

**DA ESCRITA À IMAGEM: A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE  
PARANOID PARK, DE BLAKE NELSON POR GUS VAN SANT. PORTLAND,  
SKATING E ADOLESCÊNCIA**

ANA BARROSO

*Universidade de Lisboa*

**RESUMO:** O cinema incorporou muito da linguagem da teoria literária para se impor e ser reconhecido como arte, e também, *ab initio*, inspirou-se em obras literárias para criar as suas imagens em movimento, cem anos volvidos não resolveram cabalmente todas as questões que assombram e expandem a adaptação de uma obra literária ao cinema. Pelo contrário, este continua a ser um terreno fértil para a reflexão e discussão nos meios artísticos e académicos. Se a adaptação dos clássicos literários é sempre alvo de polémica, a adaptação de obras literárias mais populares e contemporâneas tem cedido espaço aos críticos e teóricos para se concentrarem nas infinitas possibilidades cinemáticas permitidas pela adaptação e não na comparação entre o livro original e o filme. Por tudo isto, o nosso texto pretende abordar algumas questões teóricas que têm sustentado a difícil arte da adaptação para se concentrar no processo criativo de Gus Van Sant, também ele permeado pela problemática da adaptação, mas um dos realizadores mais criativos e experimentais do nosso tempo.

**PALAVRAS-CHAVE:** adaptação; obras contemporâneas; literatura.

**ABSTRACT:** Cinema has incorporated much of the language of literary theory to prevail and be recognized as art , and *ab initio*, has also been inspired by literary works to create its own moving images, but a hundred years later have not been enough to fully surpass all the issues that haunt and expand the adaptation of a literary work to cinema . Rather, this remains a fertile ground for reflection and discussion in artistic and academic fields. If adaptation of the literary

classics is always subject to controversy, the adaptation of popular literary works been a breakthrough for contemporary critics and theorists to focus on the endless cinematic possibilities allowed by adaptation instead of wasting time comparing the original book to the film. For these reasons, our paper aims to address some theoretical issues that have sustained the difficult art of adaptation to concentrate on the creative process of Gus Van Sant, also permeated by the issues of adaptation, but one of the most creative and experimental filmmakers and experimental of our time.

**KEYWORDS:** adaptation; contemporary work; literature.

**“Qualquer poema é um filme, e o único elemento que importa é o tempo, e o espaço é a metáfora do tempo (...)”**

Herberto Helder (1979: 154)

A questão da adaptação cinematográfica pode ser vista de vários prismas, não obstante a questão da fidelidade do filme ao texto literário, talvez aquela que mais tem ocupado a teoria da adaptação. Uma perspectiva que implica, umas vezes de forma explícita, outras de forma implícita, uma supremacia do texto literário relativamente ao guião cinematográfico, centrando a qualidade do filme em termos de fidelidade ou desvio ao texto original, ignorando o próprio filme como linguagem estética e formalmente distante e diferente da linguagem literária e, por conseguinte, do material que inspirou uma nova obra de arte. O nosso texto não pretende explorar a questão da adaptação do texto literário homônimo de Blake Nelson em termos de fidelidade, de ganhos e perdas do filme de Van Sant relativamente àquele, mas antes, e, na esteira de Robert Stam, valorizar “(...) the theoretical **status** of adaptation, and (...) the analytical **interest** of adaptations.” (Stam 2005: 4) Por esta razão, não é pertinente nesta análise

focar detalhadamente as razões culturais e históricas que têm sustentado a subalternidade da imagem relativamente à palavra<sup>29</sup>, mas redimensionar a justeza da imagem como geradora de pensamento, embora o material originário para a produção da imagem seja a arte literária. Temos, no entanto que ressaltar a importância do roteiro cinematográfico enquanto elemento fulcral no trabalho de adaptação, já que é este que precede imediatamente o filme e é neste que se definem as opções que conduzem a realização do filme: a estrutura narrativa, a caracterização das personagens, os motivos, os temas, o gênero: “It indicates what will or will not be used from the source, including what is to be altered or invented, and in what settings and tonal register.” (Boozer 2008:4) Sendo assim, o nosso texto não pretende uma análise comparativa entre a obra literária e o filme, mas antes, nunca abdicando da obra literária originária, refletir sobre as possibilidades cinemáticas que uma obra literária permite, não obstante as suas dificuldades e opções, sempre entroncadas na problemática teórica da adaptação. Neste sentido, liberdade do realizador não está isenta do confronto, quer com a própria obra literária, quer com a sua “intenção autoral”. (Boozer: 9)

Se alguns teóricos se referem ao cinema como apenas um meio de reprodução mecânica da realidade, limitando-se, por isso, a registrar as aparências, aquilo que se vê, e nunca conseguindo apreender a profundidade inerente ao signo linguístico, na verdade estão a ignorar a importância da recepção e, conseqüentemente, o papel do espectador enquanto agente dinâmico e criativo do processo fílmico. O espectador não pode ser um mero receptáculo de imagens superficiais e vazias de sentido<sup>30</sup>, mas antes um agente que descodifica signos visuais e tem um trabalho de construção perceptiva e conceptual

---

<sup>29</sup> Autores como Baudelaire, Virgínia Woolf ou Tolstoi escreveram, aquando do surgimento do cinema, sobre os perigos e os desvios da imagem relativamente à arte da literatura. Scruton e Adorno, por exemplo, foram teóricos que defenderam que o cinema não poderia nem deveria ser considerado uma arte. (Smith 2008: 597-98)

<sup>30</sup> Já George Bluestone, na sua obra seminal sobre a adaptação cinematográfica, escreveu e defendeu a importância do leitor/espetador na construção de sentidos. (Bluestone 1968: 13)

inerente à complexidade do mundo fílmico. As inferências narrativas fazem parte deste processo e necessitam de uma reflexão cognitiva, não podendo nunca esgotar-se na passividade de ignorar o que está para além da materialidade das imagens. As adaptações cinematográficas não podem, por isso, ser vistas como ilustrações de uma obra literária, nem como a comercialização e a vulgarização de uma arte maior e ancestral mas - e na senda de autores como Roland Barthes ou Foucault<sup>31</sup> e das suas teorias sobre a dissolução e morte do autor, ou de Kristeva<sup>32</sup> e a defesa da intertextualidade - como um trabalho de crítica e criatividade, permitindo a abolição de uma hierarquia e a necessidade de repensar a prática da adaptação cinematográfica. Embora, como veremos, esta seja ainda uma discussão com carácter inconclusivo<sup>33</sup>, constitui-se sempre como tema atrativo e fascinante para discussão e aprofundamento de teorias e práticas fílmicas, especialmente na sua relação dinâmica com outras artes e, nomeadamente, com a literatura.

