

Mariana Mendes Arruda

Em cartaz, Chico Buarque: a adaptação do romance *Benjamim* para o cinema

Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, área de concentração Teoria da Literatura, linha de pesquisa Literatura e Outros Sistemas Semióticos, orientada pela professora Dra. Thaís Flores Nogueira Diniz.

Belo Horizonte/2007

Palavras de virar cabeça
Meu amado vai usar
Palavras como se elas fossem mãos
Tantos rodeios
Pra enfim me roubar
Coisas que dele já são

Chico Buarque

Agradecimentos

Agradeço a:

- Thaïs Flores, por me apresentar os caminhos de McFarlane e pelo aprendizado desses dois intensos anos;

- Sônia Queiroz, pelo encantamento que me despertou por Genette e pela poesia presente em sua teoria;

- Maria Antonieta Pereira, por despertar meu olhar para os estudos da tela e do texto e para a Faculdade de Letras, que tanto me acolheu;

- minha família, minha mãe — pelas caronas para a UFMG e pelo silêncio em casa nas horas árduas da escrita dessa dissertação — e a Dani — pelo carinho visual dedicado aos meus paratextos;

- Nado, pelas revisões feitas com o carinho de um namorado que respeita meu (informal) texto e todo esse meu encanto pelo Chico;

- Chico, pela poética que me encanta em suas músicas e seus livros, como artista e pesquisadora e que, ao fim dessa trajetória, ainda me inspira dúvidas de leitora;

- Monique Gardenberg, por levar às telas meu objeto de paixão.

- Agradeço também aos amigos — em especial Rodrigo, Mayra, Nanda, Kênia e Igor —, aos colegas e professores do Palácio das Artes — pela paciência em compreender a importância desse mestrado muitas vezes conflitante com a minha formação como atriz — e aos alunos do VOA e do projeto Rondon, que nunca acreditaram que essa dissertação deixaria de ser paixão e se tornaria ciência — o que, até agora, não sei se aconteceu de fato.

RESUMO

A versão da cineasta Monique Gardenberg do romance *Benjamim*, de Chico Buarque, leva às telas a narrativa do ex-modelo fotográfico fundida em dois tempos e entre duas personagens: Castana Beatriz, nos anos 1960, e Ariela Masé, nos últimos anos da década de 1980. À luz de teorias contemporâneas — de adaptação fílmica, de Brian McFarlane, e da transtextualidade, de Gérard Genette — a relação entre o livro e o filme é analisada levando-se em conta seus elementos narrativos e o diálogo dessas duas obras com outros textos: músicas, filmes, livros, *sites*, críticas.

ABSTRACT

The film director Monique Gardenberg's version of the novel *Benjamim*, by Chico Buarque, takes to the screen the story of a photographic ex-model and two feminine characters in two different times: Castana Beatriz, in the 1960's, and Ariela Masé, in the last years of 1980's. In the light of contemporary theories – about film adaptation by McFarlane and about transtextuality by Gérard Genette -, the relation between the book and the film is analysed. Their narrative elements and the dialogue between these two works and other texts such as music, film, book, sites and criticism are taken into consideration.

Sumário

Introdução.....	06
Capítulo I	
McFarlane e Genette: de livros a filmes	16
Capítulo II	
Do papel para a película: a adaptação fílmica de <i>Benjamim</i> à luz da teoria de McFarlane.....	38
Capítulo III	
Pergaminho de Chico Buarque, palimpsesto de Monique Gardenberg.....	63
Capítulo IV	
Rede textual além do livro e do filme: o diálogo de <i>Benjamim</i> com outros textos.....	76
Conclusão.....	94
Bibliografia.....	97

Introdução

No palco, na praça, no circo, num banco de jardim
 Correndo no escuro, pichado no muro
 Você vai saber de mim
 Mambembe, cigano
 Debaixo da ponte, cantando
 Por baixo da terra, cantando
 Na boca do povo, cantando.

Chico Buarque

Um artista que passeia pelas artes: esse é Chico Buarque¹. Ele começa sua vida artística escrevendo contos, compõe canções que configuram grande parte das produções da Música Popular Brasileira desde os anos 60, aventura-se nos textos dramáticos (tão censurados pelos militares), assume-se como um escritor, ao lançar romances, e até assina seu nome em cartazes de cinema, ao trabalhar como ator, como autor de trilhas ou co-roteirista de filmes. Mambembe é esse Chico que, a todo o tempo, transita pelas artes, permeia de um sistema semiótico a outro e constrói sua obra como um emaranhado de relações hipertextuais. Ora popular, ora erudito, ora censurado, ora aclamado, ora na capa de livros, ora nos créditos de filmes, o autor de *Benjamim*² é, sem muitos questionamentos, um dos maiores artistas hipertextuais do Brasil.

Nos estudos acadêmicos e em inúmeras bibliografias que destacam seu nome como objeto de análise, Chico Buarque já foi visto como um poeta de alma feminina, como um autor de letras que escondem questões políticas de seu tempo, como compositor de referências intertextuais literárias ou plásticas e, atualmente, como autor de ficção em suas mais diversas relações com a psicanálise e a política, entre outros campos do saber. Aqui, queremos pensar

¹ Em sua carreira artística, Chico Buarque usa diferentes assinaturas em suas obras: Francisco Buarque de Hollanda, Chico Buarque de Hollanda ou Chico Buarque. Como autor de *Benjamim*, ele assina como Chico Buarque. Para efeito desta dissertação, adota-se esta opção lingüística, utilizando o sobrenome BUARQUE como entrada nas notas de rodapé e referências bibliográficas, sempre que nos referimos ao romance.

² BUARQUE, 1995.

a obra de Chico em suas relações com o cinema, mais especificamente, na relação que seu romance *Benjamim* estabelece com o filme homônimo da cineasta Monique Gardenberg³.

Chico em créditos cinematográficos

Em sua extensa relação com o cinema, Chico Buarque de Hollanda aparece em várias vertentes: desde autor de trilhas sonoras e em breves atuações cênicas, até como co-autor de roteiros inspirados em suas obras. Como compositor, cantor e autor de trilha sonora, ele realizou, até hoje, mais de vinte participações em filmes. De *Vai trabalhar, vagabundo*⁴, *Joana francesa*⁵, *Bye bye Brasília* e *A ostra e o vento*⁷— películas homônimas às suas canções-tema — a grandes sucessos de bilheterias como *Dona Flor e seus dois maridos*⁸ e *Eles não usam blacktie*⁹, é freqüente sua aparição nos créditos de trilhas sonoras de filmes brasileiros. Como ator, trabalhou em sete filmes e ainda aventurou-se em mais de quarenta participações especiais. No primeiro, *Garota de Ipanema*¹⁰, dentre muitos outros artistas e intelectuais cariocas da época, Chico Buarque faz o papel de um dos namorados da dita garota. Destacou-se, ainda, vivendo o papel do compositor Noel Rosa, em *O mandarim*¹¹, e quando aparece como um dos inúmeros disfarces do detetive *Ed Mort*¹², baseado nos quadrinhos de Luis Fernando Veríssimo. Com Nara Leão e Maria Bethânia, em 1972, Chico protagonizou o musical de Cacá Diegues *Quando o carnaval chegar*, que contava a trajetória de um grupo de artistas mambembes, atrapalhados por questões amorosas e financeiras. Já como roteirista e escritor, Chico Buarque é destaque em sete películas. Em *Os*

³ GARDENBERG, 2003.

