

DUAS PERSONAGENS, DOIS TEMPOS, DUAS VERSÕES

Benjamim em livro e em filme

Helena Bonito Couto Pereira
Universidade Presbiteriana Mackenzie

RESUMO

Uma das peculiaridades do romance *Benjamim* de Chico Buarque (1995) é a focalização de dois tempos da vida do protagonista: sua juventude nos anos 60 e a sua maturidade – com a qual se inicia a narrativa – no final dos anos 80. Em cada fase, ele contracenava com uma personagem feminina, Castana Beatriz e Ariela, bastante semelhantes entre si. A descoberta dos nexos existentes entre ambas desencadeia reflexões em torno das profundas mudanças que ocorreram na sociedade brasileira nessas duas décadas. Discute-se, neste trabalho, a caracterização das personagens, em especial as femininas, e algumas das soluções adotadas por Monique Gardenberg, que realizou a transposição da narrativa para o cinema em 2002.

PALAVRAS-CHAVE

Ficção contemporânea, cinema, discurso transmidiático, transposição intermediária

Publicado em 1995, o romance *Benjamim* insere-se em uma vertente bastante produtiva da ficção brasileira contemporânea, a que tematiza a metrópole terceiro-mundista, inevitavelmente associada, no plano coletivo, a agressividade e violência e, no plano individual, a solidão, angústia e vazio existencial. Ao problematizar esse mundo urbano que se espalha por extensas áreas superpovoadas, em grande parte degradadas e fora do alcance de qualquer ordem social ou institucional, narradores criam ou incorporam personagens cuja solidão se camufla por meio de um falso sentimento de integração, simulado pela mídia massificadora. Como observa Pellegrini, a personagem contemporânea, no centro de uma complexa rede de relações, “catalisa as transformações ocorridas no estatuto da narrativa como um todo, sendo que sua caracterização vai adquirindo contornos definidos também em relação aos novos horizontes técnicos que se vão colocando”.¹ Esses *novos horizontes técnicos* trazem para o interior da narrativa literária outras linguagens, com as quais se estabelecem diálogos, em uma rede quase infinita de ramificações:

¹ PELLEGRINI. *Literatura, cinema e televisão*, p. 31.

Em se tratando das narrativas contemporâneas, que dialogam com os quadrinhos, a propaganda, os *videogames*, mas sobretudo com a televisão, responsável maior pela espetacularização da vida e pela sedução do indivíduo, não parece fora de propósito pensar que as personagens são moldadas à imagem e semelhança de um novo sujeito, basicamente urbano, habitante dos grandes centros e produto de um complexo processo em que a representação das relações sociais requer a mediação de uma tentacular estrutura comunicacional, numa espécie de triângulo formado por si, pela mídia e pela realidade.²

As imagens visuais, associadas ou não ao movimento, se imiscuem com tal intensidade em todos os setores da atividade humana, que até a narrativa literária contemporânea parece ter-se deixado impregnar de novos componentes imagéticos. Se, por um lado, tudo se torna mais dinâmico, por outro constata-se um fragmentarismo que potencializa a facilidade para a transposição midiática, ou seja, para a recriação do texto literário em outras mídias, em especial o cinema e a tevê.

Adaptações de romances para filmes ocorrem desde os primórdios do cinema, mas as discussões em torno de tais recriações parecem inesgotáveis, a começar pelas opções terminológicas referentes ao processo, que, a despeito de suas nuances, podem ser empregadas quase como sinônimas: adaptação, tradução, transcodificação ou transmutação. Considerações em torno da transposição midiática de uma obra, neste caso de livro para filme, pressupõem questões teóricas de duas áreas distintas entre si – a literatura e o cinema – em que, todavia, a passagem transcorre com relativa facilidade porque ambas compartilham uma característica: a narratividade. A linguagem literária compõe-se artisticamente apenas do emprego de signos verbais, ao passo que fazem parte da linguagem cinematográfica não só esses mesmos signos, como outros, visuais e auditivos, que criam a ilusão do movimento como se as ações ocorressem no momento, diante dos olhos do espectador. Como afirma Anna Maria Balogh, “a sensação de mimese da realidade é muito mais forte no cinema do que em qualquer outra arte visual, em virtude da possibilidade de criar a ilusão do movimento e combiná-lo ao áudio”.³

Além disso, a criação de uma obra artística a partir de outra exige uma série de tomadas de decisões que resultam em um desvio em relação à obra que constitui o ponto de partida:

Quando um cineasta decide traduzir um texto literário, popular ou não, o filme tem como origem um modelo já estabelecido e inevitavelmente [...] precisa desviar do modelo enquanto permanece dentro de seu espaço semântico geral. Pode-se dizer [...] que a segunda obra, a tradução, ganha significância autônoma precisamente através de suas inevitáveis e necessárias divergências da obra original.⁴

Elementos visuais ou auditivos de procedência variada enriquecem o texto literário com o acréscimo de componentes discursivos próprios da pintura, da fotografia ou da música, instaurando a possibilidade de veiculação de discursos transmidiáticos. Como se pretende demonstrar neste estudo em torno de *Benjamim*, romance e filme, a interdiscursividade midiática desencadeia um processo multiplicador: não só o discurso fílmico invade o

² PELLEGRINI. *Literatura, cinema e televisão*, p. 31.

³ BALOGH. *Conjunções, disjunções, transmutações*, p. 32

⁴ JOHNSON. *Literatura e Cinema*, p. 10.

romance, como outros discursos (pintura, fotografia) presentes no romance ressurgem, com novos efeitos de sentidos, no filme.