Se Derrida teorizou sobre os conceitos de originalidade e cópia<sup>34</sup>, não desprestigiando esta relativamente à primeira, Bakhtin teorizou sobre a fragmentação e as fissuras do autor e das suas personagens, contribuindo para refrear a autoridade e a intocabilidade das noções de originalidade e de autor<sup>35</sup>. Mais do que nunca, a adaptação deixou de ser vista como subalterna da obra original para passar a ser “an orchestration of discourses, talents, and tracks, a “hybrid” construction mingling different media and discourses and collaborations.” (Stam 2005: 9).

A adaptação cinematográfica impõe-se como um meio narratológico, duplamente gerador de sentidos (no texto literário e na comunicação das imagens) e, por

---

<sup>31</sup> Cf. Foucault, Michel. *O que é um Autor?*

<sup>32</sup> Cf. Kristeva, Júlia. *Séméiotikè: Recherches pour une sémanalyse*.

<sup>33</sup> Alguns autores que se têm dedicado ao estudo da adaptação cinematográfica como Dudley Andrew e James Naremore têm comentado sobre a dificuldade em conseguir avançar-se em termos de uma teorização consistente e válida sobre a adaptação cinematográfica.

<sup>34</sup> Cf. Derrida, Jacques. *La Dissémination*.

<sup>35</sup> Cf. Bakhtin, M. M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*.

isso, o cinema, como argumenta Deleuze, é também pensamento, não em termos linguísticos como a literatura, mas em termos audiovisuais, ou seja, em termos de movimento e duração.<sup>36</sup> A adaptação não pode ser entendida enquanto cópia, mas enquanto criação e transformação: as palavras não são esvaziadas de conteúdo semântico, antes dão lugar a uma energia cinética poderosa, onde a experiência da percepção e da audição ganham relevância e a multiplicidade de referências artísticas adquirem uma corporeidade impossível na literatura, implicando, desde logo, uma variedade e subjetividade que não podem ser confundidas com questões de qualidade e de fidelidade. Deste modo, a criatividade do realizador, (acentuada, se for também o autor do roteiro) deve sobrepor-se sempre à fonte literária original que o inspirou.<sup>37</sup>

É também importante não esquecer até que ponto a adaptação de uma determinada obra literária de ficção cede a imperativos comerciais ou a ideologias dominantes, em detrimento da especificidade da linguagem audiovisual e do estatuto do cinema como manifestação de obra de arte. Para além disso, a linguagem cinematográfica tomou emprestados termos e conceitos da literatura como os de “autor”, “poética”, “obra” ou “intenção”, adaptando-as à teoria e estética do cinema, o que tem contribuído para uma mistura e confusão entre as duas linguagens artísticas, dificultado uma teoria e uma estética fílmica autônomas, apesar das contribuições decisivas de autores como Walter Benjamin<sup>38</sup> e Bazin<sup>39</sup>.

Se o cinema é um meio de comunicação essencialmente dirigido para as massas, provocando um efeito profundo na cultura visual global e exigindo novos parâmetros de referência, como intuiu e defendeu Benjamin, existe também, como alertou o autor, o

---

<sup>36</sup> Cf. Deleuze, Gilles. *Cinema 1: A Imagem-movimento*.

<sup>37</sup> Com a Nova Vaga do Cinema Francês, a teoria crítica (“A teoria do Autor”) passou a valorizar o estilo e a visão pessoal do realizador, tendo a obra literária deixado de ser o centro da questão da adaptação cinematográfica. A experimentação formal tornou-se um elemento constitutivo da narrativa fílmica.

<sup>38</sup> Cf. Benjamin, Walter. “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.” (1936)

<sup>39</sup> Cf. Bazin, André. *Qu’est-ce que le cinéma?*

perigo da mistura entre política e estética<sup>40</sup>. Ao insistir na reprodutibilidade da arte, Benjamin desmistificou o poder único e individual do objeto artístico e valorizou a sua capacidade de poder ser reproduzido. A originalidade cedeu à dissolução e, por isso, deixou de ser propriedade de um autor e de uma fruição limitada para ser alvo de outras criações e renovações de igual valor qualitativo, embora permeadas pelo aparato técnico que a câmara possibilita:

The adjustment of reality to the masses and of the masses to reality is a process of unlimited scope, as much for thinking as for perception. (...) Thus, for contemporary man the representation of reality by the film is incomparably more significant than that of the painter, since it offers, precisely because of the thoroughgoing permeation of reality with mechanical equipment, an aspect of reality which is free of all equipment. And that is what one is entitled to ask from a work of art.  
(Benjamin 1936: 5-10)

O texto de Benjamin relativizou a importância das intenções do autor e abriu caminhos para equacionar uma nova relação entre as artes clássicas e a então “nova” arte do cinema – todas elas legítimas e discursos simbólicos possíveis, permitindo outros sentidos e relações: entre as próprias artes, os diversos autores e entre estes e os diversos públicos. Nesta linha de pensamento, como defende também Casetti, a adaptação não pode ser vista como um simples trabalho de repetição ou como uma expressão de intenção que se sobrepõe a outra expressão de intenção, mas como “a reappearance, in another discursive field, of an element (a plot, a theme, a character,

---

<sup>40</sup> O autor distinguiu entre a “estetização da política” e a “politização da estética”: a primeira revela-se um perigo, porque implica o uso da estética para fins políticos de propaganda e de manipulação dos valores sociais e morais, enquanto a segunda permite a libertação da arte para novas possibilidades, tornando o seu acesso mais democrático.  
*Idem.*

etc.) that has previously appeared elsewhere.” (Casetti 2005: 82). A adaptação implica, portanto, o desenvolvimento de uma nova situação comunicativa<sup>41</sup> e, por essa razão, não se deve insistir nas semelhanças formais com o texto literário original, mas antes nas transformações que um novo contexto e a linguagem cinematográfica exigem. É necessário ter em consideração questões relativas à produção, mas também à recepção, já que o público leitor não é necessariamente o mesmo público que irá visionar o filme. Como sabemos, existe muitas vezes uma migração do público leitor para o público espectador e vice-versa. Os leitores de um terminado livro têm quase sempre a curiosidade de ver a adaptação do livro ao cinema e, cada vez mais frequentemente, depois de se ver um filme adaptado, os espectadores correm às livrarias para lerem o livro que deu origem ao filme. Se existe a tentação de se fazer comparações entre a obra literária e o filme, há que refletir sobre a crescente hibridização e contaminação de discursos, gêneros e formatos. Sendo assim, uma adaptação cinematográfica implica sempre a possibilidade de incorporar elementos específicos de outra linguagem que não a do cinema e que o possa fazer de forma criativa e original, enriquecendo o próprio filme. Já Bazin defendeu a adaptação como essencial para a criação de um “cinéma impur”<sup>42</sup>, cuja mais valia advinha da sua inter-relação com as outras artes e da sua capacidade em transmitir e promover a diversidade cultural.<sup>43</sup> Desta forma, torna-se irrelevante questionar se a adaptação da obra ao cinema é boa ou má, se respeita o texto literário ou não. Importa, no entanto, referir que a adaptação, embora deva ser tratada como um texto autônomo,

---

<sup>41</sup> O autor esclarece que a presença de um texto envolve uma série de elementos que garantam a interação comunicativa, convenções culturais e institucionais, um contexto histórico e um conjunto de experiências pessoais e coletivas que servem como referência. Do resultado desta interação de elementos, onde uns podem ter mais relevância do que os outros, surge a adaptação.