⁴ CARVANA, 1973

⁵ DIEGUES, 1973.

⁶ DIEGUES, 1979.

⁷ LIMA JR., 1995.

⁸ BARRETO, 1976.

⁹ HIRSZMAN, 1981.

¹⁰ HIRSMAN, 1967.

¹¹ BRESSANE, 1995.

¹² FRESNOT, 1997.

*saltimbancos trapalhões*¹³, o cantor, em parceria com outros roteiristas, adapta para a linguagem cinematográfica sua peça *Os saltimbancos*. Depois dessa, muitas outras obras de sua autoria passaram pelo mesmo processo: o filme *Ópera do malandro*¹⁴, também co-roteirizado pelo autor, recria o bairro da Lapa, no Rio de Janeiro dos anos quarenta, em um musical cinematográfico inspirado em sua peça homônima. Em 1998, seu romance *Estorvo*¹⁵ é levado às telas por Ruy Guerra. Em 2003, com aprovação e acompanhamento de Chico, é a vez de Monique Gardenberg fazer o mesmo com *Benjamim*. Ao longo desses anos e de todos esses créditos cinematográficos, segundo João Batista Brito, crítico de cinema, “bem ou mal sucedida, suscetível de críticas ou não, de qualquer forma, a relação de Chico Buarque com o cinema não deixa de ser estimulante para quem gosta de pensar cultura e arte no Brasil contemporâneo”.¹⁶

Chico em capas de livros

Benjamim é o segundo romance de Chico Buarque, que estreou como escritor em 1966, com a publicação de *A banda - manuscritos de Chico Buarque de Hollanda*, um *songbook* com partituras manuscritas de suas primeiras composições, o conto “Ulisses” e, ainda, uma crônica do poeta Carlos Drummond de Andrade sobre a música que deu título a essa publicação. Em 1968, Chico inicia-se no gênero dramático e escreve a vanguardista e polêmica *Roda viva*, uma comédia musical em que o artista popular Benedito da Silva é transformado pela indústria cultural em Ben Silver e, mais adiante, em Benedito Lampião. Ainda como dramaturgo, em 1973, como parceiro de Ruy Guerra, Chico escreve *Calabar, o elogio da traição*, que tem como cenário o Brasil colônia, invadido por holandeses, e traça comparações entre esse tempo e o regime ditatorial da época do lançamento do livro. A peça foi proibida pela censura federal e só foi liberada anos mais tarde. Em 1974, o autor lança

¹³ TANKO, 1981.

¹⁴ GUERRA, 1985.

¹⁵ GUERRA, 1998.

¹⁶ BRITO, 2004. p. 251.

Fazenda Modelo, ironicamente chamada de “novela pecuária”, e constrói uma alegoria em que bois e vacas representam uma parábola do poder político e das formas de dominação social em que vivia a sociedade (humana) da época. Em parceria com Paulo Pontes, também em 1974, Chico cria a tragédia “greco-carioca” *Gota d’água*, baseada em *Medéia*, de Eurípedes, com a qual ganha o Prêmio Molière de melhor autor teatral. Mas, em protesto contra a censura que proibira peças de vários autores naquele ano, ele não comparece à cerimônia da premiação. Em 1977, escreve *Ópera do malandro*, outra comédia musical, dessa vez inspirada nas obras *Ópera dos mendigos*¹⁷ e *Ópera dos três vinténs*¹⁸. Nesse mesmo ano, aventurando-se pela primeira vez no universo infantil, Chico traduz e adapta o musical *Os saltimbancos*, de Sérgio Bardotti e Luiz Enriquez, narrando, por meio de músicas e diálogos, a trajetória de quatro bichos a caminho da cidade. Ainda voltado para o público infantil, em 1979, ele lança o livro-poema *Chapeuzinho amarelo*. Em 1981, publica a coletânea *A bordo do Rui Barbosa*, reunindo poemas escritos entre 63 e 64, ilustrados por Valandro Keating. Em 1991, lança *Estorvo*, seu primeiro romance, que lhe rende o Prêmio Jabuti de Literatura e do qual vende rapidamente os direitos de tradução para editoras da França, Itália, Inglaterra, Alemanha, Espanha, Estados Unidos e Portugal, fato que lhe concede o renome de escritor que ultrapassa as fronteiras da língua portuguesa. Quatro anos mais tarde, o autor já consagrado publica o romance *Benjamim* e, em 2003, *Budapeste*, que ocupou, por meses seguidos, a lista dos mais vendidos e também foi traduzido para outros idiomas.

Benjamim, o segundo romance de Chico Buarque de Hollanda, vendeu cerca de 80.000 exemplares, sendo traduzido para seis idiomas e lançado em oito países. Nessa obra, o ex-modelo fotográfico Benjamim Zambraia vê sua vida entrelaçada a dois tempos e duas mulheres: Castana Beatriz — sua namorada do passado — e Ariela Masé — jovem que atormenta seu presente e que lembra muito a primeira. Construída em estrutura circular, a narrativa de Chico começa e termina com o fuzilamento do protagonista que, imerso num

¹⁷ GAY, 1728.

¹⁸ BRECHT e WEILL, 1928.

universo onírico, assiste à sua vida tal como a um filme. Sendo um romance cinematográfico, construído a partir de *flashbacks*, *Benjamim*, a todo o tempo, joga com as imagens que nos são apresentadas. Até na escolha dos nomes dos personagens, o autor trabalha com as imagens do estranhamento icônico dos conjuntos de letras que formam esses nomes (e, mais ainda, com o som que delas resulta). O leitor de Chico Buarque convive com a estranheza de nomes como Castana Beatriz, Ariela Masé, Alyandro Sgaratti, Zorza e G. Gâmbalo, entre outros. De fato, esse era o objetivo que Chico buscava alcançar, como confessa em entrevista à revista *Isto é*, em dezembro de 2005: “Eu quis fugir de qualquer descrição naturalista. Ao contrário, procurei um certo efeito de estranhamento nos nomes de personagens e ruas que mantivesse o clima onírico do romance”¹⁹.

