeira em relação à adaptação. O "original" sempre se revela parcialmente "copiado" de algo anterior; *A Odisseia* remonta à história oral anônima, *Dom Quixote* remonta aos romances de cavalaria, *Robinson Crusóe* remonta ao jornalismo de viagem, e assim segue *ad infinitum*. (Stam, 2006, p.22)

Em outras palavras, essa perda da aura do que seria o texto original leva a uma equiparação entre original e cópia, de modo que não se faz possível a ideia de um *original puro*. Todo texto é, necessariamente, o resultado de outros anteriores. Isso também se aproxima da teoria do discurso de Mikhail Bakhtin, tão importante para Stam na construção do seu texto, já que o teórico russo chama a atenção para o fato de que os enunciados – que em seu entrecimento formam o discurso – estão sempre encadeados e são sempre, ainda que indiretamente,

7 Os trechos citados do texto de Robert Stam foram adaptados às regras ortográficas vigentes da língua portuguesa.

8 Digo isso não estar atento à ironia de afirmar que a literatura diz alguma coisa *exatamente*.

uma resposta a enunciados anteriores, sem que se possa conhecer jamais o enunciado original<sup>9</sup> (Bakhtin, 2016, p.57).

O segundo caminho através do qual me interessa pensar essa questão também aparece rapidamente neste trecho de Stam que comentamos, mas vai além da equiparação entre original e cópia enquanto enunciados encadeados, que não parece ser o suficiente para pensar a relação entre os curtas de Wes Anderson e os contos de Roald Dahl, da maneira como os lemos aqui. Para entrar neste debate, proponho que nos aproximemos daquilo que Jorge Luis Borges discute em seu curto e curioso ensaio "Kafka e seus precursores"<sup>10</sup> (2007, pp.127-130), no qual se dedica a pensar como Kafka influencia a leitura de autores anteriores a ele, criando uma espécie de comunidade de obras kafkianas anteriores ao próprio Kafka, e levando à aparentemente paradoxal afirmação de que "cada escritor cria seus precursores" (p.130). Sob essa lógica, não é somente o original que gera as cópias, mas também as cópias que geram os originais, ou seja, não se trata apenas de uma equiparação, mas de uma ideia da influência como uma via de mão dupla, de forma parecida com a ideia derridiana de que o prestígio do original se constrói diretamente pelo fato de que dele existam cópias.

9

Retornando, então aos curtas, acredito que, ao manter uma aparência de que os filmes contam palavra por palavra a literatura, Wes Anderson não só adapta a linguagem literária ao cinema, mas também a linguagem cinematográfica à literatura. Isso se destaca ainda mais se nós, espectadores, somos tomados pela curiosidade de ir ao texto literário conferir o grau de proximidade entre o que se diz em cada uma das obras. Não é preciso avançar muito para notar que há muitas partes dos contos que são cortadas dos filmes, além de outras em que pequenas diferenças são incluídas. O que poderia, para alguns leitores, gerar a decepção de uma enganação, me parece ressaltar ainda mais essa preocupação dos curtas de Wes Anderson em colocar em questão os limites e as fronteiras entre as linguagens artísticas em suas múltiplas vias de influência. Não importa se de fato se trata de uma transposição integral do texto literário, mas sim o fato de que se construa o filme como se assim fosse, afinal de

---

9 Uma leitura bakhtiniana interessante dessas obras de Wes Anderson também poderia colocar em questão os gêneros do discurso que se colocam em evidência nelas. Em ....*Henry Sugar*, por exemplo, lemos o gênero conto literário, mas dentro dele temos o gênero relatório médico e o gênero relato oral.

10 Também em "Pierre Menard, autor do Quixote" – e ainda em outros contos – Borges discute a questão da hierarquia entre originais e cópias, mas não me aprofundarei aqui nesta questão.

contas, como já comentamos a partir da leitura de Barthes, o prazer do texto reside justamente nos cortes e costuras que fazemos do que lemos.