<sup>42</sup> O debate entre o “cinema impuro” e o “cinema puro” começou logo na primeira década do século XX, com teóricos e cineastas, por um lado, a defenderem o cinema como uma arte que deve incluir todas as outras e, por outro, os que defendem que o cinema deve ser uma arte plástica, extra teatral e extra literária, independente de todas as outras artes. No primeiro caso, temos as teorias de Vachel Lindsay, no segundo caso, as teorias de Germaine Dulac.

Cf. Lindsay, Vachel “Sculpture-in-motion” e Dulac, Germaine “The essence of the cinema: the visual idea”. *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*.

<sup>43</sup> Ver Bazin, André. “Pour un cinéma impur: défense de l’adaptation”. *Qu’est-ce que le cinéma?*

não pode, de todo, negar uma relação com um texto anterior e que, por essa razão, implica também uma série de referências e memórias. Como defende Linda Hutcheon, a adaptação deve ser discutida e analisada enquanto tal: “Although adaptations are also aesthetic objects in their own right, it is only as inherently double- or multilaminated works that they can be theorized *as adaptations*.” (Hutcheon 2006: 6)

Se, como referimos, a adaptação não pode nunca escamotear a sua relação com o original, implica, em contrapartida, uma *intenção* de quem a quer fazer, que pode ser de imitação<sup>44</sup> ou/e de recriação ou ainda a possibilidade de uma linguagem (meio) e de um contexto diferente. Imitação e criatividade não se excluem e podem coexistir, mas ambas devem aspirar a uma autonomia, uma garantia da qualidade da adaptação. As razões pessoais<sup>45</sup> e culturais assumem uma relevância bastante considerável no processo da adaptação, como aponta Dudley Andrew: “We need to study the films themselves as acts of discourse. We need to be sensitive to that discourse and to the forces that motivate it”. (Andrew 1984:106). Quem adapta faz uma interpretação e, por essa razão, assume uma posição perante essa obra que, pelas mais variadas razões, o/a terão inspirado. Tendo em consideração as duas correntes opostas que continuam a prevalecer na teoria da adaptação - aqueles que continuam a defender a reverência da adaptação ao original como forma de homenagem e os que defendem a sua subversão - mais importante, parece-nos, é compreender a dualidade que a adaptação sempre implica. Porque se gosta de uma determinada obra, ao querer fazer-se a sua adaptação, o artista

---

<sup>44</sup> O próprio Van Sant fez uma adaptação do clássico *Psycho* de Hitchcock para, desta forma, lhe render a sua homenagem. Por esta razão, imitação não implica plágio ou cópia, ideia já defendida e discutida por Aristóteles na *Poética*.

<sup>45</sup> Van Sant revelou numa entrevista as razões que o levaram a interessar-se pela obra de Nelson: “It was a story set in Portland, which I always like, it was about an amateur skateboard, and this was also interesting. It was also about a particularly stifling predicament, which was also an interesting thing in the story.”

[http://www.step-on.co.uk/int\\_gusvansant.shtml](http://www.step-on.co.uk/int_gusvansant.shtml) Acessado em 02/06/2010

está a render-lhe a sua homenagem, mas ao transformá-la em algo de muito pessoal, essa outra obra ganha autonomia e cresce como algo novo:

It is not a copy in any mode of reproduction, mechanical or otherwise. It is repetition but without replication, bringing together the comfort of ritual and recognition with the delight of surprise and novelty. As *adaptation*, it involves both memory and change, persistence and variation.” (Hutcheon 2006: 173)

Não por acaso, muitas obras literárias são consideradas como “inadaptáveis”<sup>46</sup> ao cinema e outras de “cinemáticas”<sup>47</sup>. As marcas distintivas das duas linguagens devem ser respeitadas como tal, por isso, um livro dificilmente se tornará num filme, mas as duas linguagens podem influenciar-se mutuamente, permitindo uma contaminação e, portanto, uma aproximação entre elas. Contudo, é impossível pô-las no mesmo plano, porque, como já referimos, os meios de produção e de recepção são completamente diferentes. Nesse sentido, ao contrário do que alguns autores referem, a adaptação ao cinema de uma obra não implica apenas retirar-lhe as marcas de literariedade do texto original, esquecer o texto literário que a inspirou ou separar a forma do conteúdo. Elliott expõe vários conceitos que têm moldado e definido a adaptação<sup>48</sup>, mas argumenta também que há ainda muito a explorar e a desenvolver em termos de crítica e teoria. Devido à sua natureza híbrida, tem sido difícil enquadrar os estudos teóricos, tanto a nível estético, como semiótico. Há quem advogue que uma adaptação é “a theoretical

---

<sup>46</sup> Por exemplo, a obra de Tolkien, *The Lord of the Rings*, como sabemos, apesar de gerar admiradores por todo o mundo durante décadas e alimentar o desejo de cineastas e leitores em vê-la transposta ao ecrã, só recentemente isso aconteceu.

<sup>47</sup> O realizador Eisenstein considerava a literatura de Joyce bastante próxima do cinema (Burkdall 2001: xii), ao contrário de outros, que incluem o escritor irlandês na lista dos “inadaptáveis” (Garcia 1990:18).

<sup>48</sup> Todos estes conceitos assentam no princípio de que a forma e conteúdo podem ser separados, teoria muito controversa e cada vez mais contestada. (Elliott 2003: 133-138)

impossibility.”<sup>49</sup> (Elliot 2003: 134), mas, como também defende a autora, porque desafia as teorias semióticas e estéticas, transforma-se em algo de “culturally ubiquitous.” (134) Ainda à procura de reconhecimento no meio acadêmico, a adaptação está, paradoxalmente, devido a todas as questões que levanta, a tornar-se cada vez mais um foco de atenção e de estudo, embora ainda polêmico e sem desfecho à vista. Boyum defende que, em vez de se perder mais tempo a extremar posições assentes na superioridade artística de um relativamente ao outro, ou no caráter inadaptável ou altamente arbitrário da adaptação realizada, ambas as linguagens devem explorar o seu potencial: o da literatura em criar uma história e o do cinema em explorar a intriga e as possibilidades dessa história. (Boyum 1985: 15)

Stam argumenta que, em última análise todos os filmes adaptam um argumento ao écran e, por isso, todos os filmes são adaptações. No entanto, esta posição mais radical, como argumenta Geraghty e com a qual concordamos plenamente, subestima a forma como as “adaptations might differ from other fiction films because they emphasize rather than hide the performance that is involved in putting a script on film.” (Geraghty 2008: 4)

Hayward refere que existem três tipos de adaptação literária: a dos clássicos da literatura mundial, a das peças de teatro e a de textos contemporâneos que ainda não atingiram o estatuto de clássico e são catalogados como textos de ficção popular (Hayward 2006: 12), como é o caso de *Paranoid Park*, de Blake Nelson. O autor, originário da cidade de Portland (cidade onde o realizador Van Sant também vive) é, frequentemente, categorizado como autor de ficção para adolescentes e jovens adultos. O próprio Blake Nelson entrevistou Van Sant em 2008, questionando-o sobre o interesse deste em adaptar o seu livro, entrevista que foi publicada no *New York*

---

<sup>49</sup> Umberto Eco, por exemplo.