Esse mesmo universo é recriado por Monique Gardenberg em sua adaptação. No elenco, Benjamim Zambraia, no tempo presente, é vivido por Paulo José e, no passado, por Dalton Mello; Ariela Masé e Castana Beatriz são interpretadas pela estreante Cléo Pires; Chico Diaz é o político Alyandro Sgaratti; Nelson Xavier representa Dr. Cantagalo, o dono da Imobiliária; Guilherme Leme vive o policial Jeovan; Rodolfo Bottino é o publicitário G. Gâmbolo; Ernesto Piccolo interpreta Zorza e Mauro Mendonça é o pai de Castana Beatriz, Dr. Campocelste. Monique Gardenberg também assina a direção musical e o roteiro do filme, em parceria com Jorge Furtado e Glênio Povoas, sempre acompanhados pelo olhar de Chico Buarque durante todo o processo de adaptação do romance.

Monique Gardenberg: diretora de linguagens

Vencedor do prêmio máximo do Festival de Miami de 2004, *Benjamim* é o segundo longa-metragem da cineasta Monique Gardenberg. O primeiro, *Jenipapo*²⁰, que constrói sua trama em torno de um padre e um repórter que

¹⁹ COMODO, 1995. p. 125.

²⁰ GARDENBERG, 1996.

se envolvem nas lutas dos sem-terra nordestinos, foi uma produção, em sua maior parte, em língua inglesa (com poucos diálogos em português) e teve, como protagonistas, Henry Czerny e Patrick Bauchau, além de atores brasileiros no elenco coadjuvante. Exibido no Festival de Sundance, *Jenipapo* marcou o início da carreira de Gardenberg como diretora de longas-metragens e é considerado pela crítica um trabalho maduro para um primeiro filme. Em 2007, a cineasta lança seu terceiro longa-metragem, *Ó pai, ó*²¹, que narra a vida de moradores de um animado cortiço do Pelourinho, no último dia de carnaval. Com Lázaro Ramos, Wagner Moura, Stênio Garcia, entre outros no elenco, *Ó pai, ó* destaca-se por trabalhar com a inserção de músicas para contar sua trama e pelo roteiro bem-humorado no famoso cenário baiano.

Além de ter estudado cinema na Universidade de Nova York, onde rodou seu primeiro curta-metragem, *Day 6*²², Gardenberg dirigiu, ainda, o premiado curta *Diário noturno*²³, alguns videoclipes e quatro filmes musicais, exibidos na televisão brasileira e lançados em DVD: três de Caetano Veloso — *Caballero de Fina Estampa*²⁴, *Prenda Minha*²⁵ e *Milton Nascimento & Caetano Veloso*²⁶ — e *Estampado*²⁷, da cantora Ana Carolina. A cineasta é, ainda, uma das fundadoras da *Dueto Produções* e, nos últimos 20 anos, realizou inúmeros eventos musicais de repercussão nacional e internacional, como o *Free Jazz Festival*. Como Chico, ela é também uma artista que transita por diversos sistemas semióticos, tendo estreado, em 2002, como diretora de teatro, com o espetáculo multimídia *Os sete afluentes do rio Ota*, indicado para o Prêmio Shell em cinco categorias.

Com essa forte ligação entre imagem e música, não soa estranho encontrar a assinatura de Monique Gardenberg na película inspirada pelo texto de Chico Buarque. A diretora que, como o autor, já passeou por linguagens que misturavam música, cinema, teatro e, agora, literatura, confessa sua motivação para trabalhar a partir do romance *Benjamim*:

²¹ GARDENBERG, 2007.

²² GARDENBERG, 1989.

²³ GARDENBERG, 1993.

²⁴ GARDENBERG, 1996.

²⁵ GARDENBERG, 1999.

²⁶ GARDENBERG, 2005.

²⁷ GARDENBERG, 2004.

Benjamim tem o material dos meus sonhos de ficcionista: tragédias que acontecem a partir de atos impensados, vidas duplas, pessoas que caminham para um destino sem se dar conta totalmente. Curto-circuitos. Talvez por isso o dirigi com tanta naturalidade, como se a câmera fosse uma extensão do meu próprio braço. O filme estava na minha respiração, era uma coisa orgânica. Parecia nascer já com a sua linguagem.²⁸

Recriar um livro, que parece já nascer para ser lido na linguagem do cinema, não é uma tarefa incomum no atual mercado cinematográfico e Monique Gardenberg, como tantos outros cineastas, trabalha com a adaptação fílmica de obras literárias. É exatamente a respeito desse processo que este estudo discorrerá.

Teorias sobre adaptação fílmica

Ir ao cinema e assistir à adaptação de um livro para a tela é uma ação recorrente nos dias de hoje. Das práticas de se fazer filmes que partem de romances, presentes no cinema desde seu início, surgem os estudos que envolvem as relações entre Literatura e Cinema e os processos de transferência e adaptação de uma linguagem à outra. Nesse campo de estudo, muitas vezes, surgem questionamentos relacionados ao critério de fidelidade. Contudo, essas perguntas levam a outras: Será que essa avaliação deve ser feita? O leitor deve medir até que ponto o filme *Benjamim* aproxima-se do romance de Chico Buarque? Qual é a sensação do leitor que também se torna espectador? Uma adaptação fílmica pode questionar ou contestar a obra literária que a inspirou?

Inúmeras são as teorias sobre os processos de adaptação da Literatura para o Cinema, desde a famosa discussão de Walter Benjamin em "A tarefa do tradutor"²⁹, a partir da qual levantaram-se questões a respeito das distinções entre o original e sua tradução. Nesse contexto, muitos são os teóricos que se enveredaram pelos estudos das traduções intersemióticas e das abordagens

²⁸ GARDENBERG, 2003. p. 7.

²⁹ BENJAMIM, 2001. O ensaio "A tarefa do tradutor" tem sua primeira publicação na Alemanha, em 1923.

que propõem uma relação entre original e tradução. É fato que, nesses caminhos, pode-se perceber como o estudo desse tipo de tradução tem sido concebido enquanto forma unidirecional, ao caminhar sempre do literário para o cinematográfico, priorizando o livro em detrimento do filme. Assim, a teoria de adaptação fílmica foi vista como um estudo comparativo entre dois tipos de textos e como o sucesso da transferência de elementos de uma linguagem a outra. Esse tipo de estudo se preocupava, então, em verificar a fidelidade ou não-fidelidade do filme à obra literária e em observar se a adaptação fílmica era capaz de captar o enredo, os personagens e o clímax da história, dentre outros elementos da narrativa.

Nesta dissertação, entretanto, utilizamos teorias contemporâneas que ressaltam o valor do processo de adaptação fílmica e das relações entre dois ou mais textos, independentemente do critério de fidelidade. Dentre elas, destacamos as propostas de Brian McFarlane e Gérard Genette. A partir das idéias sobre a relação entre Literatura e Cinema — no caso de McFarlane — e sobre as relações transtextuais entre dois ou mais textos de espécies diversas — defendidas por Genette —, analisamos o processo de adaptação fílmica do romance *Benjamim*.

