

PALAVRAS, SONS E IMAGENS EM CARTAZ

aspectos de intermedialidade no romance *Benjamim*, de Chico Buarque, e na adaptação cinematográfica de Monique Gardenberg¹

Leila Cristina Barros
Doutoranda em Literatura Comparada, Faculdade de Letras/UFMG

RESUMO

A obra de Chico Buarque revela forte vocação para explorar o terreno da intertextualidade, seja ela em forma de paráfrase, paródia, pastiche, alusão, ou ainda de tradução, tendência que culminou em uma obra ficcional intimamente vinculada ao cinema. Além do caráter intertextual, múltiplos aspectos intermediais podem ser detectados tanto no livro *Benjamim* como no filme homônimo de Monique Gardenberg: a linguagem cinematográfica do romance e as várias mídias presentes e relacionadas intimamente entre si, dentro do filme. A combinação e a fusão dessas relações intertextuais e intermediáticas, no romance e na adaptação, remetem-nos ao conceito de transtextualidade – desenvolvido por Gérard Genette a partir dos termos “dialogismo”, de Mikhail Bakhtin, e “intertextualidade”, de Julia Kristeva, e apropriado pelo crítico de cinema Robert Stam.

PALAVRAS-CHAVE

Intertextualidade, transtextualidade, intermedialidade,
Estudos Interartes, ficção contemporânea, adaptação
cinematográfica

¹ Trabalho final apresentado ao professor Claus Clüver, como requisito de avaliação na disciplina de doutorado “Seminário de Literatura e Outras Artes: Intermedialidade e as Artes Contemporâneas”, ministrada no segundo semestre de 2004, na Faculdade de Letras da UFMG. Agradeço ao prof. Claus Clüver, pela generosidade e valiosas sugestões.

Tantas palavras
(Dominginhos – Chico Buarque)

Tantas palavras
Que eu conhecia
Só por ouvir falar, falar
Tantas palavras
Que ela gostava
E repetia
Só por gostar
Não tinham tradução
Mas combinavam bem
Toda sessão ela virava uma atriz
“Give me a kiss, darling”
“Play it again”

Trocamos confissões, sons
No cinema, dublando as paixões
Movendo as bocas
Com palavras ocas
Ou fora de si
Minha boca
Sem que eu compreendesse
Falou c'est fini
C'est fini

Tantas palavras
Que eu conhecia
E já não falo mais, jamais
Quantas palavras
Que ela adorava
Saíram de cartaz

Nós aprendemos
Palavras duras
Como dizer perdi, perdi
Palavras tontas
Nossas palavras
Quem falou não está mais aqui

INTRODUÇÃO: CHICO BUARQUE E MONIQUE GARDENBERG – NO TERRENO DA INTERTEXTUALIDADE

A escolha da canção “Tantas palavras” como epígrafe objetiva chamar atenção para a recorrência, na obra de Chico Buarque, de recursos intertextuais, especialmente referentes ao cinema e à linguagem própria desta mídia. Affonso Romano de Sant’ Anna

afirma que “as incursões de Chico Buarque no teatro e na literatura assinalam uma vocação para trabalhar no espaço da paráfrase. Ele parte de textos alheios para elaborar o seu.”²

Exemplificam tal afirmação o conto “Ulisses” (1966), referência ao protagonista da *Odisséia*; o livro infantil *Chapeuzinho amarelo* (1979), paródia de *Chapeuzinho vermelho*; a novela *Fazenda Modelo* (1974), inspirada na *Revolução dos bichos*, de George Orwell. Também exploram a intertextualidade os textos teatrais *Roda-viva* (1968), cuja estrutura assemelha-se às narrativas da literatura de cordel, ainda segundo Sant’Anna; *Calabar: o elogio da traição* (1973), em parceria com Ruy Guerra, que promove um diálogo com a história colonial brasileira; *Gota d’água* (1975), escrita com Paulo Pontes, adaptação da tragédia grega *Medéia*, de Eurípedes, para o Rio de Janeiro dos anos 70; e *Ópera do malandro* (1978), inspirada na *Ópera dos mendigos*, de John Gay, e na *Ópera do três vinténs*, de Bertolt Brecht.

Além da relação intertextual direta com obras de outros autores, seja em forma de paráfrase, paródia, pastiche, alusão, ou mesmo de tradução – traduziu do italiano e adaptou o musical infantil *Os saltimbancos*, de autoria de Sergio Bardotti (textos) e Luiz Enriquez (músicas) – o autor mescla várias linguagens no fazer artístico: várias letras de música têm linguagem narrativa, com história e personagens, assim como na prosa há grande poeticidade. A proximidade do Chico Buarque compositor e teatrólogo com variadas linguagens, mídias e textos acabou culminando na linguagem extremamente cinematográfica nos romances do Chico Buarque escritor: *Estorvo*, de 1991; *Benjamim*, de 1995 e *Budapeste*, de 2003.