*Times*.<sup>50</sup> O realizador escreveu o argumento e elucidou o autor e os leitores sobre a técnica utilizada para a adaptação do livro:

I outlined the parts I wanted, wrote it out script style, transposing in some ways, not even rewriting. I would take the descriptions and make those scene headings, and then I would take the dialogue and make it dialogue. It was almost like Xeroxing the story. Then I shifted it around and got rid of some of the parts. (Nelson 2008: 1)

Pela resposta de Van Sant, fica clara a importância que atribui ao texto original, mas também a necessidade de transformá-lo e adaptá-lo ao discurso narrativo cinematográfico (através da montagem) que está a desenvolver e que assenta numa elegância visual e numa estrutura narrativa depurada e não linear, que, se por um lado contribui para cimentar a reputação do realizador como *autor*, por outro, divide também as opiniões de críticos e público. Sendo um filme de baixo orçamento, o espaço de experimentação é maior<sup>51</sup> e, na linha dos seus filmes anteriores sobre a juventude e a morte (*A Trilogia da Morte*, constituída pelos filmes *Gerry*, 2002, *Elephant*, 2003 e *Last Days*, 2005), o realizador insiste na importância da inspiração do real para as suas criações cinematográficas e na câmara enquanto dispositivo que simplesmente observa: “For me it’s outsiders living their life. Watching the outsiders live their life. Not necessarily having them triumph or anything.” (Nelson 2008:1)

Van Sant, que tem conseguido conciliar o seu trabalho mais independente e experimental com o que realiza no seio da indústria (*Finding Forrester*, 2000; *Milk*,

---

<sup>50</sup> [http://www.nytimes.com/2008/03/02/movies/02nels.html?\\_r=2](http://www.nytimes.com/2008/03/02/movies/02nels.html?_r=2) Acessado em 21/05/2011

<sup>51</sup> Nos Estados Unidos, a contracultura da década de 1960 teve também os seus efeitos no cinema, possibilitando o surgimento de um cinema e de autores à margem do cinema convencional de Hollywood, ansiosos por experimentação e originalidade no tratamento de narrativas com relevância cultural, independentemente da sofisticação literária da fonte original.

2008, por exemplo), movimenta-se numa ambiguidade de categorizações, seja o de realizador independente<sup>52</sup> (*Mala Noche*, 1985; *Drugstore Cowboy*, 1989), o de mentor do *New Queer Cinema* (*My Own Private Idaho*, 1991), o de cineasta interessado em fazer filmes que alguns incluem no que se convencionou categorizar de *Teensploitation* (*Elephant*, 2003) ou ainda o de *artista*, no sentido mais plástico do termo, (*Gerry*, 2002; *Last Days*, 2005). No entanto, a maioria dos críticos aponta-o como *autor*<sup>53</sup>.

Detenhamo-nos um pouco sobre a questão da importância do realizador enquanto *autor*, uma vez que assume relevância para o nosso trabalho, na medida em que, como vimos atrás, está também ligada à problemática da adaptação. Desde a década de 1920 que a teoria fílmica discute a importância do realizador enquanto *autor*, principalmente em França, defendendo o realizador como artista independente dos cânones da indústria, mas também como o autor de uma obra, mesmo não sendo o próprio a escrever o argumento original. Esta política de independência artística ombreava com a questão da adaptação literária ao cinema, abanando o seu estatuto de arte superior relativamente a este, mas só na década de 1950 é que o debate atingiu o seu auge, permitindo a dissolução da fronteira que dividia arte popular e arte erudita<sup>54</sup>. O argumento original, por oposição à adaptação literária, ganhava terreno e permitia toda uma nova geração de realizadores a experimentação e a liberdade, até então vedadas pela tradição e hierarquia da indústria cinematográfica. Se o realizador, enquanto autor individual do filme continua a ser uma questão de debate filosófico e da teoria fílmica, devido à complexidade técnica e de produção que o meio envolve, a

---

<sup>52</sup> Bouquet e Lalanne argumentam que Van Sant é um autor independente tipicamente americano: “(...) reprenant à son compte toute une iconographie historique (scelle du western, de l’hyperréalisme, de la photographie), une tradition littéraire (issue de la culture beat) et une mythologie (la figure du vagabond, du “tramp”).” (2009: 10)

<sup>53</sup> Ver, por exemplo, o artigo de Hervé Aubron, na *Cahiers du Cinéma* “Minor Movies?”: 76.

<sup>54</sup> Truffaut, na revista *Cahiers du Cinéma* de Janeiro de 1954, escreveu um artigo atacando frontalmente a noção de “tradição de qualidade” e que estava ligada à adaptação dos clássicos da literatura francesa, defendendo que a maioria destes filmes não explorava as possibilidades que o cinema permitia, exaltando a originalidade e a individualidade do “cinéaste”.

Ver Truffaut, François. “Une certaine tendance du cinéma français”. *Cahiers du Cinéma*.

importância que o realizador assume na qualidade final do filme é inegável, embora isso não signifique necessariamente que seja o *autor* do filme. Longe de estar encerrado, o debate permite e aceita o realizador independente como *autor* por oposição ao realizador que trabalha dentro da indústria, que é mais pressionado e limitado por interesses económicos. Thomson-Jones (2008: 40-56) equaciona a problemática e expõe as contradições e as dificuldades da teoria de autor, mas também a sua relevância na discussão das teorias fílmicas contemporâneas. Para o nosso texto, importa mencionarmos que a questão da autoria nos filmes de Van Sant se revela pertinente, na medida em que importa lembrar que os roteiros dos seus filmes independentes foram escritos pelo próprio, deixando muito espaço à improvisação dos atores, servindo o argumento como dispositivo maleável ao longo das filmagens, ao passo que os argumentos de filmes mais comerciais e produzidos no seio da indústria como *Good will Hunting* (1997), *Finding Forrester* (2000) ou o mais recente *Milk* (2008), não o foram, por dependerem mais das constrições financeiras de produção.