Se, na primeira metade do século passado, o romance apresentava quase sempre um anti-herói problemático, em confronto com o mundo, que tentava interagir com o meio e, em caso de insucesso, enveredava pelos meandros da interioridade ou da memória, hoje tudo se passa de outro modo. A versão contemporânea do anti-herói parece materializar-se em uma figura apática, indefesa, com a percepção irremediavelmente comprometida pela mediação da “estrutura comunicacional” a que Pellegrini se refere. Ocorre um tipo de desintegração que os teóricos do pós-modernismo definem como dessubstancialização do sujeito: “o referente (a realidade) se degrada em fantasmagoria e o sujeito (o indivíduo) perde a substância interior, sente-se vazio”.⁵

Tais considerações são essenciais à abordagem de *Benjamim*, narrativa que suscita a discussão em torno da identidade do sujeito face à invasão midiática. O protagonista Benjamim Zambraia pode ser visto como caso paradigmático do indivíduo contemporâneo, frágil e fragmentário, perdido na própria incapacidade de situar-se no mundo. Ex-modelo fotográfico, já distante dos anos de juventude em que sobressaía por sua boa aparência, Benjamim vive um cotidiano banal em uma cidade muito semelhante ao Rio de Janeiro. Sua familiaridade com as câmeras vem de longa data, marcando-se por um modo estranhamente original de agir:

Adolescente, Benjamim adquiriu uma câmera invisível por entender que os colegas mais astutos já possuíam as suas. [...] Fez-se filmar durante toda a juventude, e só com o advento do primeiro cabelo branco decidiu abolir a ridícula coisa. Era tarde: a câmera criara autonomia, deu de encarapitar-se em qualquer parte para flagrar episódios medíocres, e Benjamim já teve ganas de erguer a camisa e cobrir o rosto no meio da rua, ou de investir contra o cinegrafista, à maneira dos bandidos e dos artistas principais. Hoje ele é um homem amadurecido e usa a indiferença como tática para desencorajar as filmagens.⁶

No filme, não se encontra correspondente direto para essa câmera invisível, mas as cenas iniciais mostram a gravação de um comercial para a tevê, exercício de metalinguagem em torno de um episódio que, com ligeiras alterações, é relatado adiante no livro, constituindo a indicação, para o leitor, dos motivos que teriam excluído o personagem do mercado de trabalho:

Gravou certa vez um comercial para uma companhia aérea: estirado na poltrona, representava um passageiro da primeira classe que deveria estar dormindo quando a aeromoça chegasse com o café da manhã. Mas Benjamim percebeu o movimento da câmera, suas pálpebras desandaram a tremelicar e o diretor não teve paciência para repetir a cena, substituiu-o. (p. 37)

Na transposição, a substituição da câmera imaginária por uma câmera real, com a qual o protagonista tem pouca familiaridade, cumpre o objetivo de evidenciar a situação do protagonista, praticamente aposentado, no momento do início da diegese. Assim,

⁵ SANTOS. *O que é pos-moderno*, p. 16.

⁶ BUARQUE. *Benjamim*, p. 10-11. Todas as demais citações deste livro virão seguidas do(s) número(s) da(s) página(s) na(s) qual(is) se encontram.

apesar da paradoxal e opressiva sensação de exposição, indício de sua submissão ao poder da imagem, e devidamente ironizada no discurso do narrador, Benjamim não se havia adaptado aos comerciais de televisão, que consagraram uma nova linguagem publicitária, mais dinâmica, em confronto com o caráter estático de suas poses para *outdoors* e anúncios em revistas.

Uma proximidade em relação ao mundo da imagem permeia todo o romance, o que possibilita soluções bastante adequadas em sua transposição para a linguagem cinematográfica. Refletir sobre a passagem do papel para a película implica adentrar o campo da intermidialidade, entrada que ocorre, no presente estudo, sem a pretensão de definir esse campo, cujo alcance se expande continuamente, à medida que surgem novos aportes tecnológicos. A transposição do romance *Benjamim* para o filme homônimo consiste em uma operação intermediária em que se transfere um texto pré-existente de um suporte para o outro, por uma forma de apropriação em que componentes da linguagem literária são incorporados pela narrativa fílmica. Vale ressaltar ainda o acréscimo de componentes de outras linguagens como a pintura, a fotografia ou a música, que são acionados de maneira criativa tanto no livro como no filme.

Como se observou há pouco, e se constata em diferentes momentos do enredo, as ações do protagonista remetem diretamente às de um ator em cena. Vale ressaltar que o filme explicita componentes da linguagem fílmica, não só na já mencionada cena da gravação do comercial, como também em episódios do passado, que são narrados em *flashbacks*, em discurso indireto, no livro. Uma cena das mais felizes, nesse sentido, encontra-se em *flashback*, na entrada de Benjamim e Castana em uma sessão de cinema. Mostra-se, ao lado da bilheteria, um cartaz do filme *Um homem, uma mulher*, cuja marcante trilha sonora invade o áudio. Após a aquisição dos ingressos, focaliza-se a jovem da bilheteria entregue à leitura de uma fotonovela, cena que instaura um interdiscurso com a literatura de massa, pois, na época, a fotonovela consistia em uma modalidade de consumo de narrativas ficcionais bastante popular junto a leitoras das classes média e média-baixa. A recuperação do significado desse período de transformações comportamentais e culturais complementa-se pela maquiagem de Castana, com os olhos fortemente delineados à semelhança dos olhos de Anouk Aimée no cartaz do filme. Na cena seguinte à da sessão de cinema, a projeção do encontro amoroso entre Castana e Benjamim se sobrepõe ao cartaz visualizado pouco antes, o que configura uma citação a *Um homem, uma mulher*, filme emblemático dos anos 60.

Além do recurso à metalinguagem cinematográfica, vale destacar expedientes transmidiáticos, como a criação de uma cena em que os mesmos personagens, ainda jovens, em Paris, folheiam um livro de arte e comentam o modo de representação de personagens na pintura clássica. Castana afirma que personagens nobres estão sempre de boca fechada, mas os artistas, os mendigos, os loucos ou os idiotas estão de boca aberta. Nesse momento focalizam-se pinturas conhecidas, com imagens como a de Francisco de Assis, ou uma cena de Cristo pregando o Evangelho – de boca fechada – em contraste com personagens de uma tela de Jeronimus Bosch, estas de boca aberta.

A cena inspira-se em fragmento do livro com reflexões de Benjamim.