O primeiro capítulo trata das duas teorias escolhidas e apresenta, ao leitor, seus principais conceitos. A primeira teoria explicitada é a do australiano Brian McFarlane, autor contemporâneo que tem como princípio para sua análise a questão da narratologia presente tanto no cinema, quanto na literatura. Sua proposta é comparar a estrutura narrativa do livro com a do filme, concentrando-se, primeiramente, na descrição de elementos narrativos da literatura facilmente traduzidos do texto verbal para o cinematográfico (processo que McFarlane chama de *transferência*) e, em seguida, na descrição de outros elementos narrativos do romance, que exigem do tradutor maior criatividade (processo de *adaptação própria*). Para elaborar tal proposta, McFarlane se inspira na “teoria dos níveis”, de Roland Barthes³⁰, que define as funções narrativas como *distribucionais* (referentes a ações e eventos ligados linearmente no texto, relacionados ao *fazer*) e *integrativas* (informações

³⁰ BARTHES, 1971.

psicológicas e dados de identidade dos personagens ou anotações sobre a atmosfera, dentre outras informações relacionadas ao *ser*). As primeiras englobam dois tipos de unidades de importância diferente na estrutura narrativa: as *funções cardinais* (ou *núcleos*), que representam verdadeiras articulações da narrativa e as *funções catalisadoras* (ou *catálises*), que preenchem o espaço entre uma e outra função-articulação. As *funções integrativas* também se dividem em dois outros subgrupos: os *índices propriamente ditos*, que tratam de aspectos difusos e abstratos, e as *informações* ou *informantes*, relativas à situação da narrativa no tempo e no espaço. A teoria de McFarlane, elaborada a partir dos conceitos de Barthes, será o *corpus* teórico do primeiro capítulo e também a base teórica da análise da adaptação fílmica de *Benjamim* como objeto do segundo capítulo.

A segunda teoria escolhida como *corpus* desse estudo é o conceito de transtextualidade, de Gérard Genette³¹. À luz dela, os dois últimos capítulos explicitarão a relação das obras de Chico e Gardenberg com outras obras (*sites*, filmes, críticas) e a relação do livro e do filme entre si. O teórico francês propõe uma *literatura de segunda mão* e defende que todo texto é elaborado a partir de uma rede de outros textos, estabelecendo cinco tipos de relações possíveis entre duas ou mais obras: *intertextualidade*, *paratextualidade*, *metatextualidade*, *arquitextualidade* e *hipertextualidade*. Essa última, foco maior desse estudo, pode ser concebida a partir de operações de *transformação* (mais diretas e simples) e *imitação* (transformações mais complexas), nos regimes lúdico, satírico e sério. Os cruzamentos entre as operações e os três tipos de regimes resultam nas práticas hipertextuais: *paródia*, *travestimento*, *transposição*, *pastiche*, *forjação* e *charge*. A prática da *transposição*, por sua vez, também se manifesta em três variações: a *tradução*, a *transestilização* e a *transmodalização*. Esse último processo refere-se a adaptações teatrais ou cinematográficas e, por isso, terá mais ênfase nesta análise. O capítulo que apresenta a teoria de Genette trabalha, ainda, com os procedimentos de redução — *excisão*, *concisão* e *condensação* — e de dilatação — *extensão*, *expansão* e *ampliação* — sugeridos pelo crítico francês.

³¹ GENETTE, 1981.

Os teóricos aqui abordados — McFarlane e Genette — ainda não têm o conjunto de suas obras traduzidas no Brasil, o que as torna pouco conhecidas, embora fundamentais para as análises contemporâneas. A estrutura da dissertação é pensada de maneira a destacar essas teorias, tratando-se de um estudo na área de concentração de Teoria da Literatura. Após a apresentação dos fundamentos teóricos e conceitos defendidos por cada autor no primeiro capítulo, segue-se, nos outros três capítulos, a análise do filme e do livro *Benjamim* sob a ótica de cada proposta. À luz da teoria da adaptação fílmica de Brian McFarlane, o capítulo II apresenta uma análise dos procedimentos utilizados pela cineasta para adaptar o romance. O capítulo III aborda as diversas dinâmicas hipertextuais que compõem o diálogo entre o livro e o filme, de acordo com as relações textuais sugeridas por Genette. O último capítulo, ainda sob a ótica da transtextualidade, apresenta algumas relações desenvolvidas entre o livro e o filme *Benjamim* com outros textos: músicas, *sites*, críticas, contextos, outros filmes e livros. Com essa abordagem, a pesquisa se propõe a reler as obras de Chico Buarque e Monique Gardenberg de forma crítica, explorando as possibilidades de diálogo entre Literatura e Cinema.

Considerando a importância de Chico Buarque de Hollanda no contexto contemporâneo brasileiro, por suas produções artísticas e culturais que envolvem a Música Popular Brasileira, o Cinema e a Literatura, esta dissertação o toma como objeto científico. Este artista hipertextual, mambembe das linguagens, propõe constantes diálogos entre distintos sistemas semióticos que são, aqui, analisados. Expandindo as relações entre as obras de Chico e Gardenberg, com suas transições e interseções de linguagens, apresenta-se ao leitor: “Em cartaz, Chico Buarque: a adaptação do romance *Benjamim* para o cinema”.

Capítulo I

MCFARLANE E GENETTE: DE LIVROS A FILMES

Como num romance
O homem dos meus sonhos
Me apareceu no dancing [...]

Como no cinema
Me mandava às vezes
Uma rosa e um poema.

Chico Buarque

Inúmeros são os estudos sobre os processos de adaptação de obras da Literatura para o Cinema e várias as tentativas de análise à luz de cada um deles. Dentre esses estudos, destacam-se as teorias de Brian McFarlane e Gérard Genette, por tratarem do processo de diálogo entre um filme e o livro que o inspirou, por meio de práticas que ora transferem a ação de uma narrativa à outra, ora propõem sua adaptação criativa para levar os elementos dos livros às telas do cinema. Este capítulo vai se dedicar a apresentar os procedimentos sugeridos por cada um dos autores, em um recorte teórico que pode ser aplicado à proposta de análise de uma adaptação fílmica e sua matriz literária.

1.1 McFarlane: como levar um livro às telas?

Brian McFarlane é um autor contemporâneo que traça uma perspectiva prática para a análise estrutural de duas obras que se relacionam — como é o caso do livro de Chico Buarque e do filme de Monique Gardenberg. O teórico australiano considera a adaptação fílmica como um processo de tradução intersemiótica e têm como princípio a questão narratológica. Sua proposta é realizar a análise da estrutura narrativa, das ações que traçam o esqueleto da história contada no livro e adaptada para o filme. Para o autor, a fidelidade de

uma obra em relação a outra não pode ser o motor da análise, pois o critério de fidelidade é sempre passível de crítica. Ele argumenta que nem sempre as adaptações mais fiéis alcançam maior êxito e exemplifica essa tese com estudos de adaptações mais e menos fiéis às suas matrizes literárias. Entretanto, esta dissertação trata de uma obra fílmica que tem como importante característica sua fidelidade ao livro, mesmo quando contém muitos elementos livremente inspirados.