O reconhecimento do aspecto intertextual da obra buarqueana, especialmente da linguagem dos romances, será útil para abordarmos um primeiro aspecto da intermedialidade, no livro *Benjamim*. A análise deste romance em si já seria de interesse para os estudos interartes, visto que nele estão presentes intertextos imagéticos e cinematográficos e que “questões de intertextualidade podem fazer de textos literários objetos propícios a estudos interartes – o que não vale apenas para textos literários ou simplesmente verbais.”³

A intertextualidade também será bastante explorada pela cineasta Monique Gardenberg, que assina a direção, o roteiro (com Glênio Póvoas e Jorge Furtado) e a direção musical da adaptação cinematográfica de *Benjamim*, seu segundo longa-metragem, depois de *Jenipapo*, de 1996. Gardenberg é diretora de curtas-metragens, dentre eles *Diário noturno*, vários videoclipes e dois filmes musicais de Caetano Veloso: *Caballero de Fina Estampa*, de 1996, e *Prenda Minha*, de 1999; além de estreiar em 2002 como diretora teatral, com o espetáculo multimídia *Os sete afluentes do Rio Ota*, de Robert Lepage. Toda essa experiência resultou num filme que explora diversas mídias, linguagens e intertextos musicais e fílmicos.

² SANT’ANNA. No anti-herói, a denúncia da realidade, p. 8.

³ CLÜVER. Estudos Interartes. conceitos, termos, objetivos, p. 40.

A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA COMO HIPERTEXTO

A crítica sobre adaptação cinematográfica de romances é relativamente recente: os primeiros trabalhos surgiram na década de 1960, enfatizando, porém, a fidelidade em relação ao “original” literário, e estabelecendo hierarquia da literatura sobre o cinema. Os estudos atuais tendem a valorizar sua vocação multidirecional, intertextual e de troca, não mais a fidelidade – operação impossível e até indesejável, como afirma Robert Stam, que propõe o abandono de termos moralistas. Palavras como *infidelidade*, *traição*, *deformação*, *bastardização*, *violação*, *vulgarização* e *profanação* “proliferam no discurso da adaptação, cada uma [...] carregando sua carga específica de reprovação”⁴ e insinuando que o cinema presta um desserviço à literatura.

Segundo Stam, as teorias do estruturalismo e do pós-estruturalismo subverteram muitos desses preconceitos e hierarquias: a semiótica dos anos 60 e 70, a intertextualidade de Julia Kristeva (tradução de “dialogismo” de Mikhail Bakhtin), a transtextualidade de Gérard Genette, a crítica de Roland Barthes, a desconstrução de Jacques Derrida. As noções de fragmentação e morte do autor levaram ao questionamento da originalidade da fonte, possibilitando considerar a adaptação como uma construção híbrida, mistura de diferentes meios, discursos e colaborações, enfim, uma “orquestração de discursos”.⁵

Assim, Stam sugere termos mais compatíveis com o *status* atual, e transformador, da adaptação (*leitura*, *reescrita*, *crítica*, *tradução*, *transmutação*, *metamorfose*, *recriação*, *transvocalização*, *atualização* e *canibalização*, dentre outros);⁶ e apropria-se, então, do conceito de hipertexto, de Genette, aplicando-o ao estudo do cinema. Genette parte da noção de palimpsesto, “um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo”, e afirma que, “no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente *hipertextos*), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação”.⁷

A operação transformadora que age no filme *Benjamim*, através das escolhas da cineasta e do repertório do espectador, remete-nos ao conceito de transtextualidade, proposto por Genette. Partindo dos termos *dialogismo*, de Bakhtin, e *intertextualidade*, de Kristeva, Genette propõe o uso de transtextualidade, como “tudo que coloca [o texto] em relação, manifesta ou secreta com outros textos”,⁸ apresentando cinco tipos de relações transtextuais: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade.

Genette utiliza o termo de Kristeva como paradigma terminológico, mas o define de forma “restritiva, como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais freqüentemente, como presença efetiva de um texto em um outro.”⁹ A intertextualidade aparece sob a forma da *citação*, a mais explícita e literal,

⁴ STAM. Introduction, *Literature and Film*, p. 3. As traduções de trechos dessa obra são de minha autoria.

⁵ STAM. Introduction, *Literature and Film*, p. 8-9.

⁶ STAM. Introduction, *Literature and Film*, p. 25.

⁷ GENETTE, *Palimpsestos*, p. 5.

⁸ GENETTE. *Palimpsestos*, p. 7.

⁹ GENETTE. *Palimpsestos*, p. 9.

“com aspas, com ou sem referência precisa”; do *plágio*, a “menos explícita e menos canônica [...], um empréstimo não declarado, mas ainda literal”; e da *alusão*, “forma ainda menos explícita e menos literal [...] enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete”.¹⁰

A paratextualidade é composta por: “título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos”.¹¹ A metatextualidade é “a relação, chamada mais correntemente de ‘comentário’, que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo. [...]. É, por excelência, a relação crítica.”¹²

O termo arquiteitualidade, na paráfrase de Robert Stam ao texto de Genette, “refere-se às taxonomias genéricas sugeridas ou recusadas pelos títulos ou subtítulos de um texto. A arquiteitualidade tem a ver com o desejo ou relutância de um texto em caracterizar-se direta ou indiretamente em seu título como um poema, ensaio, romance ou filme”.¹³ Por fim, Genette aborda mais detalhadamente a hipertextualidade, “toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto), do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário.”¹⁴ Transportando esses conceitos para a análise fílmica, Stam examina exemplos, no cinema, dos mesmos procedimentos. Em relação às práticas intertextuais, afirma:

A citação pode tomar a forma da inserção de trechos clássicos em filmes, como, por exemplo, a citação, em *Na mira da morte*, de Peter Bogdanovich, de *O código penal*, de Hawks. Filmes como *Meu tio da América*, *Cliente morto não paga* e *Zelig* fazem da citação de seqüências de outros filmes um princípio estruturador central. A *alusão*, por sua vez, pode tomar a forma de uma evocação verbal ou visual de outro filme, como um meio expressivo de propor um comentário sobre o mundo ficcional do filme aludido. Godard, em *O desprezo*, alude, por intermédio de um título à entrada de um cinema, ao filme *Viagem pela Itália*, de Rossellini, obra que mostra, à semelhança do próprio longa de Godard, o lento processo de decomposição de um casamento. Mesmo um ator pode constituir uma alusão.¹⁵

Stam exemplifica a metatextualidade, “relação crítica existente entre um texto e outro, esteja o texto comentado explicitamente citado, esteja ele apenas silenciosamente evocado”,¹⁶ com os “filmes de vanguarda no *New American Cinema* [que] apresentam críticas metatextuais do cinema hollywoodiano clássico.”¹⁷ Ao analisar adaptações

¹⁰ GENETTE. *Palimpsestos*, p. 9.

¹¹ GENETTE. *Palimpsestos*, p. 13.

¹² GENETTE. *Palimpsestos*, p. 15.

¹³ STAM. Do texto ao intertexto, p. 233.

¹⁴ GENETTE. *Palimpsestos*, p. 19.

¹⁵ STAM. Do texto ao intertexto, p. 231-232. Grifos meus.

¹⁶ STAM. Do texto ao intertexto, p. 233.

¹⁷ STAM. Do texto ao intertexto, p. 233.

cinematográficas de textos literários, interessa-se especialmente pela hipertextualidade, que, segundo ele,

possui uma rica aplicação potencial ao cinema, especialmente aos filmes derivados de textos preexistentes de forma mais precisa e específica que a evocada pelo termo 'intertextualidade'. A hipertextualidade evoca, por exemplo, a relação entre as adaptações cinematográficas e os romances originais, em que as primeiras podem ser tomadas como hipertextos derivados de hipotextos preexistentes, transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e atualização.¹⁸

De acordo com essa terminologia, podemos afirmar então que o romance *Benjamim* é um hipotexto e o filme homônimo, um hipertexto, transformado por Monique Gardenberg, através de operações de seleção, acréscimos e deslocamentos, com aproximações e distanciamentos do texto buarqueano. A cineasta seleciona diálogos e outros elementos do texto de Chico Buarque, mas faz deslocamentos que refletem sua escolha em reescrever e transformar o hipotexto. A hipertextualidade envolve, portanto, essencialmente a adaptação.

Exemplo de intertextualidade no filme *Benjamim* é a citação de um verso do poema "Ternura", de Vinícius de Moraes, ex-parceiro musical de Chico, e citações literais dos filmes *Um homem, uma mulher* e *Brasil ano 2000*, além da alusão (evidenciada no *making*, contido nos extras do DVD) ao filme *Cantando na chuva*. Por sua vez, todo material acessório que cerca o filme é da ordem da paratextualidade; além do *making* e das entrevistas, também é paratexto o videoclipe da canção "Alegria". Aludindo ao musical americano e utilizando tantas músicas, Gardenberg homenageia este tipo de filme e comenta sobre o mundo ficcional dos outros dois filmes citados: homenagem e comentários são metatextos.

Ao lado da teoria de Genette, apropriada por Stam, parece-me profícuo usar aqui o termo intermedialidade, que se refere a todas as formas de relações entre mídias diferentes, mas que, de acordo com Claus Clüver, é também usado por alguns teóricos para fazer referência a dois aspectos específicos: à transposição intermidiática (ou intersemiótica) e ao status de textos intermídias.¹⁹ A intermedialidade, no sentido geral, caracteriza a linguagem cinematográfica do romance; a adaptação cinematográfica e as várias mídias dentro dela são instâncias da transposição intermidiática.

O CINEMA NO ROMANCE *BENJAMIM*

No artigo "Escalas e ventríloquos", Flora Süssekind analisa obras de arte que beiram regiões limítrofes – pinturas que dialogam com a escultura e esculturas que se aproximam do pictórico – e conclui que nelas parece "não haver lugar para linguagens exclusivas", prática típica da contemporaneidade.²⁰ A afirmação leva a refletir sobre o diálogo recorrente da literatura com o cinema, nos romances de Chico Buarque, especialmente em *Benjamim*, aspecto que justifica o estudo do livro sob a ótica da intermedialidade.

¹⁸ STAM. Do texto ao intertexto, p. 233-234.

¹⁹ Cf. o ensaio de CLÜVER neste volume, p. 22.

²⁰ SÜSSEKIND. Escalas e ventríloquos, p. 4-11.