No tempo em que Benjamim apreciava as belas artes, constatou que os santos, os patriarcas, os reis, as personagens nobres costumam ser retratadas de boca fechada. A galeria dos boquiabertos é ocupada por mendigos, imbecis, pastores, centauros,

bacantes, músicos, homens atormentados esgoelando-se, loucos na nave louca, danados no Juízo Final, assim como Eva expulsa do paraíso, a adúltera e seus apedrejadores, e Maria Madalena, antes de ser santa, que de quebra mostra os seios. (p. 23)

Ao transferir as observações para Castana, seguramente o filme tem por intenção realçar o preparo intelectual e cultural dela diante do fútil Benjamim, ou seja, intensifica-se a força da protagonista feminina que, como saberemos depois, será vítima do posicionamento ideológico que não hesita em assumir com todos os riscos.

No exame da transposição de *Benjamim* em filme, uma questão instigante é a desse protagonista, na faixa dos cinqüenta anos, em uma narrativa que joga continuamente com os diferentes tempos de sua vida. A definição dos anos ou das décadas em que transcorre o enredo constitui um tópico essencial para o sucesso da transposição para o filme. Para saber em que ano se situa o presente diegético, isto é, a partir do momento em que Benjamim vê Ariela, é preciso capturar indícios, como no episódio em que o protagonista procura suas fotos do passado, guardadas em pastas ano a ano, para localizar a imagem da jovem:

Afinal Benjamim deixa-se escolher pela pasta lilás com um 1963 sobrescrito a nanquim [...] uma figura humana [...] muda de flanco, de dimensões, de roupa e de cenário, mas nunca de fisionomia, e essa figura é Benjamim Zambraia aos vinte e cinco anos.

Sim, é ela, sem dúvida é ela, Castana Beatriz. Na primeira foto, uma contracapa da revista *Ciclorama*, de novembro de 1963.

Pela perspectiva de Benjamim, Castana Beatriz aproxima-se não no estúdio fotográfico, mas num corredor do tempo, e ao seu rosto de menina acrescentam-se outros rostos que ela iria adquirir anos depois. Passam-se sete anos pelo rosto de Castana Beatriz, durante o minuto em que Benjamim o contempla. (p. 24-25)

Quando Benjamim, finalmente, espera por Ariela, a quem convidou para almoçar, retorna a sua memória o momento em que soube da gravidez de Castana: “De pé junto ao interfone, na portaria do edifício da Imobiliária Cantagalo, Benjamim compreende que espera por Ariela há vinte e cinco anos”. (p. 84)

A marcação temporal é um fator essencial para a recriação visual, pois, como observa Robert Stam, nos livros encontram-se personagens, mas nos filmes encontram-se personagens e intérpretes.⁷ Assim, apresentar o protagonista em *flashbacks*, aos vinte, exigiu de imediato a opção entre envelhecer ou rejuvenescer um ator, ou simplesmente atribuir a dois atores o papel de Benjamim. Resolvida essa parte com a última alternativa, em que Paulo José representa o protagonista atual e Danton Mello personifica o modelo fotográfico em seus anos de juventude, observa-se procedimento diferente em relação à protagonista feminina, que não pode ter marcas da passagem do tempo, visto que a presença de Castana restringe-se aos anos 60 e a de Ariela a duas décadas depois. Assim, Cleo Pires representa alternadamente Ariela e Castana. A distinção entre ambas concretiza-se com nitidez na tela por meio de recursos variados, que ultrapassam o mero jogo com as cores, mais fortes no presente e atenuadas no passado. Ariela caracteriza-se como jovem suburbana dos anos 90, vestida em estilo bastante popular, involuntariamente vulgar, com destaque para miniblusa de crochê e enorme bolsa a tiracolo. Castana, ao contrário, transpira refinamento e classe, embora tais características

⁷ STAM. *Introdução à teoria do cinema*, p. 27.

sejam artificialmente intensificadas nos episódios em que faz pose para as fotos de um comercial de cigarro, ao lado do jovem Benjamim e de um carro de luxo.

O contraste entre as duas personagens mostra-se vivamente na cena em que Benjamim corre, no enalço de Ariela, antes ainda de ter travado contato com ela. Tanto no livro como no filme, logo o leitor / espectador saberá que ela, que é corretora, dirige-se a um imóvel para locação, o “casarão verde musgo”, local onde ocorreu, duas décadas antes, o assassinato de Castana pelas forças da repressão. Como a memória de Benjamim se mostra fragmentária no livro, sobretudo por sua participação involuntária no episódio, a ação de seguir Ariela evoca ação semelhante, empreendida no passado. Assim, a seqüência inicia-se com Benjamim (Paulo José) seguindo Ariela (Cleo Pires, de minibus, minissaia e enorme bolsa vermelha), alterna-se com o jovem Benjamim (Dalton Mello) seguindo Castana (a mesma Cleo Pires, de roupa mais sóbria, com uma cesta de compras e os cabelos presos em uma longa trança). No intuito de intensificar a inserção do passado no presente, a alternância se repete mais quatro vezes, focalizando ora Benjamim (velho) seguindo Ariela, ora Benjamim (jovem) seguindo Castana, até o momento em que o jovem se posta atrás de uma árvore, quando então se focaliza Benjamim (velho) que grita “Castana!” Tal insistência tem por objetivo transmitir visualmente a intensidade do drama de consciência do protagonista, operação mais difícil de realizar em imagem que em texto escrito.

Outros aspectos da transposição de uma linguagem para outra merecem ser destacados. Em um dos fragmentos iniciais do livro, Benjamim é descrito como

um homem longilíneo, um pouco curvado, com vestígios de atletismo, de cabelos brancos mas bastos, prejudicado por uma barba de sete dias, camisa para fora da calça surrada aparentando desleixo e não penúria, estacionado em frente ao Bar-Restaurante Vasconcelos, tremulando os joelhos como se esperasse alguém. (p. 10)

A recriação cinematográfica exige que se complete todo o quadro: o restante da vestimenta, o estilo, já relativamente direcionado pelo aspecto geral que revela “desleixo e não penúria”, a existência ou não de acessórios como óculos, bigodes ou outras particularidades. As cenas em dois tempos, com intervalo de mais de vinte anos, exigem um tratamento dúplice também para a caracterização das demais personagens, do espaço e de outros componentes cênicos.