Em *Paranoid Park*<sup>55</sup>, a história no livro é narrada na perspectiva subjetiva de Alex, a personagem principal, em estilo diarístico<sup>56</sup>, perspectiva que o realizador adota também no filme. A linguagem coloquial, as frases curtas, o diálogo esparso, imprimem um cunho de verosimilhança com o mundo adolescente real e as hesitações e confusões que permeiam a visão de Alex do mundo que o rodeia ecoam as de qualquer adolescente, a braços com as pressões da escola, a desestruturação familiar, a confusão da identidade sexual e as dificuldades de integração na sociedade. As rumações interiores de Alex no filme são pouco explicativas e pouco intelectualizadas e, na

---

<sup>55</sup> Na obra encontramos a explicação para o nome do parque; no filme, a ausência dessa referência permite ao espectador a possibilidade de ler o título como uma metáfora do estado mental de Alex. Essa liberdade oferecida pela adaptação de Van Sant vai ao encontro daquilo que Cavell defendeu como uma das grandes qualidades do cinema: "(...) to seeing things that are invisible, or not present to us, not present with us." (Cavell 1979:18)

<sup>56</sup> "Dear \_\_\_\_\_,

I'm here, at my uncle Tommy's beach house. It's about nine o'clock at night. I'm upstairs, by myself. I've got my pen, my spiral notebook." (Nelson 1996: 1)

maioria das vezes, a visão do seu mundo interior pouco mais é do que a descrição daquilo que ele observa e faz. Os seus pensamentos vagos e intermitentes proporcionam uma liberdade interpretativa ao leitor e salientam o vazio emocional e a solidão existencial da personagem perante o mundo que o rodeia, onde a difusão da identidade assume o seu conflito maior e a experimentação social, cultural e sexual se assumem como vivência essencial do período moratório de qualquer adolescente: “I didn’t care about anything. Everybody was so full of crap.” (Blake 2006: 138)

Gus Van Sant interessou-se por este adolescente que se move numa ambiguidade existencial e que, mais do que intelectualizar as suas experiências, prefere vivê-las e relatá-las. Os pensamentos são-nos dados através da ação da personagem (mesmo que aparentemente seja uma não ação)<sup>57</sup>. Neste sentido, podemos descortinar um paralelismo entre a construção narrativa de Blake e a narrativa cinematográfica: a palavra e o pensamento são suplantados pelo movimento. O fato de Alex ser um *skater*, bem como o movimento associado a esta atividade serve como metáfora da imagem como resultado de um imaginário e, correlativamente, como geradora de pensamento, num devir sensorial equacionado por Silva Filho e Silva Sousa a partir das teorias de Deleuze e McLuhan:

A arte cinematográfica como arma do pensamento, a câmara como análogo, ou extensão, não somente do olho, mas do cérebro. A percepção se transformando em ação. O pensamento se transformando em sensação, o pensamento expressando-se, ou ao menos tentando. A imagem se transformando em sensorialidade, em corpo. (Silva Filho e Silva Sousa: s/d: 7)

---

<sup>57</sup> Alex age muitas vezes não agindo, isto é, assume uma atitude aparentemente passiva perante os acontecimentos da sua vida, como a de não contar à polícia e aos pais o que realmente lhe aconteceu naquela noite fatídica. Mas estas atitudes são a sua forma de agir sobre aquilo que o rodeia. No final do filme, percebemos que Alex não passa de um adolescente que tem que lidar com um acidente terrível e a sua narrativa é a melhor forma que encontra para lidar com essa tragédia.

As imagens saturadas e recorrentes do parque são a projeção do mundo subconsciente de Alex, mas também do espectador que mergulha no mundo interior da personagem e que o écran projeta e lhe devolve numa “indiscernabilité du réel et de l’imaginaire.” (Deleuze 1985:171) Porque se a câmara equivale ao écran, então uma nova relação entre o espectador e o filme nasce: o olhar do realizador encontra o olhar do espectador. Rejeita-se uma explicação narrativa para os acontecimentos, desprende-se o espectador de um mundo preconcebido, espartilhado numa narrativa fechada para incitava-lo a desenvolver uma inteligência proporcionada pelo ato de olhar. Por isso, encontramos em *Paranoid Park* uma preocupação genuína do realizador com o próprio ato de fazer cinema, porque a câmara observa e explora simultaneamente as potencialidades de percepção que o cinema oferece que deve ser, como aponta Grilo, “ao mesmo tempo, o objeto a explicar e o próprio princípio de explicação.” (Grilo 2006: 37)

O *olhar* (“the gaze”) permite a Alex captar o mundo que se desvenda na sua errância pela cidade, mas também, enquanto personagem olhada pelo espectador, permite o seu reposicionamento nesse mesmo mundo, implicando, por isso, uma dissociação entre o sujeito e o objeto. A representação da paisagem urbana de Portland constitui-se como metáfora da sexualidade definida pela categoria simples do gênero e, não por acaso, o desinteresse e apatia que Alex manifesta por espaços normalizados como o do centro comercial, contrastam veementemente com o seu fascínio pelo espaço de transgressão que é o *Paranoid Park*. Este revela-se, acima de tudo, como espaço para a questionação de um *olhar* estereotipado e categorizado cultural e socialmente, assumindo-se como espaço de diluição de fronteiras e de reconfiguração de identidades, como defendem Aitken e Lukinbeal: “(...) these spaces offer indifferent boundaries

between external and internal space where genders come together and change one another which, in turn, allows the gaze to be reconstituted as a flexible medium.” (Aitken e Lukinbeal 1998: 146)

A narrativa elíptica<sup>58</sup> e a estrutura não-linear fazem sobressair o estilo minimalista e formal, abafando a intriga, pouco relevante para a experimentação<sup>59</sup> de Van Sant, mais interessado em impressões subjetivas e subconscientes, como o provam a inclusão de dispositivos como filmagens em Super 8 ou em vídeo digital, por exemplo. Os acontecimentos e os diálogos apenas servem para contextualizar a personagem e, por essa razão, existem repetições das mesmas cenas, onde se vai revelando cada vez mais sobre o fatídico dia, bem como sobre os dias que o precederam e seguiram. Por exemplo, no filme, mesmo antes de sabermos o crime cometido por Alex, assistimos a uma cena em que o detective responsável pela investigação interroga Alex sobre a sua vida pessoal e familiar. As rumações morais de Alex atingem um elevado grau de abstração no filme<sup>60</sup>, intensificado pelo uso criterioso de uma banda sonora pouco convencional criando efeitos de intensidade no espectador : “(...) ethereal moments of silent contemplation, accompanied by a patchwork score that features both the aforementioned Nino Rota music and very modern electronic soundscapes.” (Ebiri 2008:1)

---

<sup>58</sup> Van Sant decide eliminar várias cenas que existem no livro e que alimentam a intriga e a caracterização das personagens, como cenas entre Alex e Macy, a cena em que é perseguido e atacado por um grupo de *skaters* e um diálogo entre ele e o detective.