Esta questão da dissolução de fronteiras entre formas de arte aparece em uma série de discussões de teóricos contemporâneos, dentre os quais se destaca a argentina Florencia Garramuño. A ela, interessa observar esses

Frutos estranhos e inesperados, difíceis de ser categorizados e definidos, que, nas suas apostas por meios e formas diversas, misturas e combinações inesperadas, saltos e fragmentos soltos, marcas e desenquadramentos de origem, de gêneros – em todos os sentidos do termo – e disciplinas, parecem compartilhar um mesmo desconforto em face de qualquer definição específica ou categoria de pertencimento em que instalar-se. (Garramuño, 2014, p.11-12)

Assim, todas essas formas de trânsito entre cinema, teatro e literatura que comentamos aqui a partir dos filmes de Wes Anderson parecem não pedir por uma definição ou separação total. Não nos interessa, sob essa perspectiva, determinar e delimitar exatamente o que seria específico ao cinema, ao teatro ou à literatura, nestas obras – ainda que por vezes essa delimitação seja inevitável –, mas sim pensar como essas diferentes formas de arte se colocam em atrito e influenciam uma na outra, potencializando a criação de sentido.

Para pensar uma das formas que esse atrito entre as formas de arte se mostra produtivo nesses curtas-metragens, proponho que retornemos ao pequeno ensaio de Borges sobre Kafka. Nele, acrescenta-se à relação entre precursores e sucessores (ou entre originais e cópias, aproximando-nos mais dos termos que estamos usando aqui) um terceiro elemento: “Em cada um desses textos [dos precursores] reside a idiosincrasia de Kafka, em grau maior ou menor, mas se Kafka não tivesse escrito, não a perceberíamos; ou seja, ela não existiria” (Borges, 2007, p.129). Nessa primeira pessoa do plural – “perceberíamos” – reside mais uma questão fundamental. Não basta que exista a obra dos precursores de Kafka e a do próprio Kafka. A relação entre elas só existe a partir da entrada em cena desse “nós” que permite que se *perceba* o contato entre elas. É preciso, portanto, que haja o leitor<sup>11</sup>.

Não por acaso, nos curtas de Wes Anderson, o leitor/espectador é convocado para dentro da obra de uma maneira bastante peculiar. Como

---

<sup>11</sup> Em muitos contos de Borges essa primeira pessoa (por vezes do singular, por outras do plural) é justamente a posição dos leitores. Os narradores de Borges normalmente citam o tempo inteiro, de maneira precisa ou apócrifa, ocupando justamente o lugar de leitor.

mencionado brevemente há pouco, o começo da narração de *A incrível história de Henry Sugar* é marcado, antes das palavras do autor-personagem, por seu olhar. Ele olha para a câmera e começa a narrar. É interessante notar que esse movimento de olhar do personagem-autor é o que marca o primeiro encontro do filme com o livro, já que a primeira parte – a já mencionada cena dos rituais de escrita – não faz parte do conto, que começa diretamente pela narração da história de Henry Sugar.

Durante todo o curta-metragem, os personagens que ocupam a posição de narradores compartilham essa característica: olham diretamente para a câmera ao narrar. Mais uma vez, não quer dizer que se trate exatamente de uma característica inovadora dos filmes de Wes Anderson, afinal de contas a quebra da quarta parede já há bastante tempo não se trata, em si, de uma novidade formal. Ainda assim, a forma como ela é usada nesse duplo trânsito entre literatura e cinema que se materializa aqui me parece bem interessante. Na cena final de *...Henry Sugar*, por exemplo, vemos três personagens diante da câmera: o personagem-autor (não nomeado e interpretado por Ralph Fiennes), o advogado de Henry Sugar (interpretado por Dev Patel) e Max Engelman (interpretado por Benedict Cumberbatch). Os três personagens, após dizerem suas últimas falas, explicando os últimos pormenores da – de fato incrível – história de Henry Sugar, olham profundamente em direção à câmera por alguns segundos, que no cinema parecem uma eternidade. Assim, o filme – diferentemente do conto, vale lembrar – se fecha com uma moldura completa. Se começou com o personagem-autor encenando seus rituais de escrita, termina com o mesmo personagem esclarecendo como a história chegou a ele. Se começou com um ritmo bastante lento de um suposto realismo, termina com o silêncio estendido do fim de uma história. Se começou com o olhar se dirigindo ao espectador, termina com os personagens que nos olham em silêncio.