Optamos por trabalhar com a teoria de Brian McFarlane porque a proposta de análise desse teórico trata do diálogo entre as obras fílmica e literária sem privilegiar uma ou outra. Em contraposição à antiga postura crítica, que sempre priorizava o livro em detrimento do filme e que, muitas vezes, preocupava-se até em avaliar a fidelidade ou não da película à obra literária, a teoria de McFarlane definiu o processo de adaptação fílmica como tradução, minimizando questões referentes à autoria, ao contexto industrial e cultural. Toda a base teórica de sua análise concentra-se na observação dos elementos narrativos da literatura facilmente transferíveis ou traduzíveis do texto verbal para o cinematográfico — processo de *transferência* — e na análise dos outros elementos literários que exigem do tradutor (do diretor, do roteirista) maior criatividade — processo de *adaptação própria*, onde reside a arte do cineasta, segundo o autor.

Para elaborar sua proposta, o pesquisador australiano se inspira na teoria narrativa do teórico e semiólogo francês Roland Barthes. A “teoria dos níveis” — publicada na França, em 1966, e, no Brasil, em 1971 — foi a matriz da proposta de análise de McFarlane. Nesse artigo, Barthes define a narrativa — literária ou fílmica — como uma estrutura formada de funções. Propõe, em seguida, o que chama de “teoria dos níveis” e estabelece relações entre os elementos que constroem uma narrativa, com o intuito de abordar tanto as funções que se referem ao enredo, quanto aquelas relativas à forma do discurso.

Partindo dessa distinção, Barthes discrimina os tipos de relação que denomina *distribucionais* (situadas em um mesmo nível) e *integrativas* (estabelecidas entre um nível e outro). Segundo ele, “as relações

distribucionais não bastam para dar conta da significação. Para conduzir uma análise estrutural, é necessário pois em primeiro lugar distinguir muitas instâncias de descrição e colocar estas instâncias numa perspectiva hierárquica (integratória)³². E, assim, o teórico constrói uma hierarquia entre as funções narrativas, classificando-as segundo as formas com que se inter-relacionam e sua importância na estrutura narrativa.

Nessa hierarquia, o primeiro agrupamento é o das *funções distribucionais*, classificadas como *funções propriamente ditas* e correspondentes à funcionalidade das ações da narrativa. Algumas distinções entre os dois níveis das funções narrativas são definidas por McFarlane, como mostra Thaís Flores Nogueira Diniz, pesquisadora mineira e estudiosa do teórico australiano: “As primeiras se referem a ações e eventos ligados linearmente no texto, e são relacionadas ao *fazer*. As integracionais³³ são mais difusas, porém necessárias ao sentido da história. Referem-se às informações psicológicas e dados de identidade dos personagens, anotações sobre a atmosfera, e representação de locais. São funções relacionadas ao *ser*”.³⁴

As *funções distribucionais* englobam unidades que não têm a mesma importância na estrutura narrativa, uma vez que algumas representam verdadeiras articulações da narrativa ou de fragmentos dela, e outras preenchem o espaço entre uma e outra função-articulação. Assim, “chamemos as primeiras de *funções cardinais* (ou *núcleos*) e as segundas, em consideração à sua natureza completiva, *catálises*. Para que uma função seja cardinal, é suficiente que a ação à qual se refere abra (ou mantenha, ou feche) uma alternativa conseqüente para o seguimento da história, enfim que ela inaugure ou conclua uma incerteza”³⁵. As *funções distribucionais*, portanto, são divididas em dois grupos: *núcleos* (ou *funções cardinais*) e *catálises* (ou *funções catalisadoras*).

³² BARTHES, 1971. p. 24.

³³ Diniz traduz como *funções integracionais*, em seu livro *Literatura e Cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*, a expressão *funções integrativas* — usada por Maria Zélia Barbosa Pinto, em 1971, ao traduzir o texto de Roland Barthes que abordava a teoria dos níveis. Tais termos têm equivalência de sentido na aplicação dessa teoria. Ao longo deste estudo, optamos por usar a nomenclatura: *função integrativa*.

³⁴ DINIZ, 2005. p. 19.

³⁵ BARTHES, 1971. p. 31.

Os *núcleos* são definidos como os momentos de risco: ações do esqueleto narrativo que constroem a história contada no livro ou no filme. Em *Benjamim*, por exemplo, há núcleos que se concentram nos momentos em que as ações são construídas: Benjamim, quando é fuzilado; Benjamim, ao observar Ariela Masé no restaurante; Ariela, quando conhece Jeovan na praia; Benjamim, ao seguir Castana Beatriz até o sobrado verde-musgo, etc. Porém, entre esses pontos cruciais da história que se lê ou se assiste, há as *catálises*: “zonas de segurança, de repouso, de luxo”, como aponta Barthes. O autor ressalta, entretanto, que tais luxos não são, de fato, inúteis, uma vez que as funções catalisadoras só permanecem funcionais porque entram em correlação com os núcleos a que se referem. Tal funcionalidade é, contudo, atenuada, de acordo com o teórico francês, que destaca uma funcionalidade puramente cronológica, a intercalar dois momentos da história narrada. Nesse sentido, a catálise é estruturada como uma funcionalidade fraca, mas nunca absolutamente nula, nem puramente redundante em relação a seu núcleo. Assim, ela seria uma notação com função discursiva que acelera, retarda ou faz avançar o discurso, além de resumi-lo, antecipá-lo e, por vezes, também desorientá-lo. As catálises, portanto, despertam a tensão semântica do discurso. Além disso, Barthes mostra como as catálises se distinguem dos núcleos pelo seu grau de funcionalidade na estrutura narrativa: funções cardinais (ou núcleos) são elementares à história e as funções catalisadoras, ao discurso: “a função constante da catálise é pois, em todo estado de causa, uma função fática [...]: mantém o contato entre o narrador e o narratário. Digamos que não se pode suprimir um núcleo sem se alterar a história, mas que não se pode suprimir a catálise sem alterar o discurso”.³⁶

O segundo agrupamento proposto por Barthes e incorporado à teoria de McFarlane é o das *funções integrativas*. Esse grupo de funções corresponde aos *índices* no sentido geral da palavra. De acordo com o teórico criador da Semiótica e da primeira conceituação, Charles Sanders Peirce, *índice* é um signo que aponta seu objeto no nível da primeiridade, em uma relação direta e

³⁶ BARTHES, 1971. p. 32.