<sup>59</sup> O crítico J. Hoberman afirma que, apesar da razoável fidelidade de Van Sant à obra de Blake, o mais importante é que, com esta adaptação, o realizador (na continuação de filmes como *Elephant* e *Mala Noche*) está muito perto de criar a sua própria linguagem cinematográfica: “But in telling the tale of a Portland skater kid involved in the accidental death of a railroad bull, Van Sant comes close to inventing his own film language.” (Hoberman 2008: 1)

<sup>60</sup> Ao contrário do livro, bastante concretas. Numa cena, Alex está deitado na cama e explica ao leitor: “Character is fate. My English teacher had written it on the board at the beginning of school. I had a bad character, I was a bad person and now my fate had caught up to me.” (Nelson: 93)

O estilo realista<sup>61</sup> da obra de Blake encontra um paralelismo nos atores amadores escolhidos pelo realizador<sup>62</sup> e nas filmagens exteriores feitas na própria cidade de Portland, onde se passa a ação do livro e do filme. A improvisação é uma constante ao longo do filme (por exemplo na cena do corredor da escola, quando, após serem chamados pelo director da escola, os vários adolescentes vão saindo das várias salas de aula para um longo percurso em direção à sala onde se encontra o detective responsável pela investigação), contribuindo para uma impressão próxima do mundo adolescente em que Van Sant se inspira. Os constantes *close-up* do rosto de Alex acentuam a sua perspectiva subjetiva, mas também a do próprio realizador, fascinado pelo rosto e pela crise de identidade imanente. Como aponta Amy Taubin, a estética de Van Sant assenta na fisicalidade dos atores para interrogar o seu mundo interior: “How does the artist represent the exterior so that it speaks to the mystery of interiority? And whose interiority-the artist's or the subject's? (Taubin 2008: 2). Alex sente-se perdido numa família em degradação, no meio social a que pertence (por isso sente fascínio pelos “gutter punks” do *Paranoid Park*), mas essencialmente sexual. A sua relação com Jennifer e com o amigo Jared são reflexos de uma confusão sexual que permeia a adaptação de Van Sant e que se filia na linha das adaptações de obras contemporâneas que reenquadram a questão do gênero, questionando a sua representação e ideologia. (Hayward 2006: 182) A rigidez da identidade sexual é quebrada e o filme desenvolve-se através da indefinição sexual de Alex. Perdido entre a frustração da sua relação com a namorada Jennifer, a admiração pelo amigo Jared e a relação de confiança que

---

<sup>61</sup> Os diálogos e as situações descritas no livro são decalcados do universo de adolescentes *skaters* de Portland que Blake conhece muito bem. Van Sant, fascinado pelo “cinema verité”, afasta a possibilidade de explorar os acontecimentos em termos de moralidade e de exegese psicológica. Neste sentido, as teorias de Bazin sobre o cinema de Rossellini, podem bem servir para descrever o mundo fílmico que se desvenda no ecrã: “pure acts, unimportant in themselves but preparing the way (...) for the sudden dazzling revelation of their meaning.” (Bazin 2004: 100)

<sup>62</sup> O casting foi realizado através do MySpace.com

estabelece com Macy, Alex observa e fascina-se e a câmara de Van Sant concentra-se em retirar destes rostos o prazer de olhar demoradamente, sem qualquer intenção de uma abordagem psicanalítica, mas apenas a possibilidade de exprimir a sexualidade como “a multiplicity and not as fixed or essentialized.” (Hayward 2006: 332). O prazer de olhar é diegético, mas também espectral: sentado na sala escura, o espectador torna-se, juntamente com a câmara, um voyeur e, não raro, a identificação do olhar do espectador com o de Alex e com o do realizador acontece numa ambivalência e sobreposição de expectativas e desejos<sup>63</sup>. Como argumenta Mulvey, se a projeção de um filme numa sala escura permite aos espectadores a ilusão de uma privacidade enquanto olham o que acontece no écran, na verdade a sua posição é a manifestação de uma “repression of their exhibitionism and projection of the repressed desire onto the performer.” (Mulvey 2000: 486)

Os corpos dos *skaters* são voláteis e sugerem uma beleza intemporal e suspensa. Do esforço físico que a atividade exige, surgem desgarrados da realidade e adquirem uma aura especular e de improbabilidade narrativa que se compraz com a sensualidade das imagens, repletas de intenções subliminares sobre a juventude alienada da sociedade e à deriva de uma sexualidade imposta e definida. O que interessa, acima de tudo, é filmar os corpos em movimento no espaço da cidade, que é também uma geografia mental: “(...) this is how we live our lives- through places, through the body.” (Naste e Pile 1998:1)

Os corpos jovens e belos desfilam ao longo do filme e contrastam com o corpo fragmentado e mutilado da vítima, uma metáfora visual poderosa sobre a juventude e a

---

<sup>63</sup> Amy Taubin, numa entrevista a Gus Van Sant, sugeriu que *Paranoid Park* era uma espécie de iniciação gay, que Van Sant não confirmou, nem desmentiu, reconhecendo a influência da sua experiência pessoal nos seus filmes, mas não se limitando a reproduzir a sua orientação sexual na construção das suas personagens, frequentemente mais ambíguas e inseguras.  
<http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49388> Acessado em 02/06/2010

morte, da iminente tragicidade do efêmero que constitui a existência humana. Como bem aponta Arnouldy, uma das singularidades do cinema de Van Sant é: “d’opérer un grand écart incessant entre deux limites extremes du cinema: filmer les corps dans un espace” (Arnouldy 2009: 98) Os corpos, em vertigem absoluta, estão abertos ao olhar e à imaginação do espectador, logrando expectativas que se concentram numa leitura mais imediata, para invocar uma abstração consolidada pelo ritmo do movimento em câmara lenta que deságua numa aceleração para terminar num plano estático. Mais do que os acontecimentos, as suas causas ou consequências, a narrativa visual do filme ancora-se no tempo e na sua relação com o próprio cinema. E, nesse sentido, *Paranoid Park*, descola-se da importância do *story-telling* para retornar ao cinema enquanto objeto artístico independente da sua fonte literária, como propôs Deleuze: “n’ayant plus d’histoires a raconter, il se prendait lui-même pour object et ne pourrait raconter que sa propre histoire.” (Deleuze 1985: 103)

Ao contrário da obra de Blake Nelson, que invoca a complexidade psicológica de *Crime e Castigo* de Dostoevsky, o filme não se concentra na exploração do dilema moral da culpa e do castigo, mas ressoa a condição de uma juventude socialmente marginalizada. Alex, inseguro e confuso, quase num instinto de autodestruição, procura um espaço/lugar desconhecido e perigoso, longe do seu quotidiano, definido pela marginalidade e pela violência. O seu amigo Jared avisa-o: “No one’s ever ready for *Paranoid Park*.” Mas Alex não se deixa intimidar e é aqui, juntamente com todos os outros “throwaway kids”, que desafia a força gravítica do real e abandona o corpo à fantasia e à liberdade. É neste espaço desconfortável e agressivo que a catarse acontece. As memórias de Alex (que ele está a tentar organizar e compreender através dos apontamentos no seu caderno) são filtradas através das imagens dos corpos em

movimento que polvilham os espaços de emoções, sejam elas o prazer sensorial, o medo ou a excitação.