Há, em todo o romance, inúmeras referências a filmes: a “câmera invisível” que persegue o protagonista, daí a constante sensação de estar sendo filmado; o seu “acervo” e as películas gravadas de sua adolescência; sua existência projetada “como em um filme”. Além disso, a narrativa utiliza muitos procedimentos cinematográficos: por exemplo, quando visualizamos a sucessão de imagens em que primeiro aparece a fotografia de Castana Beatriz, em um minuto seu rosto “envelhece” sete anos e, por fim, sobrepõe-se a imagem de Ariela à foto da antiga namorada de Benjamim.²¹ Ou quando ele imagina que reconhece Ariela na rua, mas descobre que se equivocou, tal qual acontece nos filmes com os mocinhos:

Passam-se sete anos pelo rosto de Castana Beatriz, durante o minuto em que Benjamim o contempla. No minuto seguinte, ele já não enxerga Castana Beatriz nas fotos que estende na noite, apoiado ao parapeito. Mas vê suceder-lhe a moça de cachos castanhos, com seu sorriso plácido à saída do restaurante.²²

Talvez avistasse mulheres semelhantes, como sucede nos filmes, onde o herói julga reconhecer a amante do outro lado da rua, por causa do vestido ou dos cabelos, e parte desabalado: precipita-se entre os carros, trepa nos pára-lamas, esbarra nos figurantes, toca afinal o cotovelo da moça e, no instante em que a impostora vira o rosto, mesmo que possua um belo rosto, é monstruosa. (p. 133)

O elemento que confere à linguagem de *Benjamim* um caráter cinematográfico é a mudança de ponto de vista: a focalização é variável,²³ passando de um personagem a outro. Assim, o leitor é conduzido por vários olhares, já que a história é “vista” sob a ótica de cada um. Exemplo disso é a cena do restaurante, quando Ariela vai ao toalete: a focalização passa de Ariela para Benjamim, e de Benjamim para Alyandro e G. Gâmbolo:

²¹ Ao leitor que desconhece a trama, segue um resumo: Benjamim Zambraia (interpretado no cinema por Paulo José e, quando novo, por Danton Mello) é um ex-modelo fotográfico que vive de bicos. Nos anos 60, auge da carreira e do sucesso, conhece, numa sessão de fotos, Castana Beatriz (Cleo Pires), por quem logo se apaixona. Castana envolve-se politicamente com movimento contrário à ditadura e amorosamente com o ativista político Douglas Saavedra Ribajó, de quem engravida; ambos são mortos pelo regime militar, por causa de Benjamim, que, na enlouquecida perseguição à amada, inadvertidamente leva a polícia ao seu encalço.

Trinta anos depois, ainda sem superar a dor da perda e da culpa, Benjamim depara-se com Ariela Masé (Cleo Pires) – moça do interior que, ao chegar à cidade grande, conhece o policial Jeovan, com quem passa a viver. Ela toma conhecimento, já adulta, de que a mãe é adotiva e trabalhava de empregada doméstica na casa do verdadeiro pai: “Ariela não era daquela prole: só lhe foi apresentada na estação rodoviária, no dia em que embarcou de volta para o interior, com a passagem de ônibus mais um abono generoso pago pela viúva do homem da foto” (p. 151)

O encontro casual com Ariela reaviva em Benjamim a imagem de Castana, pois acredita que ela seja filha da antiga amada. Mas ao envolver-se com Ariela, é morto por policiais amigos de Jeovan, para os quais “homem que se deitasse com Ariela era bandido” (p. 156). Isso acontece depois que Jeovan fica tetraplégico, vítima de um tiro na espinha, numa operação policial. Ela se envolve com vários homens e todos são mortos: Zorza, o rapaz que a violentou e Benjamim, que morre no lugar de Alyandro, já que este seria a próxima vítima.

²² BUARQUE. *Benjamim*, p. 27. Todas as demais citações desta obra virão seguidas do(s) número(s) da(s) página(s) na(s) qual(is) se encontram.

²³ O termo é de Genette, para quem a narrativa em **focalização interna** é aquela “em que o narrador só diz o que determinado personagem sabe”. Pode ser fixa (o ponto de vista de um personagem nunca é deixado), **variável** (passa de um personagem a outro) ou múltipla (o romance de cartas, por exemplo). Cf. AUMONT; MARIE. *Dicionário Crítico e Teórico de Cinema*, p. 131-132.

Ariela levanta-se, pega a bolsa pendurada no espaldar e, ao garçom que vem chegando com um carrinho, indaga pelo toalete. O prospecto esquecido ao pé da vela, para Benjamim, é o único sintoma de que ela voltará.

“No sentido bíblico”, diz G. Gâmbolo, “quero saber se você conheceu a moça no sentido bíblico.” Após uma espiada em Ariela, que acabava de passar, Alyandro sorri para G. Gâmbolo com metade da boca. G. Gâmbolo faz “hum-hum”, em seguida estala os dedos e fala “Castana Beatriz”, desafogado por se lembrar enfim do nome da mulher que arruinou a vida de Benjamim Zambraia: “Essa você não conheceu.” (p. 88-89)

Toda a narrativa é estruturada dessa forma: em terceira pessoa, com a focalização variando de um personagem para outro, havendo, portanto, inúmeros exemplos similares:

[Benjamim] se arrepende e reza para que a moça tenha esquecido alguma agenda, e que volte à mesa e peça outro café, e que se deixe olhar e lhe sobre seu nome (Maria Pessoa, Eva Pereira, Glória, Sofia, Rosa Dias...).

Ariela Masé sai afobada do restaurante e só na esquina se dá conta de que não se despediu do Zorza, que tinha parado para comprar cigarros no balcão. (p. 15,16)

Ao sair da galeria, olha para um lado e para outro, e não vê o charlatão. Vê apenas um velho que ela já percebera no restaurante, e que parece assustar-se por encontrá-la ali, porque dá meia-volta e sai andando rápido no meio do povo, mais rápido do que ela julgava que um velho pudesse andar.