significante³⁷. Para Barthes, essa unidade de natureza integrativa “remete então, não a um ato complementar e conseqüente, mas a um conceito mais ou menos difuso, necessário, entretanto, ao sentido da história”³⁸. O teórico distingue, então, as *funções integrativas* como índices que caracterizam, dentre outros elementos, a atmosfera da história e seus personagens — ao fornecer informações relativas à sua identidade e a seu caráter. É importante perceber que essa relação não é mais distribucional, como nos núcleos e nas catálises, mas integrativa. E, a fim de compreendermos *para que serve* uma notação indicial, é necessário passarmos para um nível superior, referente às ações dos personagens ou à narração, pois é aí que se define o índice, segundo Barthes:

Os índices, pela natureza de certa forma vertical de suas relações, são unidades verdadeiramente semânticas, pois, contrariamente às “funções” propriamente ditas, eles remetem a um significado não a uma “operação”; a sanção dos índices é “mais alta”, por vezes mesmo virtual, fora do sintagma explícito (o “caráter” de um personagem pode não ser jamais nomeado, mas entretanto ininterruptamente indexado), é uma sanção paradigmática; ao contrário, a sanção das “Funções” é sempre “mais longe”, é uma sanção sintagmática. *Funções* e *Índices* recobrem portanto uma outra distinção clássica: as *Funções* implicam *relata* metonímicos, os *Índices relata* metafóricos; uns correspondem a uma funcionalidade do fazer, as outras a uma funcionalidade do ser.³⁹

As *funções integrativas* — os *índices* —, assim como as distribucionais, também se dividem em dois outros agrupamentos: os *índices propriamente ditos*, que remetem a um caráter, a um sentimento, a uma atmosfera, a uma filosofia; e as *informações* ou *informantes*, que têm a função de identificar a narrativa e situá-la no tempo e no espaço. Para diferenciar esses dois subgrupos das *funções integrativas*, pode-se dizer que os *índices propriamente ditos* (doravante tratados simplesmente como *índices*) sempre possuem significados implícitos, exigindo uma atividade de deciframento do leitor ou do espectador (do narratário) que deve apreender, ao longo da leitura do romance ou do filme, um caráter ou uma atmosfera apontada na narrativa; os *informantes*, pelo contrário, são dados puros e imediatamente significantes

³⁷ SANTAELLA, 1994.

³⁸ BARTHES, 1971. p. 31.

³⁹ BARTHES, 1971. p. 30.

que já trazem um conhecimento organizado e têm a função de dar autenticidade à realidade narrativa como, por exemplo, a idade precisa de um personagem. Os informantes servem para enraizar a ficção no real, atuando como operadores realistas que possuem uma funcionalidade incontestável, não relativa à história narrada, mas ao discurso, à forma como ela é narrada.

Essas divisões em núcleos e catálises, índices e informantes merecem algumas observações. Uma unidade, por exemplo, pode pertencer, ao mesmo tempo, a duas categorias diferentes, classificando-se, assim, como mista. As catálises, os índices e os informantes têm um caráter comum, uma vez que são *expansões* em relação aos núcleos que, por excelência, constituem conjuntos acabados de termos pouco numerosos, ao mesmo tempo necessários e suficientes, regidos por uma lógica. Nesse sentido, as outras unidades vêm preencher os espaços da narrativa entre esse correr de núcleos, segundo um modo de proliferação, a princípio, infinito. Porém, deve-se sempre lembrar, ao aplicar essa classificação funcional, que, para distinguir os núcleos de outras funções, o pesquisador tem que saber que as expansões são suprimíveis, os núcleos não.

A teoria revela, ainda, que certas narrativas são fortemente funcionais, como os contos populares, em oposição a outras, fortemente indiciais. O livro *Benjamim*, um típico romance psicológico, apresenta-se como uma narrativa indicial, uma vez que seu autor vai tecendo o caráter dos personagens, a atmosfera da narrativa e tantos outros espaços entre seus núcleos de ação. O leitor desvenda, página por página, e decifra, nos índices apresentados, os personagens e o tom da narrativa de Chico Buarque.

A proposta de Brian McFarlane parte da teoria dos níveis funcionais de Barthes para analisar as adaptações fílmicas, caracterizando-se como uma metodologia de aplicação didática que compara as estruturas de livros e filmes, concentrando sua análise nas funções de ambos os tipos de narrativa. Em sua análise, são estabelecidos processos na adaptação dessas funções da narrativa e, dentro dessa perspectiva, o teórico australiano propõe que a apresentação dos núcleos, das catálises, dos informantes e dos índices da literatura deve ser

feita por meio de dois tipos distintos de processos: a *transferência*⁴⁰ e a *adaptação própria*⁴¹. O primeiro processo é aplicado aos elementos facilmente transferíveis de um sistema semiótico a outro. Já o segundo exige maior criatividade do cineasta-adaptador, para trabalhar com os elementos que não podem ser diretamente transferidos de uma linguagem a outra ou que, por escolha do adaptador, são apresentados no filme de forma bem diferente do livro.

As *transferências* de maior importância entre literatura e cinema sempre envolvem as *funções distribucionais*. Assim, pode-se definir a obra fílmica como uma adaptação ou, mais especificamente, como uma tradução intersemiótica, quando é grande o número de *transferências*. Embora algumas *funções integrativas* também sejam passíveis de *transferência*, as *funções distribucionais*, que não dependem da linguagem ou do sistema em que estão, são as que mais se adequam a esse tipo de processo, permitindo ao espectador reconhecer, no filme, o livro adaptado.

Assim, as *funções cardinais* ou *núcleos*, que tratam de pontos cruciais da narrativa, quando alterados ou omitidos, causam insatisfação naquele que deseja ter a tão cobrada *fidelidade* da tradução preservada, como esclarece McFarlane:

Subjacentes aos processos sugeridos para as versões fílmicas mais ou menos fiéis estão o processo de **transferir** a base da narrativa do romance e o processo de **adaptar** esses aspectos da enunciação, que precisam ser mantidos, mas que resistem à transferência, de modo a alcançar, através de meios diferentes de significação e recepção, respostas emocionais que relembram o espectador o texto original sem violentá-lo⁴².

Entretanto, o teórico propõe que os estudiosos envolvidos com cinema e literatura devem abandonar a questão da fidelidade em favor de uma evocação mais produtiva da intertextualidade, sem queixas relativas às perdas do que é peculiar à literatura⁴³. McFarlane direciona seus estudos para o modo como se estruturam os processos de adaptação fílmica e não para a questão da

⁴⁰ Brian McFarlane usa o termo *transfer*, por mim traduzido como *transferência*.

⁴¹ Brian McFarlane usa o termo *adaptation proper*, por mim traduzido como *adaptação própria*.

⁴² MCFARLANE apud DINIZ, 2005. p. 20.