O registro do discurso diarístico de Alex levanta também questões importantes sobre o tempo e a memória que, devido à sua não-linearidade, elipse e repetição, libertam o filme da dupla prisão analógica e referencial que são a obra e a realidade. No entanto, e não por acaso, vemos várias cenas em que Alex registra por escrito as suas experiências, o que remete de imediato o espectador para a importância da palavra e que o encaminha, falsamente, para a obra literária que lhe serviu de origem.<sup>64</sup> Ao contrário da literatura, a estética cinematográfica irradia da materialidade da imagem e não da palavra enquanto dispositivo explicativo da ação. Van Sant exige um espectador ativo e não um espectador alheado. Este tem que saber perceber a materialidade do tempo, essencial para potenciar a imagem enquanto dispositivo cinematográfico da memória e da sua relação com o presente. A memória torna-se essencial para a compreensão do *Eu* como sujeito localizado, mas também deslocado, no tempo e no espaço. Através da memória, o sujeito não recupera apenas o passado, mas liga-se ao futuro, numa transformação do que está ainda para acontecer, como explicita Derrida: “the movement of memory as tied to the future and not only to the past, memory turned toward the promise, toward what is coming, what is arriving, what is happening tomorrow.” (Derrida 1995: 383)

O corpo de Alex vagueia pela cidade. A câmara segue-o “to simply wander off.” (Ebert 2009: 385) Os acontecimentos, porque narrados sem ordem cronológica (“I’m writing this a little out of order.”), alertam o espectador para o fato de duas sequências seguidas não constituírem uma sequência diegética. Os segmentos narrativos estão repletos de lacunas. Neste sentido, e como já referimos, o realizador não se concentra na

---

<sup>64</sup> Alex diz a certo momento no livro e no filme que, apesar de não ter sido grande aluno na disciplina de escrita criativa, vai escrever as suas experiências, como forma de melhor compreender o que lhe aconteceu mas, como mais tarde saberemos, serve antes como ato de expiação e redenção.

intriga, mas na criação daquilo que Kracauer cunhou de “found story”<sup>65</sup>, ou seja, as histórias também emergem da realidade imprevisível, são indeterminadas e têm sempre um final aberto. Em *Paranoid Park* não sabemos o que vai acontecer a Alex: será descoberto pela polícia e julgado ou conseguirá escapar ileso? Esse não é o objetivo do filme, que não se concentra num crime e na descoberta de quem o cometeu. Tudo isso é irrelevante. Também não existe no filme uma dimensão metafísica, embora o espectador possa vacilar quando assiste à cena de Alex no chuveiro, na casa de Jared, logo após ter cometido o crime. A cena filmada em câmara lenta e em grandes planos é muito sugestiva: o rosto e o corpo de Alex, sob as enormes gotas de água que caem sugerem um banho ritual de purificação e de absolvição. No entanto, o som amplificado da água vai-se tornando incômodo ao ponto de se confundir com o chilrear estridente e gutural dos pássaros, cada vez mais perturbador e assustador, desencadeando uma autopunição moral e existencial. Toda a cena é construída a partir do plano subjetivo de Alex. Como afirma Kracauer, o cinema tem a capacidade de mostrar a realidade física como ela é percebida pelo sujeito em condições de extrema vulnerabilidade ou perturbação emocional: “Supposing such a state of mind is provoked by an act of violence, then the camera often aspires to render the images which an emotionally upset witness or participant will form of it.” (Kracauer 1997: 58)

Das considerações expostas acima, importa reter a importância do argumento cinematográfico na gênese da obra final que será o filme e, não desprezando nunca a fonte material que inspirou o argumento, a intenção e a interpretação que subjazem a qualquer adaptação. Entre os imperativos comerciais que regem a produção artística e a construção de um imaginário pessoal de uma obra (em *Paranoid Park* facilmente reconhecemos as tonalidades outonais e as nuvens espessas de *Elephant*, os longos

---

<sup>65</sup> “Being discovered rather than contrived, they are inseparable from films animated by documentary intentions. Accordingly they come closest to satisfying that demand for the story which ‘reemerges within the womb of the non-story film.’” (Kracauer 1997: 246)

silêncios de *Gerry*, ou as deambulações melancólicas e desencantadas de *Last Days*), há o desprender dos grilhões que uma suposta fidelidade ao texto original e partir em direção a toda uma outra panóplia de experiências pessoais e artísticas, capazes de insuflar o filme “adaptado” de novos sentidos e reconhecendo-lhe também uma herança e uma contaminação culturais fundamentais para a sua aparição. O tema de Nino Rota, que Van Sant toma emprestado do filme de Fellini *Julieta dos Espíritos* (1965), convoca o imaginário do realizador italiano e as memórias e o espírito caleidoscópico de Alex, que no filme se inspiram na personagem interpretada por Giulietta Masina e não na personagem descrita no livro de Nelson. No livro, a separação de Alex e Jennifer acontece através do diálogo. No filme, apenas as expressões das personagens em câmara lenta e a música de Nino Rota que cria o efeito dramático, não da cena *per si*, mas de todo o cinema.

Mas importa não esquecer que, tanto na obra como no filme, desvenda-se um mundo adolescente deserto de adultos<sup>66</sup>, uma cidade chuvosa e fria, a par de uma candura enorme e, acima de tudo, inspiradora e libertadora. Uma cidade de anjos (como canta Elliot Smith), que levitam e pairam no ar, sobre os *skates*, longe do sufoco da banalidade do quotidiano.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Nelson. Blake. *Paranoid Park*. New York: Speak (Penguin), 1996.

Aitken, Stuart C. and Lukinbeal, Chris. “Of heroes, fools and fisher kings: cinematic representations of street myths and hysterical males.” *Images of the Street: planning, identity and control in public space*. Ed. Nicholas R. Fyfe. London and New York: Routledge, 1998.

---

<sup>66</sup> Ainda que no livro, Alex considere, por momentos contar toda verdade ao detective.

Andrew, Dudley. *Concepts in Film Theory*. Oxford, London and Glasgow: Oxford University Press, 1984.