Benjamim embarca no ônibus da linha 479, destino largo do Elefante, e faz o trajeto de olhos fechados. Viu a moça pela segunda vez na mesma tarde, e desta vez de um ângulo magnífico, e pretende chegar em casa com a imagem intata, ainda quente. (p. 21, 22)

Nessas mudanças de ponto de vista, destaca-se o olhar, elemento que faz a aproximação entre cinema e literatura: logo no início do romance, tomamos conhecimento de que o protagonista “assistirá” à projeção de sua existência, como num filme. Outros exemplos de predomínio do olhar são as fotografias que se multiplicam em várias poses, perpetuando o rosto de Castana por toda a vida de Benjamim; e nos recursos de enquadramento: “Benjamim enquadra Ariela contra o oceano, uma ilha pousada em cada ombro” (p. 108). Percebemos, portanto, que a linguagem visual (do cinema e da fotografia) estrutura todo o romance e entendemos por que Chico Buarque afirma ser guiado, no livro, pelas imagens.

Diante do exposto, parece-me justificada a análise do romance *Benjamim* do ponto de vista da teoria sobre intermedialidade: apesar de ser uma única mídia, trata-se de um texto que por si só interessa aos estudos interartes, já que há aspectos de co-referência entre duas mídias, não contemplados, entretanto, nas classificações de que tratarei a seguir. Mas me interessam aqui outros dois aspectos da intermedialidade: a adaptação fílmica do romance e a pluralidade de mídias existentes nessa transposição intersemiótica.

Claus Clüver aconselha a diferenciação entre textos multimídias e textos mixmídias e, mais importante ainda, entre estes dois tipos e os textos intermídias. Tal distinção é considerada necessária menos por razões classificatórias do que para análise da interação dos diferentes sistemas sógnicos e das mídias dentro de tais textos. Os textos multimídias são combinações de textos compostos em mídias distintas, que podem ser separados sem perderem sua coerência; já os textos mixmídias contêm signos complexos em mídias diferentes “que não alcançariam coerência ou auto-suficiência fora daquele contexto”. Por outro lado, os textos intersemióticos ou intermídias recorrem a dois ou mais sistemas

de sígnicos e/ou mídias “de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis”.²⁴

A adaptação cinematográfica é exemplo da relação transmidiática, ou seja, “a transposição de um texto em texto auto-suficiente num sistema sígnico diferente”.²⁵ No filme *Benjamim*, há ainda a relação multimidiática, pois o filme combina diferentes textos – musicais, verbais e visuais – separáveis e coerentes fora daquele contexto. Um exemplo de texto mixmídia é a canção: podemos ler somente a letra de “Tantas palavras”, por exemplo; no entanto, para um conhecedor da música, é difícil separar as duas. Também aos textos mixmídias pertencem o cartaz e a propaganda, presentes no filme, através dos acréscimos da diretora. Exemplos do discurso intermídia são poemas concretos, caligramas, a tipografia.

O FILME *BENJAMIM*: NO TERRENO MULTIMÍDIA

Nessa transposição intersemiótica, a cineasta utiliza recurso recorrente também na obra buarqueana já tratado aqui, a intertextualidade, utilizando variados tipos de texto. Vale lembrar que “os conceitos correntes de intertextualidade incluem textos compostos em vários sistemas de signos diferentes, entre os muitos textos que deixam surgir traços na leitura de qualquer outro texto, sem referências ou alusões específicas”.²⁷

Considerando a diferença automática entre livro e filme, pela natureza própria de cada mídia, creio que a cineasta aproxima-se do texto buarqueano quando usa, em algumas cenas, diálogos literais retirados do livro, e quando utiliza recursos intertextuais, fazendo uso de várias mídias, a fim de compor as referências entre diferentes textos. Afasta-se do texto buarqueano, no entanto, ao efetuar modificações, deslocamentos e escolhas que conferem ao filme uma leitura própria, pessoal e criativa do romance, o que pode desagradar ao público com expectativas de “fidelidade”:

Quando um filme se inspira num romance, há sempre espectadores queixando-se das diferenças que, segundo estes, resultariam em empobrecimento. Entretanto, as diferenças são inevitáveis ao se transpor um texto de um código para outro. Na verdade, o diretor está “criando” um outro texto, ou seja, fazendo uma leitura no sentido produtivo que caracteriza esse processo.²⁷

O texto buarqueano, tal como é estruturado (pela imagem e pelo olhar), talvez possa ser lido como um “quase-roteiro”, com indicações que seriam de fácil reprodução por um cineasta, ao transpô-lo para o cinema. Entretanto, mesmo com inúmeras indicações cinematográficas, a diretora subverte muitas delas, a fim de reescrever a história a sua maneira. Ao adaptar *Benjamim*, Monique Gardenberg parece percorrer, às

²⁴ CLÜVER. Estudos Interartes: introdução crítica, p. 341. Pela sugestão do autor, mudei os termos da tradução portuguesa para a terminologia adotada pelos editores deste volume, mais apropriada ao português brasileiro.

²⁵ CLÜVER. Estudos Interartes: conceitos, termos, objetivos, p. 46.

²⁶ CLÜVER. Estudos Interartes: introdução crítica, p. 341.