Quanto à reconstituição do espaço, a recriação cinematográfica do restaurante, nesse momento dos anos 90, em que Benjamim já tem “cabelos brancos, mas bastos”, faz interdiscurso com a fotografia, pois a câmera passeia pelo ambiente, focalizando fotos de época de atores e atrizes como Paulo Autran, Tônia Carrero, Tarcísio Meira, Grande Otelo e Oscarito. Mais adiante, o interdiscurso fotográfico ressurge no *flashback* referente a um momento em que Benjamim e Castana teriam iniciado o namoro. O jovem Benjamim e seu agente publicitário saem de um carro, na praia, e a câmera faz uma tomada panorâmica, a partir da esquerda, focalizando os jovens que ali se encontram: um rapaz com uma bola, pronto para iniciar uma partida de vôlei, algumas pessoas deitadas sob um guarda-sol, duas jovens distantes entre si, empunhando raquetes. Essa panorâmica simula uma foto publicitária equivalente a duas páginas de uma revista. Quando a câmera chega ao que seria o extremo da página à direita, as personagens começam a se movimentar. É por meio do interdiscurso com a fotografia que o espectador tem acesso

a recordações de raros momentos felizes na vida do protagonista, expressos no livro em discurso indireto livre.

Considerando apenas o livro e pressupondo a intencionalidade por parte do autor, o título da obra sempre direciona uma primeira possibilidade de leitura. Quando esse se constitui em uma única palavra, o nome próprio do protagonista, é lícito esperar a concentração do enredo em torno dele, ou o predomínio de seu ponto de vista, ou ainda que ele seja portador de maior densidade psicológica. Isso vale apenas até certo ponto para esta narrativa, cuja ação se desencadeia, no presente, a partir do momento em que o protagonista vê, em um restaurante, a jovem que o leva a buscar suas reminiscências em um passado confuso e traumático. Já se observou que as duas personagens a que o título deste trabalho se refere, Castana Beatriz e Ariela Masé, fazem parte de diferentes períodos da vida de Benjamim. No primeiro desses períodos, não por acaso, a classe média brasileira submetia-se, com ou sem constrangimento, às imposições do governo ditatorial. Já no segundo, após o restabelecimento da democracia, a mesma classe média pautava seu cotidiano pelo esvaziamento cultural e intelectual próprio das sociedades massificadas. Embora nem sempre seja perceptível a caracterização desses dois tempos da vida nacional, esse fator tem profundas repercussões no interior da narrativa, explicitadas nas operações intermediárias efetuadas entre livro e filme.

A transposição para o cinema viu-se às voltas com outras peculiaridades de *Benjamim*, pois não só as personagens, como também os componentes espaciais e temporais assumem novas configurações, no contexto contemporâneo, sempre associadas à invasão de uma linguagem intensamente visual, marcada por uma linearidade precária, quando não ausente. Intensifica-se a descontinuidade pelo emprego recorrente de *flashbacks* e *flashforwards*, recursos que propiciam a desestabilização das noções de espaço e tempo. Sem oferecer ao leitor a certeza quanto ao que efetivamente se passa, muitas vezes o narrador parece conduzir o enredo de modo aleatório, embora quase sempre se trate de um rigoroso exercício de articulação. Assim, os episódios encadeiam-se em uma estrutura labiríntica, perceptível na fusão, na cena final do livro, de situações que pareceriam inconciliáveis. Essa teia cerrada de relações espaciais e temporais cria dificuldades para a transposição do livro em filme, resultando em uma espécie de submissão deste àquele. Em outras palavras, o espectador que não tenha lido a obra precisa de um esforço adicional para apreender todo o seu significado.

Tanto no livro como no filme, inicia-se a narrativa com uma cena chocante, que adquire verossimilhança quando se transforma em sonho (ou pesadelo) do protagonista:

O pelotão estava em forma, a voz do comando foi enérgica, e a fuzilaria produziu um único estrondo. Mas para Benjamim Zambraia soou como um rufo, e ele seria capaz de dizer em que ordem haviam disparado as doze armas ali defronte. Cego, identificaria cada fuzil e diria de que cano partira cada um dos projéteis que agora o atingiam no peito, no pescoço e na cara [...], e naquele instante Benjamim assistiu ao que já esperava: sua existência projetou-se do início ao fim, tal qual um filme, na venda dos olhos. Mais rápido que uma bala, o filme poderia projetar-se uma outra vez por dentro das suas pálpebras, em marcha a ré, quando a sucessão dos fatos talvez resultasse mais aceitável. (p. 9)

Pouco depois, no livro, o personagem encontra-se em um restaurante, onde avista a jovem que

passa rente à mesa de Benjamim e chega a fitá-lo sorrindo, mas é um sorriso residual, estagnado. E quando ela acaba de passar, o sorriso não é mais dela, é de outra mulher que Benjamim fica aflito para recordar. [...] Como um nome que de pronto brilha na memória, mas não podemos ler porque as letras se mexem. Ou como um rosto que se projeta nítido na tela, e dissolve-se a tela. (p. 15)

Como o protagonista havia passado boa parte de sua vida diante de câmeras fotográficas, suas atitudes e reações remetem ao mundo das imagens visuais, o que se explicita, no exemplo acima e na seqüência: ele “pretende chegar em casa com a imagem intacta, ainda quente”. Necessita confrontá-la com antigas fotos que guarda em pastas com recortes de seus trabalhos, organizadas por ano. Tira as pastas do armário e as folheia com cuidado, já que, se abrir a pasta errada, “centenas de rostos errados saltarão na sua frente, entupindo o canal que ligaria a imagem da moça que ele trouxe de ônibus à da mulher que jaz numa daquelas pastas, e ele perderá a imagem que busca”. A afirmação sobre a mulher que *jaz* numa daquelas pastas, com um verbo de uso restrito em português, aplicável apenas a pessoas feridas ou mortas, vincula-se diretamente à dificuldade de Benjamim para encontrar o verdadeiro rosto evocado pela jovem. Ora, se a mulher evocada foi seu grande amor no passado, parece difícil aceitar essa dificuldade para recuperar sua lembrança. O leitor descobrirá aos poucos, e associando fragmentos, que Benjamim carrega consigo o peso de uma culpa inexpiável.