Arnoldy, Édouard. *Gus Van Sant. Le cinéma entre les nuages*. Crisnée: Éditions Yellow Now, 2009.

Aubron, Hervé. "Minor Movies?" *Cahiers du Cinéma*. N° 625, Juillet- Août, 2007: 76-78.

Disponível em:

<http://www.cahiersducinema.com/article1196.html> Acessado em 21 de Maio de 2011.

Bakhtin, M. M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Tradução de Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin and London: University of Texas Press, 1981.

Bazin, André. "Pour un cinéma impur: défense de l'adaptation". *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Editions du Cerf, 1976.

\_\_\_\_\_. *What is Cinema?* Vol.II. Berkeley: University of California Press, 2004.

Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." (1936) Source: UCLA School of Theater, Film and Television. Transcribed by Andy Blunden, 1998; proofed and corrected Feb. 2005. Disponível em:

<http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm> Acessado em 30 de Abril de 2010

Bluestone, George. *Novels into Film. The Metamorphosis of Fiction into Cinema*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968.

Boozer, Jack (ed). *Authorship in Film Adaptation*. Austin: University of Texas Press, 2008.

Bouquet, Stéphane and Lalanne, Jean-Marc. *Gus Van Sant*. Paris: Éditions Cahiers du cinéma: 2009.

Boyum, Joy Gould. *Double Exposure: Fiction into Film*. Minnetonka: Olympic Marketing Corp, 1985.

Burkdall, Thomas L. *Joycean Frames: Film and the Fiction of James Joyce*. New York: Routledge, 2001.

Casetti, Francesco. "Adaptation and Mis-adaptations. Film, Literature and Social Discourses". *A Companion to Literature and Film*. Ed. Robert Stam and Alessandra Laendro. Malden, Oxford and Carlton: Blackwell Publishing, 2004.

Cavell, Stanley. *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge: Harvard University Press, 1979.

Deleuze, Gilles. *Cinema I A Imagem-movimento*. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

\_\_\_\_\_. *Cinema 2: L'Image-Temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

Derrida, Jacques. *La Dissémination*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

\_\_\_\_\_. *Points: Interviews, 1974-1994*. Ed. Elizabeth Weber. Stanford: Stanford University Press, 1995.

Dulac, Germaine "The essence of the cinema: the visual idea". *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. Ed. Simpson, Philip, Utterson, Andrew and Shepherdson, K.J. London and New York: Routledge, 2004.

Ebert, Roger. *Roger Ebert's Movie Yearbook 2009*. Kansas City: Andrews McMeel Publishing, 2009.

Ebiri, Bilge. "Paranoid Allusion". *bookforum.com*. February/March 2008. Disponível em: [http://www.bookforum.com/inprint/014\\_05/2048](http://www.bookforum.com/inprint/014_05/2048) Acessado em 28 de Maio de 2010

Elliot, Kamilla. *Rethinking the Novel/ Film Debate*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Foucault, Michel. *O que é um Autor?* Lisboa: Veja, 1992.

Garcia, Alain. *L'Adaptation. Du Roman au Film*. Paris: Editions I.F. diffusion, 1990.

Geraghty, Christine. *Now a Major Motion Picture. Film Adaptations of Literature and Drama*. Lanham: Rowman and Littlefield Publishers Group, Inc, 2008.

Grilo, João Mário. *O Homem Imaginado. Cinema, Acção, Pensamento*. Lisboa: Livros Horizonte, 2006.

“Gus Van Sant Interview”. *Step-on Magazine*. December, 2007. Disponível em: [http://www.step-on.co.uk/int\\_gusvansant.shtml](http://www.step-on.co.uk/int_gusvansant.shtml) Acessado em 02 de Junho de 2010.

Hayward, Susan. *The Key Concepts*. 3<sup>rd</sup> Edition. Oxon and New York: Routledge, 2006.

Helder, Herberto. *Photomaton e Vox*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1979.

Hoberman, J. “*Paranoid Park* Returns Gus Van Sant to His Roots.” *The Village Voice*. March 4<sup>th</sup>, 2008. Disponível em: <http://www.villagevoice.com/2008-03-04/film/sk8ter-boi/> Acessado em 28 de Maio de 2011.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York and Oxon, 2006.

Kracauer, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

Kristeva, Júlia. *Séméiotikè: Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Seuil, 1969.

Lindsay, Vachel “Sculpture-in-motion”. *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. Ed. Simpson, Philip, Utterson, Andrew and Shepherdson, K.J. London and New York: Routledge, 2004.

Mulvey, Laura. “Visual Pleasures and Narrative Cinema.” *Film and Theory: An Anthology*. Ed. Stam, Robert and Miller, Toby. Malden and Oxford: Blackwell Publishers, 2000.

Naremore, James. *Film Adaptation*. New Jersey: Rutgers University Press, 2000.

Naste, Heidi J. and Pile, Steve. (ed) *Places through the Body*. London and New York: Routledge, 1998.

Nelson, Blake. “Back in Portland, the Latest Skateboarder Has a Skateboard.” *New York Times*, March 2, 2008. Disponível em:

[http://www.nytimes.com/2008/03/02/movies/02nels.html?\\_r=2](http://www.nytimes.com/2008/03/02/movies/02nels.html?_r=2) Acessado em: 21 de Maio de 2011.

\_\_\_\_\_. *Paranoid Park*. New York: Speak (Penguin), 1996.

Silva Filho, Wilson Oliveira da e Silva Sousa, Márcia Cristina da. “MacLuhan, Deleuze e a Linguagem do Cinema: A imagem (ou o meio) como devir sensorial da arte e da técnica.” s/d. Disponível em:

<http://www.bocc.uff.br/pag/bocc-mcluhan-deleuze-oliveira.pdf> Acessado em 22 de Maio de 2011.

Smith, Murray. “Film”. *The Routledge Companion to Aesthetics*. Ed. Gaut, Berys and Lopes, Dominic Mclver. 2<sup>nd</sup> Edition. Oxon and New York: Routledge, 2008.

Stam, Robert and Leandro, Alessandra (ed). *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practise of Film Adaptation*. Malden, Oxford and Carlton: Blackwell Publishing, 2005.

Taubin, Amy. “Portrait of the Artist?” *ArtForum*. March, 2008. Disponível em:

[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_7\\_46/ai\\_n31390507/?tag=content;col1](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_7_46/ai_n31390507/?tag=content;col1) Acessado em 28 de Maio de 2010.

\_\_\_\_\_. “Roll forever”. *Sight and Sound. British Film Institute*. August, 2007. Disponível em: <http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49388>

Acessado em 02 de Junho 2010.

Thomson-Jones, Katherine. *Aesthetics and Film*. London and New York: Continuum Books, 2008.

Truffaut, François. “Une certaine tendance du cinéma français”. *Cahiers du Cinéma*. No. 31, Janvier 1954.