²⁷ PAULINO *et al.* Relações entre textos verbais e não-verbais, p. 47.

vezes, caminho inverso ao de Chico: usa constantemente a palavra escrita (nas citações de títulos de filmes, na mensagem do cartaz publicitário, nas faixas da campanha política) ou a palavra cantada (nas letras de músicas que ajudam a recontar a história de Benjamim Zambraia).

Gardenberg cria analogias para recursos cinematográficos utilizados por Chico Buarque. O início do romance, por exemplo, com o personagem diante do pelotão de fuzilamento – “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” (p. 9) – poderia ser transposto facilmente para o cinema, mas a cineasta prefere transformá-lo num sonho recorrente, realizado ao final. Dessa forma, o filme começa com o jovem Benjamim sendo morto, em sonho, e termina com o Benjamim velho morrendo de maneira idêntica.

A variedade de mídias dentro do filme, mesmo não constituindo aspecto original – tendo-se em vista que o cinema é, via de regra, multimidiático – é o ponto forte da adaptação de Gardenberg, a meu ver, pela forma como é explorada a inter-relação entre essas diferentes mídias. Elas se combinam e se relacionam, em seus diferentes códigos, para refazerem juntas o drama do protagonista: as músicas, que ganharam novo contexto; as fotografias; as reproduções no livro de Artes Plásticas; a alusão ao teatro; a referência a outros filmes; os shows populares (de Wando e Zeca Pagodinho), na gincana e na campanha política; a TV;²⁸ as capas de revistas antigas; a propaganda – tudo retrata o amor perdido de Benjamim.

Sendo Benjamim um ex-modelo, vem daí o privilégio da imagem e da fotografia: no filme, fotos de atores na parede do bar são focalizadas, numa homenagem ao cinema e ao teatro nacionais. Benjamim percorre a parede com o olhar, através da câmera, passando, em seguida, a decorar sua fala, colocando-se na condição do ator que encarna o personagem. Vale lembrar que ele grava comerciais para TV e para a campanha política de Alyandro, interpretando papéis e fingindo ser outra pessoa. Além da alusão metalingüística ao papel do ator, outro aspecto relacionado ao teatro é o próprio guarda-roupas de Benjamim, similar a um camarim de figurinos variados que, mais tarde, ele descarta para os mendigos, num ímpeto de renovação. Quando Ariela manifesta desejo de ver a peça na qual supostamente atua, ele responde que “saiu de cartaz há muito tempo”, enquanto a câmera focaliza seu guarda-roupa.

As fotografias se multiplicam na parede do apartamento de Benjamim, assim como em suas pastas, com fotos da antiga amada Castana Beatriz e dele próprio, em capas de revistas antigas, num acervo imagético que mantém viva, dentro e ao redor dele, a amada morta há três décadas. Uma das recriações do filme parece estar justamente relacionada ao tratamento fotográfico que distingue passado (numa explosão de cores e textura diferente) e presente (acinzentado e sem vida), as cores compondo uma metáfora para a vida de Benjamim: mostram a contradição entre o passado glorioso e o presente triste e solitário.

²⁸ Note-se que, aqui, o termo mídia aparece também no sentido mais comum no Brasil, referente aos meios de comunicação de massa. Segundo o HOUAISS, “todo suporte de difusão da informação que constitui um meio intermediário de expressão capaz de transmitir mensagens; meios de comunicação social de massas não diretamente interpessoais (como p.ex. as conversas, diálogos públicos e privados)”.

A importância da fotografia pode ser comparada àquela atribuída por Chico Buarque no livro. Na passagem abaixo, podemos perceber tal destaque, no romance, e de como, através de um recurso cinematográfico, o autor dá vida à personagem estática da foto:

Com olhos trinta anos mais velhos, Benjamim reproduz a ouro e fio a Castana Beatriz que um dia conheceu numa sessão de fotos. É certo que não pode vê-la saltitando em sua direção, entre spots e ventiladores, como a viu em seu primeiro encontro; a Castana Beatriz diante de si é sempre uma fotografia, e permanece estática. Mas como em toda foto de pessoa com quem se partilharam momentos variados, sua figura termina por se locomover no tempo. 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. (p. 26-27. Grifos meus.)

Castana é sempre uma fotografia e, no filme, os personagens aparecem “congelados” para, segundos depois, ganharem movimento: a imobilidade funciona como uma fotografia, que ganha vida. Além disso, a câmera faz um *travelling* simulando um corredor (temporal), elemento que aparece no romance. A cena da imobilidade e do movimento imita cena do filme *Cantando na chuva*, aludido no filme *Benjamim*.

A referência à pintura – que no romance é uma reflexão de Benjamim a respeito da representação das bocas nas Artes Plásticas (os boquiabertos seriam loucos e mendigos, enquanto santos e nobres aparecem sempre de boca fechada) – também aparece no filme, transformada em fala de Castana Beatriz,²⁹ consultando um livro. Diversos outros textos (palavra usada aqui no sentido mais amplo da Semiótica), e não necessariamente artísticos, circulam pelo filme. Segundo Claus Clüver, tratando dos objetos dos estudos interartes, tal discurso “nem sequer faz questão de que todos os textos que ele toma como objecto sejam lidos como obras de arte.”³⁰

No livro e no filme, aparecem o discurso político, os shows populares, na campanha política e na gincana, a TV, as propagandas gravadas por Benjamim e os *outdoors*. A propaganda mais significativa, e acrescida pela diretora, é a do ponto de ônibus, quando Benjamim espera Ariela Masé. Talvez passe despercebida para um espectador mais desatento, mas é importante, pois adverte para os excessos desse homem apaixonado que esbanja suas economias: “Não é só o que você escolhe fazer do seu dinheiro. Mas também o que escolhe fazer da sua vida”. Todo o filme, repleto dessas mídias, parece apontar para a “sociedade do espetáculo”, com seu excesso de informações e apelos bombardeados por todos os lados. Tudo é excessivo no filme, assim como na vida de Benjamim Zambraia.