Encontrar a foto de Castana Beatriz desencadeia no protagonista um desejo utópico de “reescrever o passado”, e nesse ponto o tempo lhe parece reversível. O narrador relata episódios do passado como se houvesse, para o personagem, a possibilidade de trazê-los modificados até o tempo presente:

Quando Castana entrou pela primeira vez no apartamento [de Benjamin...] disse que a sala era escura, abafada, úmida, disse que não ficaria ali por nada neste mundo. [...] Pois agora Benjamim deixará de ter convidado Castana Beatriz ao apartamento. Terá dormido com ela apenas na cama fofa dela, no apartamento do pai dela à beira-mar. Na época foi diferente [...], ele levou Castana Beatriz para um restaurante bolorento e propôs-lhe que se casasse com ele. Agora é claro que ele retira a proposta. Mas não é capaz de cancelar a reação de Castana Beatriz, que soltou uma gargalhada. (p. 59)

O fragmento acima é um dos que põem à prova a dificuldade de transposição de um texto escrito para outro código. Isso ocorre sempre que o texto literário apresenta efeitos criativos, como, no fragmento acima, o emprego de tempos verbais no futuro para referir-se a cenas do passado que ocorreram de outro modo. No texto literário, o narrador explicita, ironicamente, a frustração do protagonista no passado (“agora é claro que ele retira a proposta”) para indicar a aquisição posterior de uma nova percepção sobre esse mesmo passado – no caso, a percepção de que seu amor por Castana não era correspondido.

A rejeição ao passado, por parte de Benjamim, resulta de diversos fatos, cuja compreensão depende de uma retomada do enredo. Nos anos 60, Benjamim a conheceu em ensaios fotográficos. Embora ambos trabalhassem como modelos, Castana era uma jovem sofisticada, de família rica, para quem o trabalho como modelo expressava uma rebeldia, um gesto contra toda a classe burguesa, personificada na figura de seu pai. O fragmento acima evidencia o desnível sócio-econômico entre Castana e Benjamim, como também o desequilíbrio no relacionamento amoroso entre ambos.

A jovem Castana não se limitou a exercer uma profissão mal-vista pelos indivíduos de sua classe social: pouco tempo depois, integrou-se a um grupo de esquerda, envolveu-se no combate à ditadura e passou a viver clandestinamente, em companhia de um

homem casado. Benjamim continuou perdidamente apaixonado e não deixou de procurá-la, embora o alertassem sobre o fato de que, se fosse encontrada, Castana poderia ser presa ou morta. Sem ter a compreensão exata do que se passava, Benjamim um dia encontrou Castana casualmente e a seguiu até um sobrado distante; sem ter-se dado conta, ele havia sido seguido por forças militares, que invadiram o sobrado e fuzilaram os que lá se encontravam. Essa é a culpa que ele carrega, razão por que a imagem de Castana Beatriz demora a voltar com nitidez quando ele a procura nas antigas fotos. Sabia-se que Castana tivera uma criança, cujo destino Benjamim ignorava.

O encontro da jovem no restaurante, mais de vinte anos depois, deu-lhe a certeza de que se tratava da filha de Castana. Então surgiu diante do protagonista a possibilidade de encontrar uma “nova versão” daquela que havia sido a mulher mais importante de sua vida e que o recusara.

Com passado e presente mesclando-se na narrativa, logo se revelam as diferenças entre Castana e Ariela. No passado, um desnível sócio-econômico e cultural pesava contra Benjamim, um jovem alienado politicamente que se apaixonara por uma mulher sofisticada, inteligente e decidida. No presente, Ariela é uma jovem suburbana, com roupas e modos próximos da vulgaridade. Com a morte dos pais, ela havia sido educada por uma antiga empregada, no interior. Quando se mudou para uma cidade grande, foi viver com Jeovan, um ex-policial que se tornara paraplégico em consequência de um tiro, e, por intermédio de um amigo dele, conseguiu emprego como corretora de imóveis. Tendo recebido uma educação formal deficiente, Ariela tornou-se personagem típica da camada da população que consome, de modo acrítico, todos os produtos da massificação. Ante a precariedade de sua formação, sobressaem as qualidades de Benjamim que, embora não se destacasse do conjunto de indivíduos em sua situação, revela-se, no presente, como um homem culto e distinto. Ele fez parte da população jovem que foi educada em período anterior à massificação ocorrida nos anos 70 e mantém, portanto, um padrão cultural que se mostra defasado duas décadas mais tarde.

Em poucas cenas, revela-se esse contraste – que parece restringir-se ao casal protagonista, mas que representa a diferença entre o Brasil dos anos 60 e o dos anos 90. Benjamim convida Ariela para almoçar em um bom restaurante. No táxi,

Benjamim sente-se provinciano em seu traje completo. Ela, de short e camiseta, deixa claro que nunca se acanhou com restaurantes de luxo. [...] No centro do banco, como baliza a separá-los, Ariela finca a bolsa de lona cilíndrica, de cuja boca sobressai um prospecto afunilado. Talvez temesse que Benjamim alisasse a penugem de suas pernas, que ela cruza sobre o banco como um iogue, tendo largado as sandálias no chão do carro. [...] Às margens de um horto Benjamim fala ‘exuberante vegetação’, e a declaração fica boiando no interior do radiotáxi silencioso até a porta do restaurante. (p. 85)

A adaptação cinematográfica consegue expressar o desnível, acentuando a inadequação da protagonista feminina, que, trajando minissaia e calçando sandálias bem populares, não se acanha, talvez porque nem sequer perceba as diferenças. A referência à “exuberante vegetação” também cai no vazio, embora a relativa rapidez exigida pelas cenas, que impede o prolongamento dessa frase “boiando... até a porta do restaurante” não propicie a percepção adequada da dificuldade de diálogo entre as personagens.