Dessa forma, esses olhares que incluem o espectador na cena cine-teatral parecem, tal qual as últimas palavras dos personagens, terem uma finalidade: construir um estranho pacto de realidade com o espectador. Os personagens nos olham como que buscando nossa cumplicidade neste pacto de uma realidade frequentemente colocado em questão por inúmeros elementos da própria obra, mas reforçado uma e outra vez ao longo da narrativa, que nos diz, de diversas formas: “essa história incrível é mesmo real”. Até a nota que inicia os créditos logo

depois do filme também parece querer marcar essa referencialidade que reforça a sensação de realidade. Ela diz, em tradução minha: "'A incrível história de Henry Sugar' foi escrita por Roald Dahl em sua cabana da Gipsy House, em Great Missenden, Buckinghamshire, entre fevereiro e dezembro de 1976"<sup>12</sup> (Anderson, 2023, min. 38)

Mas que realidade é essa em que um homem pode ver sem os olhos ou que um mestre iogue pode levitar com a força da mente? Por que essa insistência em pintar essa história com elementos claramente descolados da realidade concreta? Divido minhas possíveis respostas a essas perguntas em duas partes, novamente.

Em primeiro lugar, acredito que uma maneira como o curta de Wes Anderson coloque em evidência essa questão da realidade seja com os elementos teatrais. Se já comentamos que os cenários do filme muitas vezes são claramente teatrais, sem nenhuma pretensão de realismo, isso também acontece com outro elemento que acabamos de passar quase diretamente: a relação que se estabelece entre os atores e seus papéis. Como em uma peça de teatro de baixo orçamento, todos os principais atores do filme têm mais de um papel<sup>13</sup>. Entre eles o caso dos personagens de Benedict Cumberbatch me parece mais interessante, já que, além de atuar como o protagonista que dá nome ao filme, é também um personagem responsável por maquiar este personagem, para que não seja reconhecido em suas incríveis histórias. É interessante apontar que esse personagem, antes de ser apresentado, aparece algumas vezes ao longo do curta maquiando e caracterizando outros personagens, o que pode gerar a sensação de estranhamento, já que ele atua como uma figura sem importância para o enredo, como os contrarregras que trocam, diante das câmeras, os cenários já comentados.

Esses elementos teatrais não diretamente vinculados ao enredo, inclusive, parecem reforçar também uma ideia interessante de realidade. Esses

---

12 Borges, autor tão importante para esta leitura, também terminava muitos dos seus contos fantásticos com essa marcação referencial.

13 Em *A incrível história de Henry Sugar*, Benedict Cumberbatch interpreta Henry Sugar e Max Engelman, Dev Patel atua como Dr. Z.Z. Chatterjee e como o advogado John Winston, Ralph Fiennes como o personagem-autor e como um policial que afronta Henry Sugar, Ben Kingsley é ao mesmo tempo Imdad Khan e um negociante, enquanto Richard Ayoade representa Dr. Marshall e o Grande Iogue. Além disso, esses atores – além de alguns outros – também participam dos outros curtas lançados em conjunto, construindo a sensação não só de uma peça de baixo orçamento, mas de uma companhia de teatro que encena diversos espetáculos com os mesmos atores.

contrarregras e maquiadores, entrando e saindo de cena diversas vezes – não só em *A incrível história de Henry Sugar*, mas também nos outros curtas lançados juntos – parecem ser mais uma forma de quebrar, a todo tempo, a ilusão de realidade do filme/peça/conto. Junto com a presença do personagem-autor, esses elementos são uma maneira de evidenciar a maquinária estrutural da história, reafirmando tratar-se de uma narrativa. Alguns leitores podem ver, nisso, uma contradição: reafirma-se frequentemente que se trata de uma história real, mas ao mesmo tempo as engrenagens da ficção estão sempre à mostra. Parece, então, que, ao tentar responder à questão que levantei há pouco, só conseguimos chegar a outra pergunta. Que realidade é essa que, para se reafirmar como tal, precisa o tempo inteiro mostrar-se como ficção?

A segunda possível resposta às perguntas feitas aqui parte novamente de Borges. Um dos seus contos mais conhecidos, "A biblioteca de Babel", começa com uma frase curiosa: "O universo (que outros chamam a Biblioteca) é composto de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no meio, cercados por balaustradas baixíssimas" (Borges, 2005, p.61). Este conto faz parte do livro *Ficções*, publicado pela primeira vez em 1944, e constrói a ideia dessa biblioteca (possivelmente) infinita e que registra "todas as possíveis combinações dos vinte e tantos símbolos ortográficos (número, ainda que vastíssimo, não infinito), ou seja, tudo que é dado expressar: em todos os idiomas" (p.64).