Deixei por último, e propositalmente, o comentário de duas outras mídias que aparecem na adaptação de Gardenberg, o cinema e a música, por entender que elas estruturam o filme, de maneira muito criativa. Há referências diretas e indiretas a outros filmes: quando Benjamim e Castana vão ao cinema, é citado textualmente *Um homem, uma mulher* (1966, de Claude Lelouch) e quando Castana participa de protestos

²⁹ A referência às bocas de mulheres, com suas fendas e vazios, é elemento recorrente no livro e destacado no filme.

³⁰ CLÜVER. Estudos Interartes: introdução crítica, p. 339.

na rua, contra o regime militar, é citado *Brasil ano 2000* (1969, de Walter Lima Jr.). É feita também alusão a *Cantando na chuva* (1952, de Gene Kelly e Stanley Donen), numa cena em que Benjamim, quase patético, dança, não na chuva, mas numa fonte, cercado de mendigos, com um guarda-chuva na mão, imitando o gesto do personagem no clássico musical americano.

A música “Um homem, uma mulher”, composta por Francis Lai para o filme homônimo de Lelouch aparece de forma especial. Aludindo à música “Outras palavras”,³¹ que serviu de epígrafe para este trabalho, eu diria que a cineasta faz uma “dublagem” de outras paixões: assim que Benjamim e Castana compram os ingressos e entram no cinema, para assistir ao filme, imediatamente, entra a cena de amor entre eles, numa clara referência à famosa cena de Lelouch, com a música de Lai ao fundo, para não deixar dúvidas quanto à alusão. Conseqüentemente, nós espectadores relacionamos a história de amor de Benjamim à dos personagens do diretor francês, marcada da mesma forma por triângulos amorosos, encontros e desencontros. O cartaz do filme *Benjamim* também alude à cena (e a um dos cartazes) do diretor francês. Aqui novamente o conceito de metatextualidade pode ser usado: o filme de Lelouch é aludido como comentário a uma história de amor similar à de Benjamim.

Benjamim dança ao som de “Alegria”, de Arnaldo Antunes, música que mostra o despertar do personagem (sem ter sido feita para ele) para a alegre possibilidade de um novo amor. A música foi cuidadosamente escolhida, assim como as demais, que fazem parte ou não da trilha sonora em CD: todas contam a história amorosa de Benjamim. “Ne me quite pas”, de Jacques Brel, é a dramática súplica de um homem apaixonado para não ser abandonado pela amada, sua rainha; também Benjamim suplica o amor de Castana, que no seu coração, “era soberana”. “I was the one” aponta para o *status* de Benjamim quando era jovem e cercado de mulheres. “Twilight time”, de The Platters, logo no início do filme, mostra também a súplica do sujeito apaixonado (“Each day I pray for evening just to be with you / Together, at last, at Twilight Time”). “Years of solitude”, de Astor Piazzolla, com toda a carga dramática do tango, alude à longa (e irremediável) solidão de Benjamim, que ao final entrega-se à morte.

A importância da música, portanto, está para além da função de apenas “ilustrar” a adaptação cinematográfica. E não é por acaso a alusão à *Cantando na chuva*, um musical, e o fato de a estética de *Benjamim* ter sido aproximada daquela do videoclipe;³² sendo a cineasta também diretora desse tipo de filme, como já foi dito, e ela própria ter dirigido o clipe da música “Alegria”, que traz as atuações de Arnaldo Antunes, Cléo Pires, Paulo José e Chico Buarque. De fato, o filme possui o ritmo vertiginoso desse tipo de mídia, que é também o ritmo da narrativa buarqueana. Notam-se aqui, portanto, aspectos fortes tanto de intertextualidade como de intermedialidade.

Curiosamente, um aspecto intermediático e intertextual que desperta atenção é a capa da primeira edição de *Benjamim* (1995, de Hélio de Almeida), em que as fotos de Bob Wolfenson mostram várias poses do modelo, em fragmentos, muito parecidas com

³¹ Cf. os seguintes trechos: “Toda sessão ela virava uma atriz”; “Trocamos confissões, sons / No cinema, dublando as paixões”; “Quantas palavras / Que ela adorava / Saíram de cartaz”.