A seguir, já no restaurante de luxo, não são diferentes as atitudes de Ariela:

O menu é um canudo de pergaminho com umas poucas sugestões do chefe, num francês manuscrito que Ariela não compreende. [...] O sommelier abriu uma garrafa de Riolut branco 1981 [...] e Benjamim escolheu um salmão grelhado. Ariela pediu bife com fritas. (p. 88)

Tendo escolhido cuidadosamente um bom restaurante, Benjamim estava trajado de modo formal, e seu padrão cultural se revela na escolha do prato e no modo de solicitá-lo. Cada um desses elementos contrasta com Ariela: suas atitudes espontâneas são absolutamente equivocadas para os ambientes, como cruzar as pernas no banco do táxi ou pedir bife com fritas em um restaurante fino. Evidencia-se a precariedade de sua educação e a inexistência de referências sócio-culturais básicas, que lhe permitissem compreender o sentido de duas palavras da norma culta (“exuberante vegetação”). Um tom irônico perpassa toda a cena, conduzindo-nos a uma interpretação mais abrangente do significado das protagonistas femininas em dois momentos da vida brasileira.

Houve um tempo, agora perdido no passado, em que os jovens se convertiam em adultos com uma visão crítica de seu tempo e com capacidade para reagir à conjuntura política. É o caso de Castana que, aderindo à luta armada, representa o sonho utópico de sua geração. Benjamim permaneceu apático, como boa parte da classe média, apropriadamente referida como “maioria silenciosa”. Sua incapacidade de compreender os “anos rebeldes” na juventude, não o impediram de chegar aos anos 90 como um adulto igual a tantos, que, todavia, preserva marcas de educação e de cultura associadas a um mundo que já se perdeu.

Uma das dimensões mais instigantes, e talvez menos perceptíveis à primeira vista, no livro, é de caráter ideológico, pois o leitor percebe fragmentariamente o desencanto com o Brasil dos anos 90, em contraste com o reconhecimento da utopia perdida dos anos 60. Nesse sentido, um dos grandes méritos do filme foi ter alcançado essa dimensão, representando-a de modo bastante eficaz. Episódios que concentram aglomerados populares, ou seja, a massa, constituem o mote para essa representação, como se pode observar pelo confronto entre a passeata de estudantes nos anos 60 e a “gincana da Concessionária Owa Importadora de Veículos” (p. 41) ou o *showmício* do candidato Alyandro Sgaratti (p. 120-122). Se, em referência aos anos 60, o livro dilui a militância política de Castana, evocada pelas mal resolvidas memórias de Benjamim, isso se concretiza, no filme, pelas cenas de uma passeata em que os policiais da ditadura agridem os manifestantes, que entoam o conhecidíssimo “o povo unido jamais será vencido”. Os anos 90, entretanto, são contemplados mais detalhadamente, em todo o seu esvaziamento ideológico, substituído pela massificação. Em dois episódios bastante significativos, o filme intensifica esse esvaziamento efetuando transposições intermediáticas com a música e a publicidade. No primeiro deles, nas cenas da gincana, transpõe-se o texto que, carregado de ironia e intencionalmente grotesco, talvez não seja devidamente apreendido pelo espectador médio em todo o seu potencial crítico:

Famílias lambendo sorvetes admiram os carros e motos da marca Owa. [...] No palco] um homem com microfone puxa aplausos para cinco moças idênticas, vestidas de bonecas. Estoura a música, descem as quinquêgêneas e sobe uma menina roxa e muito barriguda [...]. O apresentador exhibe a certidão de nascimento e o atestado médico de Leonarda Ló, nove anos de idade, grávida. O público aplaude e as caixas de som irradiam a mesma música da pick-up, com o refrão “chuta a minha cabeça, chuta a minha cabeça”. [...] O apresentador aponta o sujeito com chapéu de vaqueiro e anuncia: “Robledo!” (p. 42-43)

A eficácia da transposição está não somente na recriação desse ambiente grotesco, das massas deslumbradas com o consumo, em parte inacessível (os carros) e em parte acessível: o espetáculo, seja o da aberração (a criança grávida), seja o da música que hoje se classifica como brega. O filme mostra, no lugar do fictício Robledo, o cantor Wando, interpretando a si mesmo e entoando os primeiros versos da canção que o popularizou: “Moça, sei que já não és pura...”. Para acentuar a visão crítica de um país em que a perda da utopia cedeu lugar a uma desoladora ausência de valores, a transposição intermediária recorre à música e à publicidade.

As cenas do *showmício* recriam-se com muita propriedade, no filme, reiterando a certeza de que a massa está cada vez mais acrítica, distante de qualquer ideal político ou ideológico, disposta apenas ao usufruto imediato do espetáculo que lhe é oferecido, visto que, de acordo com Debord,⁸ na sociedade do espetáculo não sobra nenhum tempo para a reflexão:

Um povaréu ocupa toda a rua, em cuja extremidade despontam dezenas de automóveis e um carro de som. A caravana avança em marcha lenta e traz consigo uma chuva de papel picado, que secretárias, contínuos e boys atiram das janelas dos edifícios comerciais. Quando Ariela pensa em recuar, está encurralada. Contorce-se no meio do povo, que a caravana expelle conforme atrai. [...] [Ariela] avista Alyandro Sgaratti montado no carro de som: empunha um microfone sem fio e fala com ardor de bem-estar social e outras coisas que ela não entende. [...]