A partir dessas projeções borgianas, o universo é entendido como a Biblioteca (esta última com maiúscula) e os homens (os bibliotecários) não fazem mais do que buscar sentido diante da vastidão de sem-sentido que têm pela frente nas prateleiras desse universo. O conto se constrói sobre uma série de relações possíveis entre a natureza e a biblioteca. As mencionadas galerias hexagonais, por exemplo, têm essa forma como uma série de outros elementos, desde os anéis aromáticos da química orgânica (que formam a própria matéria orgânica) às colmeias das abelhas, desenhadas dessa forma<sup>14</sup>. As combinações aleatórias de símbolos ortográficos, que geram sentido, podem remeter à própria teoria de geração da matéria orgânica, causada pelo puro acaso do encontro e choque de átomos.

---

14 Já mencionamos a importância das formas geométricas nos filmes de Wes Anderson e o encaixe perfeito das imagens na tela.

Sobre esse atrito entre realidade e ficção, Florencia Garramuño nos ajuda mais uma vez, agora fazendo uma ressalva importante:

É claro que realidade e ficção não são indistintas; veja-se bem: são os textos que, ao se instalarem na tensão de uma indefinição entre realidade e ficção, perfazem uma sorte de intercâmbio entre as potências de uma e outra ordem, fazendo com que o texto apareça como a sombra de uma realidade que não consegue iluminar-se por si mesma. (Garramuño, 2014, p.22)

Nesse sentido, é importante marcar que o texto se configura nesse lugar entre realidade e ficção – que seguem existindo separadamente – mas ajuda a pensá-las de forma diferente. É semelhante ao que comentávamos sobre o papel da adaptação e da separação entre os gêneros. Ainda que não nos interesse a categorização exata, a partir dos filmes, do que seria cinematográfico, literário ou teatral, as obras de Wes Anderson – enquanto transitando entre essas linguagens, nos levam a olhá-las de forma diferente.

Retornando então à ...*Henry Sugar*, podemos pensar que, de maneira análoga, a materialidade da realidade que se afirma o tempo inteiro é, tal qual o universo de Borges, construída pela linguagem. Nesse sentido, não há paradoxo na afirmação da realidade que se mostra ficção. Não por acaso – ou talvez levando em conta o acaso que gera sentido – a biblioteca ocupa também um lugar central no conto e no curta. É em uma biblioteca que Henry Sugar encontra, fortuitamente, o relatório do Dr. Chatterjee. É nesse espaço que acontece a leitura desse texto que faz com que se desenrole toda a narrativa.

Mas a biblioteca também é um elemento importante para além desse curta-metragem específico, se pensamos na forma como os filmes se apresentam. Na plataforma de *streaming* em que estão catalogados, por exemplo, eles aparecem organizados em uma coleção, um ao lado do outro, marcados, inclusive por um ícone que sugere livros lado a lado em uma biblioteca. Em um momento histórico posterior às locadoras de vídeo, que assumiam para si esse papel de catalogação e organização, tal qual uma biblioteca, as plataformas de *streaming* passam a atuar neste espaço. Sob essa lógica, a adaptação não é apenas da literatura ao cinema, mas também na forma como essa literatura adaptada, no caso específico dos filmes de Wes Anderson, é apresentada.

De maneira semelhante, podemos observar que outras obras contemporâneas também adaptam a ideia de biblioteca. A diretora argentina

Lucrecia Martel, por exemplo, além de adaptar literatura ao cinema – como é o caso de *Zama* (2017), longa-metragem adaptado do romance de Antonio di Benedetto – adapta contos literários a audiocontos. Em um projeto em conjunto com a roteirista e crítica de cinema Graciela Speranza, que fez o trabalho de curadoria, Martel dirigiu importantes atrizes e atores narrando 29 contos da literatura argentina e publicou como o que chamou de *Audioteca* em diversas plataformas de áudio<sup>15</sup>. Nos últimos tempos tive a oportunidade de trabalhar algumas dessas obras com alunas e alunos universitários de Letras e as experiências têm sido bastante frutíferas e interessantes. Chamam muito a atenção as diferenças interpretativas que se dão entre a leitura do texto escrito e do texto oral. Mas isso já é matéria para outro ensaio.