⁴³ MCFARLANE, 1996. p. 169.

fidelidade do filme ao livro. Esta é descartada porque seria impossível simplesmente transpor os *índices*, o primeiro subgrupo das *funções integrativas* — que se referem às informações psicológicas dos personagens e à atmosfera da obra — da literatura para o cinema. Essas funções necessitam de uma *adaptação própria* e podem ser adaptadas ao novo sistema por meio de três recursos próprios da linguagem cinematográfica: *mise-en-scène* (tudo que está em frente da câmera), trilha sonora e edição. Já o segundo subgrupo das *funções integrativas*, os informantes — que são definidos como dados puros e de significação imediata —, segundo ele, têm a possibilidade de serem transferidos diretamente ou de passarem pelo processo de adaptação, de acordo com a escolha do cineasta, que pode não almejar uma tradução *ipsis literis* do texto literário.

McFarlane dá grande importância ao processo de *adaptação própria* e acredita ser este o lugar da criatividade do cineasta-adaptador que procura, entre os signos cinematográficos (recursos peculiares a esse sistema semiótico), os que exercem a mesma função dos signos do sistema literário. Diniz, por sua vez, valoriza ainda mais a criatividade do cineasta quando apresenta os vários recursos próprios da linguagem cinematográfica, em contraste com os disponíveis na literatura:

O romancista dispõe de um único meio de expressão, que é a linguagem verbal. Esta relaciona-se com o pensamento, mas pode também sugerir efeitos sensoriais, impressões de espaço, aparência visual, cor e luz. Já o cineasta, além da linguagem verbal, escrita, como em títulos e legendas, ou oral, como nos diálogos, dispõe de outros meios de expressão, tais como música e imagem visual. Porém o pensamento, mais facilmente associável à linguagem verbal, mostra-se menos acessível aos recursos típicos do cinema. Por outro lado, aspectos que, na literatura, mal podem ser sugeridos pela linguagem verbal — espaço, aparência, cor e luz — emergem de forma concreta e precisa no discurso cinematográfico.⁴⁴

É fácil reconhecer, no filme, os elementos que desempenham as funções distribucionais, sempre relacionados à narrativa; mas não é tão fácil reconhecer aqueles que são relativos ao discurso, pois, conforme Diniz, “nuances de tom, humor, e a expressão de sentimentos, permanecem, às

⁴⁴ DINIZ, 2005. p. 21-2.

vezes, apenas implícitos, cabendo ao espectador interpretá-los”.⁴⁵ McFarlane também preconiza que uma adaptação arrojada e inteligente, mesmo estando ligada a um texto anterior (uma obra literária), tem o direito de ser avaliada apenas como filme, independentemente de ser uma adaptação cinematográfica.

Acrescenta-se a essa idéia, de que o filme pode ser lido e avaliado como obra independente, sem comparações com seu texto inspirador, a afirmação de que ele deve ser compreendido como produto de um sistema industrial ou de um determinado gênero. Nessa perspectiva, entende-se que o primeiro texto — o livro — seja apenas um fator intertextual no segundo texto — o filme —, tendo maior ou menor importância, a depender do nível de conhecimento que o espectador tenha da obra literária adaptada ao cinema⁴⁶.

A análise apresentada no capítulo II tenta se guiar pelos procedimentos propostos por McFarlane e, num primeiro momento, busca identificar quais são os núcleos e as catálises que foram transferidos e adaptados da literatura (sistema de signos verbais) para o cinema (sistema de imagens em movimento). Em seguida, esse estudo tenta compreender como as funções integrativas do livro são levadas ao filme. Para essa análise, primeiro foi feita uma classificação cuidadosa das funções nas duas obras. Divididas as funções em núcleos e catálises, índices e informantes, essas foram minuciosamente comparadas, para se verificar como esses elementos foram tratados em cada uma das linguagens. Com os recursos de *mise-en-scene*, edição e trilha sonora, Monique Gardenberg constrói os eventos narrativos que ora foram criados por Chico Buarque e transferidos ou adaptados por ela, ora criados por ela mesma, com base na obra de Chico. O segundo capítulo apresenta uma análise das funções distribucionais e integrativas de *Benjamim* transferidas e adaptadas do papel para a película.

⁴⁵ DINIZ, 2005. p. 22.

⁴⁶ DINIZ, 2005. p. 34.

1.2 Genette: como criar um texto a partir de outro?

A teoria de Brian McFarlane trata da relação da obra cinematográfica com seu texto de inspiração, como um processo de adaptação ou de tradução intersemiótica. Entretanto, muitas outras relações são aí identificáveis, ao se analisar o processo que envolve o filme de Monique Gardenberg e o livro de Chico Buarque. Para abordar as relações que ultrapassam as propostas de McFarlane, optamos por trabalhar com a *teoria da transtextualidade*, com o estudo das relações entre o filme e o livro *Benjamim*, e também deles com outros textos. O diálogo entre as duas obras pode ser estruturado sob a perspectiva das relações de transtextualidade propostas por Gérard Genette em 1981 e parcialmente traduzidas no Brasil nos últimos dois anos. Essa teoria sugere uma leitura do processo de adaptação fílmica que não apenas transcende a relação entre o filme de Gardenberg e o livro de Chico, mas que expande essa análise observando as relações dessas obras com outros textos: músicas, imagens, filmes, *sites*, críticas, contextos políticos e linguagem publicitária, dentre outros.

Segundo Genette, o objeto da poética não é o texto literário, mas sua transcendência textual, sua relação com outros textos. Assim, para ele, toda escrita é uma re-escrita e a literatura é sempre texto de “segunda mão”, como o *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”.⁴⁷ O teórico francês trabalha o conceito de *hipertexto* como *palimpsesto*, evocando “todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou imitação”, ao defender que “um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos”.⁴⁸

Apesar de Genette, em *Palimpsestes*, tratar da teoria da transtextualidade a partir de exemplos de textos literários, a leitura proposta neste estudo estende-se a um filme, que passa a gozar o status de *texto*. Há tempos, a Teoria da Literatura expandiu o conceito de *texto* para referir-se não

⁴⁷ GENETTE, 2005. p. 5.

⁴⁸ GENETTE, 2005. p. 5.

apenas ao texto escrito, mas também às obras de outros sistemas semióticos. Estudos mais recentes tendem a abolir a separação entre gêneros e artes e, diante disso, as obras extralingüísticas misturam códigos distintos, dessacralizando a idéia de *texto* presente nas obras clássicas, como aponta Barthes: “Todas as práticas significantes podem engendrar texto: a prática pictórica, a prática musical, a prática fílmica etc”.⁴⁹ Doravante, o filme *Benjamim* pode ser tomado como texto e, como qualquer obra da Literatura, pode se relacionar com outros textos (literários ou não), estabelecendo relações transtextuais claras ou indiciais.

O crítico francês propõe cinco tipos de relações possíveis entre um texto e outro(s), as quais conceitua como *transtextualidades: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade*.

A primeira categoria transtextual, a *intertextualidade*, é definida como uma relação de co-presença entre textos e pode manifestar-se como citação (com ou sem aspas), como plágio (empréstimo não-declarado) ou como alusão — “enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e outro”.⁵⁰ Um intertexto pode tanto se referir a textos literários, obras pictóricas, filmes e músicas, como a contextos políticos e históricos, dentre outros.