A caravana estaciona em frente à galeria do edifício onde Ariela encontrou Alyandro pela primeira vez. Os seguranças vêm apeá-lo da caçamba, que é ocupada por um grupo de dançarinas louras vestindo T-shirts vazadas em forma de Y. Ao som de um sucesso do último carnaval, o caminhão retoma o rumo da praia e o povo sai pulando atrás. (p. 121)

O aproveitamento que a transposição cinematográfica faz, nesse fragmento, explicita e sintetiza as condições sócio-econômicas culturais predominantes nas metrópoles brasileiras contemporâneas, de que o Rio de Janeiro constitui um bom exemplo. A campanha política se faz apelativamente, pouco importa o que o candidato tem a dizer, pois o povo está lá para o show musical. No filme, sucedem-se três apresentações musicais no carro de som, a primeira e a última delas protagonizadas pelo popular Zeca Pagodinho, interpretando a si mesmo. Na segunda apresentação musical, as dançarinas exibem uma coreografia semelhante à que se pode observar diariamente em qualquer programa de tevê, coreografia de que participa também o próprio candidato, ao som da antiga marchinha carnavalesca com o refrão “A, é, i, ó, u, ipsilone”. Finalmente, quando o candidato se retira, em atitude triunfal, Zeca Pagodinho continua cantando “Deixa a vida me levar; vida leva eu...”, em uma pouco sutil alusão ao que se passa com a platéia e, por extensão, com o povo brasileiro, apático, incapaz de reagir, submisso às investidas de políticos descaradamente corruptos e fascinado por uma classe artística que compactua com o sistema.

O significado político de *Benjamim* deve ser interpretado à luz de outros estudos. Um dos textos fundamentais sobre a produção musical de Chico Buarque, *Desenho mágico*⁹ já apontava três vertentes: o lirismo nostálgico ou saudosista, a variante utópica e a vertente crítica. Surpreendentemente, as mesmas vertentes se articulam em *Benjamim*. Castana personifica o saudosismo, tanto de um amor que não foi vivido como

⁸ DEBORD. *A sociedade do espetáculo*, p. 188.

⁹ MENEZES. *Desenho mágico*.

de um país que não foi adiante rumo ao verdadeiro desenvolvimento. Personifica também a vertente utópica, que lhe custou a vida, tornando-a figura emblemática de uma geração em que se sacrificaram milhares de indivíduos que sonhavam com um Brasil melhor e que foram tragados pela violência de uma guerra civil não declarada. Quanto à vertente crítica, também se pode associar a Castana, pelo tom irônico com que o narrador se refere a suas atitudes, conforme se pode comprovar, por exemplo, no fragmento em que se comentou o desejo de Benjamim de reescrever o passado.

Assim como as vertentes da criação poética de Buarque associam-se perfeitamente à figura de Castana, na mesma proporção tais vertentes se distanciam de Ariela. Em lugar de um lirismo saudosista, a jovem sintetiza outro momento da vida brasileira, em que cada indivíduo cuida apenas de si mesmo, sem a mais remota veleidade utópica. Para que isso fique claro, é preciso retomar novamente o enredo. Em sua atividade de corretora de imóveis, Ariela às vezes era assediada por algum cliente e não hesitava em contar ao marido, o qual, por sua vez, transmitia o relato a seus amigos da polícia, que se encarregavam de executar sumariamente o importuno. Os dois tempos do Brasil, separados por duas décadas, aqui também contrastam vivamente entre si. A violência, antes exercida injustamente pela autoridade imposta, passa a ser exercida quase aleatoriamente pela pseudo-autoridade de forças paramilitares. Não há utopia alguma, o limite da aspiração dessas personagens do final do século XX situa-se em seu bem-estar individual e em fazer “justiça com as próprias mãos”. Quanto à crítica, parece limitar-se ao narrador, que expõe a todos cruamente, de modo irônico e sem contemplação. As vestimentas e atitudes dos personagens, bem como sua inconsciência em relação ao contexto reiteram a universalização de uma ideologia conformista em um mundo massificado. Por meio das transposições intermediárias em que a passagem para o filme articula a entrada da música, a protagonista feminina dos anos 90 aprecia o número musical de Wando, na gincana da Concessionária Owa, e dança no *showmício* de Alyandro, ao som de Zeca Pagodinho, distanciando-se definitivamente da protagonista feminina dos anos 60 que corria da polícia nas passeatas.

Voltando ao enredo: após alguns encontros quase ocasionais com Benjamim, e já se dispondo a atender ao convite que ele lhe havia feito, para ir morar em seu apartamento de classe média, muito mais confortável que a pobre casinha de subúrbio onde vive com Jeovan, Ariela atrai Benjamim, involuntariamente, para o mesmo casarão verde-musgo, que estava para ser alugado, onde Castana Beatriz havia sido fuzilada. O enredo assume uma circularidade paradoxal, encerrando-se com a mesma cena de fuzilamento com que se iniciara, conforme se comentou acima. No início, a fuzilaria chegava ao leitor como se fosse um pesadelo de Benjamim; no último parágrafo, repete-se a cena, sempre em terceira pessoa, porém a partir de um hipotético ponto de vista da vítima, que se encontra diante do pelotão com as armas preparadas; e é com esse mesmo fragmento que se encerra o livro.

Outro estudo bastante consistente sobre o significado político e ideológico de Benjamim foi publicado por Marcelo Ridenti, com o título de “O paraíso perdido de Benjamim Zambraia – sociedade e política em Chico Buarque” (1999). O título é bastante sugestivo porque define de antemão o ângulo de análise privilegiado pelo ensaísta, que ressalta a maneira como a obra veicula situações da década de 60 e da década de 90. Mesmo dedicando-se à face temática, Ridenti afirma:

Vale lembrar que Chico Buarque sempre privilegiou o trabalho com a linguagem, o apuro formal em suas realizações artísticas, até mesmo nas portadoras de críticas contundentes à sociedade. Jamais admitiu destacar o ‘protesto’ ou o ‘social’, em detrimento da forma.¹⁰

Assim, Ridenti reconhece a importância dos aspectos formais na prosa de Chico Buarque, ao lado dos aspectos psicológicos, concluindo que “a qualidade formal do texto” talvez constitua “sua principal virtude”.¹¹ Sustentar-se essencialmente nos pilares da escrita, contribuindo para uma interpretação do Brasil recente e para a configuração de uma realidade pós-moderna ainda por ser dimensionada com alguma precisão, parecem-me ser o grande mérito de *Benjamim*, que se soma a *Estorvo* nessa linha crítica de interpretação da realidade brasileira.