## UMA PEQUENA CONCLUSÃO OU ALGUMAS NOVAS PERGUNTAS

A partir da leitura que construímos aqui, podemos começar a concluir esse texto com uma de suas ideias principais. Esses filmes de Wes Anderson não adaptam somente o texto literário à linguagem cinematográfica, adaptam também, com igual força, a linguagem cinematográfica ao texto literário, além de incluir o teatro nesse jogo de aproximações.

Ao partirem de uma premissa (falsa) de uma não-adaptação do texto literário – a pergunta que parecem se fazer sobre como filmar *palavra por palavra* o que narra a literatura – os curtas-metragens comentados aqui terminam sendo uma espécie de adaptação extrema, levada às últimas consequências da ideia de adaptar as linguagens artísticas, que colocam em questão as próprias fronteiras entre as linguagens artísticas e, por isso mesmo, a própria ideia de *adaptação*.

Levando a adaptação a um limite, esses filmes de Wes Anderson parecem se perguntar se existiriam de fato estas fronteiras entre as linguagens. Se o próprio Robert Stam, no mencionado ensaio sobre a adaptação, chega a afirmar que “...todos os filmes podem ser vistos, de certo modo, como ‘adaptações” (2006, p.49), levando em consideração que todo filme é antes um roteiro, Wes Anderson, em um movimento borgiano de levar a linguagem ao extremo, parece ampliar a questão: todo texto é uma adaptação da realidade ou seria a realidade a adaptação de textos?

---

<sup>15</sup> A Audioteca está disponível em: <https://open.spotify.com/show/0KgTEKaHozftxFRH5oPKMx>. Acesso em 30/10/2024.

Para terminar, podemos retomar o mote central de *A incrível história de Henry Sugar* para fazer nossa última pergunta. Imdad Khan, falando sobre seu dom de ver sem os olhos, diz que os médicos esquecem que há outras formas de mandar imagens para o cérebro. Dr. Z.Z. Chatterjee pergunta, então, outras formas seriam essas, ao que o homem responde: “Sinceramente, eu não sei” (Anderson, 2023, min. 18-19). Eu também não sei, mas saio desse filme me fazendo uma pergunta: seria a literatura – ou a arte – uma forma de ver sem os olhos?

## REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Wes (Diretor). *O fantástico Sr. Raposo*. Estados Unidos: 20th Century Fox, 2009. Longa-metragem (87 min).
- ANDERSON, Wes (Diretor). *O grande hotel Budapeste*. Reino Unido, Alemanha: Fox Searchlight Pictures, 2014. Longa-metragem (99 min).
- ANDERSON, Wes (Diretor). *A incrível história de Henry Sugar*. Estados Unidos: Netflix, 2023a. Curta-metragem (39 min).
- ANDERSON, Wes (Diretor). *O caçador de ratos*. Estados Unidos: Netflix, 2023b. Curta-metragem (17 min).
- ANDERSON, Wes (Diretor). *O cisne*. Estados Unidos: Netflix, 2023c. Curta-metragem (17 min).
- ANDERSON, Wes (Diretor). *Veneno*. Estados Unidos: Netflix, 2023d. Curta-metragem (17 min).
- BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Davi Arriguci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. Trad. Davi Arriguci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BURTON, Tim (Diretor). *A Fantástica Fábrica de Chocolate*. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2005. Longa-metragem (115 min)
- DAHL, Roald. *The Wonderful Story of Henry Sugar and Six More*. London: Jonathan Cape, 1977.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. Carlos Nougué. – Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

MARTEL, Lucrecia (Diretora). *Zama*. Argentina, Brasil, Espanha, França, México, Estados Unidos, Portugal, Holanda: Bananeira Filmes, Rei Cine, 2017. Longa-metragem (115 min).

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 019-053, jul./dez. 2006.

STUART, Mel (Diretor). *A Fantástica Fábrica de Chocolate*. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1971. 1 longa-metragem (100 min).

Enviado em: 30 de outubro de 2024

Aprovado em: 17 de novembro de 2024