³² Cf. RUIZ, Simone. *Benjamim* é videoclipe de Cléo Pires.

aquelas do cartaz de *Um homem, uma mulher*. Há, nessa rede de relações, o papel do recorte intertextual do leitor: “os traços intertextuais que descobrimos e que nos remetem a uma miríade de pré-textos não dependem tanto do que está ‘no texto’, e sim do nosso próprio repertório de textos e hábitos de leitura.”³³ Portanto, mesmo que tais textos não mantenham intertextualidade na produção, ela acontece na recepção, segundo Graça Paulino: “os textos [...] são lidos de diversas maneiras, num processo de produção de sentido que depende do repertório textual de cada leitor, em seu momento de leitura”,³⁴ portanto, é “o olhar do receptor que pode aproximar os textos”.³⁵ Segundo Tânia Franco Carvalhal, é possível falarmos

de um denominador comum nas linguagens estéticas e da propriedade que têm de funcionarem como sistema de signos que põem em movimento toda uma série de associações fundadas em experiências individuais e coletivas. Estamos, sem dúvida, no terreno da recepção quando tudo ecoa nos ouvidos do leitor onde as associações, por fim, tomam sentido.³⁶

Finalizando, cito dois recortes significativos feitos pela diretora. Ao escalar a mesma atriz para interpretar as duas personagens femininas, a cineasta explicita o que é apenas sugerido, e nunca revelado claramente no livro: Ariela é filha de Castana. Outro elemento também confirma a escolha da diretora: a menção, nos créditos, à personagem “Ariela menina”. Gardenberg efetua outra alteração substancial, ao deslocar a frase “Este é o momento mais feliz da minha vida” do contexto do livro (Benjamim a pronuncia aspirando golfadas de ar deixadas pelo caminhão de lixo) e colocá-la no final do filme, no instante em que o personagem percebe que será fuzilado. Ao fazer tal mudança, ela retira a carga humorística da frase e confere-lhe outra, dramática, patética (em sua etimologia), optando por um Benjamim que se entrega à morte, aceitando-a como único caminho, diante da impossibilidade do amor de Castana e da irremediável culpa que sente pela sua morte.

O paralelo entre romance e filme demonstra, portanto, de que modo Monique Gardenberg (re)cria e (re)escreve a obra de Chico Buarque, ora aproximando-se, ora afastando-se dela. Percebemos a rica rede de relações intertextuais e intermediáticas que fazem do romance um objeto de interesse para os estudos interartes; e também o filme, considerado uma obra autônoma, cuja linguagem demonstra outras possibilidades – para além da noção de fidelidade – como a valorização da adaptação cinematográfica como construção híbrida que promove “uma orquestração de discursos”, através, inclusive, do recorte feito pelo leitor.



³³ CLÜVER. Estudos Interartes: conceitos, termos, objetivos, p. 40.

³⁴ PAULINO *et al.* Intertextualidade na recepção, p. 54.

³⁵ PAULINO *et al.* Intertextualidade na recepção, p. 57.

³⁶ CARVALHAL, Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar, p. 21.

ABSTRACT

The work of Chico Buarque reveals the author's drive to explore the terrain of intertextuality following multiple paths such as paraphrase, parody, pastiche, allusion, and even translation. This tendency has culminated in writing fiction that is closely connected with the cinema. Along with this intertextual as well as intermedial feature, there are other intermedial aspects that can be detected in both the book *Benjamim* and the homonymous film by Monique Gardenberg. The combination and fusion of these intertextual and intermedial relationships in both the novel and its cinematographic adaptation lead us to the concept of transtextuality, developed by Gérard Genette from Mikhail Bakhtin's "dialogism" and Julia Kristeva's "intertextuality" and appropriated by the cinema critic Robert Stam.

KEYWORDS

Intertextuality, transtextuality, intermediality, Interarts Studies, contemporary fiction, cinematographic adaptation

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Papirus, 2003.
- BENJAMIM. Direção: Monique Gardenberg. São Paulo: Europa Filmes, 2004. 1 DVD (108 min.), Letterbox (4x3), color.
- BUARQUE, Chico. *Benjamim*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CARVALHAL, Tânia Franco. Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Niterói, ABRALIC, v. 1, p. 9-21, 1991.
- CLÜVER, Claus. Estudos Interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, USP, n. 2, p. 37-55, 1997.
- CLÜVER, Claus. Estudos Interartes: introdução crítica. Trad. Yung Jung Im e Claus Clüver, rev. Helena Buescu. In: BUESCU, Helena Carvalhão; DUARTE, João Ferreira; GUSMÃO, Manuel (Org.). *Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Dom Quixote, 2001, p. 333-362.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. *Cadernos do Departamento de Letras Vernáculas*, Belo Horizonte, UFMG/Faculdade de Letras, 2005. 99 p. Extratos: capítulos 1, 2, 7, 40, 41, 45, 80.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Trad Channa Newman e Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

- PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. Intertextualidade na recepção. In: PAULINO; WALTY; CURY. *Intertextualidades: teoria e prática*. Belo Horizonte: Lê, 1985, p. 54-58.
- PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. Relações entre textos verbais e não-verbais. In: PAULINO; WALTY; CURY. *Intertextualidades: teoria e prática*. Belo Horizonte: Lê, 1985, p. 47-53.
- RUIZ, Simone. *Benjamim* é videoclipe de Cléo Pires. *Globo On Line*. 30 set. 2003. Disponível em: <www.adorocinemabrasileiro.com.br> Acesso em: 16 Jul. 2004.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. No anti-herói, a denúncia da realidade. Em encarte do disco "História da música popular brasileira – Grandes compositores: Chico Buarque". São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- STAM, Robert. Do texto ao intertexto. In: STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003, p. 225-236.
- STAM, Robert. Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. In: STAM, Robert; RAENGO, Alessandra (Org.). *Literature and Film: a Guide to the Theory and Practice of Adaptation*. London: Blackwell Publishing, 2005, p. 1-52.
- SÜSSEKIND, Flora. Escalas e ventríloquos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 jul. 2000. Caderno Mais, p. 4-11.