Benjamim contém elementos que, embora não sejam identificáveis à primeira vista, permitem releituras de diferentes épocas do passado recente no Brasil. Neste estudo, foram relegados a segundo plano os componentes estilísticos próprios da narrativa de Buarque, que, artisticamente elaborada, já havia sido definida pelo crítico Okky de Souza, por ocasião do lançamento de *Estorvo* como o “fino labor artístico”,¹² ou uma maneira poética de instaurar um mundo que, em si, é anti-poético. Embora algumas das construções carregadas de poeticidade, no texto, tenham-se transformado em imagens poéticas, no filme o efeito não chega a ser o mesmo. É o caso, por exemplo, da expressão do encantamento de Benjamim junto a Ariela:

Benjamim acompanha-a de perto sem tocá-la; olha para ela e como que através dela contempla o oceano, e aponta as ilhas que, com suas bases sombreadas pela maré vazante, dão a ilusão de levitar rente às águas. Ao tempo que eles caminham, as ilhas alteram suas silhuetas, desmembram-se, acasalam-se, parecem parir novas ilhotas, e Benjamim conhece pelo nome até mesmo os recifes que acabam de emergir, rodeados de espuma. (p. 108)

Um momento de intensa subjetividade, como esse, pode ser recriado visualmente, com a jovem diante de uma janela transparente, com o mar ao fundo. Entretanto, na poeticidade do texto, que evoca o “Nascimento de Vênus”, de Botticelli, enuncia-se um interdiscurso impossível de se preservar na transposição fílmica.

Procurou-se demonstrar o significado desse romance em sua articulação com os dois tempos da realidade brasileira, aparentemente tão próximos e, na verdade, representativos das profundas mudanças que ocorreram na sociedade, na política e nas mentalidades. Quanto à versão cinematográfica, teve o grande mérito de caracterizar dignamente os dois tempos, com a protagonista feminina representada por Cleo Pires alternando os papéis de modo bastante convincente. A produção trabalhou cuidadosamente tanto em relação às personagens, recriando figurinos, acessórios, penteados e maquiagem compatíveis com as duas décadas, como em relação ao ambiente, que envolve automóveis em circulação, escritórios, residências, locais públicos. Até na escolha de cores, sem recorrer a efeitos chocantes – como se fazia antigamente, por exemplo, ao inserir em preto-e-branco as cenas em *flashback* – revela-se a preocupação em levar o espectador a discernir quando se trata

¹⁰ RIDENTI. O paraíso perdido de Benjamim Zambraia, p. 169.

¹¹ RIDENTI. O paraíso perdido de Benjamim Zambraia, p. 168.

¹² SOUZA. Sinfonia de palavras, p. 94.

de um ou de outro período, embora não seja possível aferir se o público alcança esse discernimento. A sucessão aparentemente caótica dos fragmentos de capítulos que marcam os dois principais tempos narrativos se mantém no filme, constituindo-se em mais um fator determinante para que os procedimentos intermediáticos adotados na transposição do livro ao filme resultassem bastante satisfatórios.

A morte (concreta) de Castana e seu ressurgimento (falso) em Ariela têm um enorme significado. Mostra-se o fim da utopia e sua substituição pela massificação. Mesmo que tal objetivo não estivesse no horizonte ideológico do autor, ainda assim corresponde ao desencanto em que mergulhou a intelectualidade brasileira no final do século XX. Tanto a narrativa literária quanto a fílmica apreendem esse componente da representação de uma realidade em lamentável processo de degradação ao longo das últimas décadas.

A melhor lição de *Benjamim* talvez seja que o espírito de uma época pode ser captado por um autor, independentemente de sua intencionalidade, ou de haver um objetivo documental. Denúncias de um empobrecimento cultural inaceitável e de um esvaziamento de sentido generalizado permitem-nos qualificar essa narrativa como uma vigorosa representação da literatura brasileira contemporânea. No mesmo sentido, sua transposição para o cinema, em que pese uma dependência talvez excessiva em relação ao formato original, reitera e atualiza as reflexões suscitadas pelo livro.



R É S U M É

Une des particularités du roman *Benjamim* de ChicoBuarque (1995) c'est la focalisation de deux temps de la vie du protagoniste: sa jeunesse aux années 60 et sa maturité – par laquelle on commence le récit – à la fin des années 80. Dans chaque phase il est en face d'une des personnages féminines, Castana Beatriz et Ariela, très semblables l'une à l'autre. La découverte des liens entre ces deux femmes déclenche des réflexions sur les profonds changements qui se sont passés dans la société brésilienne dans ces deux decades. On discute aussi, dans ce travail, la caractérisation des personnages, surtout les féminines, et quelques solutions adoptées par Monique Gardenberg, qui a réalisé la transposition de ce récit au cinéma en 2002.

M O T S - C L É S

Fiction contemporaine, cinéma, discours transmédiatale,
transposition intermédiatique

REFERÊNCIAS

- BALOGH, Anna Maria. *Conjunções, disjunções, transmutações*. Da literatura ao cinema e à tevê. São Paulo: Annablume; ECA-USP, 1996.
- BENJAMIM. Direção: Monique Gardenberg. Roteiro: Monique Gardenberg, Jorge Furtado e Glênio Póvoas. Produção: Natasha & Dueto Filmes. 2002.
- BUARQUE, Chico. *Benjamim*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema*. Macunaíma: do modernismo ao cinema novo. Trad. Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.
- MENEZES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- PELLEGRINI, Tania. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tania (Org.). *Literatura, cinema, televisão*. São Paulo: SENAC, 2003, p. 15-35.
- RIDENTI, Marcelo. O paraíso perdido de Benjamim Zambraia – sociedade e política em Chico Buarque. In: SEGATTO, J.; BALDAN, U. (Org.). *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999, p. 167-200.
- SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- SOUZA, Okky de. Sinfonia de palavras. Revista *Veja*, São Paulo, Ed. Abril, p. 94-96, 7 ago. 1991.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Marcarello. Campinas (SP): Papyrus, 2003.