A *paratextualidade* nomeia as relações que a obra estabelece com seus paratextos: título, subtítulo, prefácio, posfácio, notas de rodapé, epígrafes, orelhas, ilustrações, fotografias e capa, dentre outros. Como suplementos do texto principal, os paratextos ampliam as possibilidades de sua leitura, seja enriquecendo a análise a partir da linguagem visual (o *design* da capa, as ilustrações e fotografias), seja pensando nas questões que envolvam a própria linguagem verbal (os títulos e prefácios, as notas etc). Ao acrescentarem informações visuais ou verbais, os paratextos orientam paralelamente o leitor do texto, conduzindo-o a leituras que ultrapassam a leitura do texto principal em isolado e influenciando a interpretação do conjunto da obra.

⁴⁹ BARTHES, 2004. p. 281.

⁵⁰ GENETTE, 2005. p. 11.

Os textos que comentam um primeiro texto são denominados, por Genette, *metatextos*. No entanto, a *metatextualidade* também pode se manifestar como comentários que unem um texto a outro ao qual se referem sem, necessariamente, nomeá-lo ou citá-lo claramente.

A *arquitextualidade* sugere uma “relação completamente silenciosa, que, no máximo, articula apenas uma menção paratextual”.⁵¹ Os arquitextos estão, quase sempre, diretamente relacionados aos paratextos e manifestam-se como referências ao gênero do texto. Este, muitas vezes, pode ser identificado por uma menção paratextual que acompanha o título da obra. Contudo, a classificação em gêneros, ressalta Genette, é frágil:

Em todos os casos, o próprio texto não é obrigado a conhecer, e por conseqüência declarar, sua qualidade genérica: o romance não se designa explicitamente como romance, nem o poema como poema. Menos ainda talvez (pois o gênero não passa de um aspecto do arquitexto) o verso como verso, a prosa como prosa, a narrativa como narrativa, etc. Em último caso, a determinação do status genérico de um texto não é sua função, mas, sim, do leitor, do crítico, do público, que podem muito bem recusar o status reivindicado por meio do paratexto.⁵²

A relação transtextual mais discutida nos estudos de Genette é a hipertextualidade, sendo também a que mais interessa a este estudo. A dinâmica hipertextual é definida como a relação que une um texto B (hipertexto) a um texto A anterior (hipotexto), numa forma distinta da do comentário. Para o processo de *hipertextualização*, Genette apresenta-nos uma série de procedimentos e práticas criativas, sugerindo hipertextos de caráter distinto (lúdicos, satíricos ou sérios), criados a partir de relações que imitam ou transformam seu hipotexto.

O crítico francês acredita que existem dois tipos possíveis de operação para a criação hipertextual: as *transformações* e as *imitações*. As operações diretas ou simples que transportam as ações de uma obra à outra são conhecidas como *transformações*. Já as indiretas ou mais complexas, que não transferem ações, mas se inspiram no texto anterior, em sua temática, seu tempo formal etc, são as *imitações*. Para Genette, a *imitação* “é, certamente,

⁵¹ GENETTE, 2005. p. 17.

⁵² GENETTE, 2005. p. 17.

também uma transformação, mas de um procedimento mais complexo⁵³, que exige certo domínio sobre o texto que se deseja imitar. Genette chama de “hipertexto todo texto derivado de um texto anterior por transformação simples (diremos daqui para frente simplesmente *transformação*) ou por transformação indireta: diremos *imitação*”.⁵⁴

Genette estuda, ainda, alguns tipos de práticas hipertextuais, classificando-as a partir das relações de *transformação* ou *imitação* e dos regimes lúdico, satírico e sério. A qualificação de *lúdico* se refere à brincadeira, ao humor leve, ao jogo que altera as significações do hipotexto no hipertexto. O *satírico*, pelo contrário, refere-se a um regime sarcástico, que zomba e ridiculariza seu hipotexto. O *sério*, por sua vez, não visa ao humor e busca imitar ou transformar o hipotexto, criando um hipertexto “fiel”.

O cruzamento da *transformação* com o regime lúdico resulta na *paródia* — transformação mínima que muda o sentido do hipotexto. O mesmo cruzamento com o regime satírico, gera o *travestimento* — “transformação estilística com função degradante”⁵⁵, mais agressivo ao hipotexto que a paródia. Ao cruzar a transformação com o regime sério, tem-se a *transposição* — transformações sérias de seus hipotextos. A interseção entre a relação de *imitação* e o regime lúdico gera o *pastiche* — imitação do estilo de seu hipotexto desprovida de função satírica. A mesma relação cruzada com o regime sério resulta na *forjação* — imitação séria do hipotexto. Por fim, o cruzamento da *imitação* com o regime satírico dá origem à *charge* — o pastiche satírico.

função relação	lúdico	satírico	sério
transformação	PARÓDIA	TRAVESTIMENTO	TRANSPOSIÇÃO
imitação	PASTICHE	CHARGE	FORJAÇÃO

Tabela 1: Tabela geral das práticas hipertextuais. In: GENETTE, 2005. p. 45.

⁵³ GENETTE, 2005. p. 21.

⁵⁴ GENETTE, 2005. p. 25.

⁵⁵ GENETTE, 2005. p. 35.

Partindo dessas classificações, Genette também defende a existência simultânea de duas ou mais práticas hipertextuais em um só texto. Para ele, essas práticas mistas deixam claro que “um mesmo hipertexto pode ao mesmo tempo, por exemplo, transformar um hipotexto e imitar outro”⁵⁶.

A transformação séria, ou transposição, é, sem nenhuma dúvida, a mais importante de todas as práticas hipertextuais, principalmente [...] pela importância histórica e pelo acabamento estético de certas obras que dela resultam. Também pela amplitude e variedade dos procedimentos nela envolvidos. A paródia pode se resumir a uma modificação pontual, mínima [...]; o travestimento se define quase exhaustivamente por um tipo de transformação estilística (a trivialização); o pastiche, a charge, a forjação procedem todos de inflexões funcionais conduzidas por uma prática única (a imitação), relativamente complexa, mas quase inteiramente prescrita pela natureza do modelo; e exceto pela possibilidade de continuação, cada uma dessas práticas só pode resultar em textos breves, sob pena de exceder, de forma incômoda, a capacidade de adesão de seu público. A transposição, ao contrário, pode se aplicar a obras de vastas dimensões [...], cuja amplitude textual e a ambição estética e/ou ideológica chegam a mascarar ou apagar seu caráter hipertextual, e esta produtividade está ligada, ela própria, à diversidade dos procedimentos transformacionais com que ela opera.⁵⁷

Certamente, a prática que mais marca o hipertexto fílmico de *Benjamim* é a transformação séria: a *transposição*. De acordo com o teórico, hipertextos elaborados a partir de *transposições* podem nascer de três distintos processos criativos: as *transformações temáticas* de seu hipotexto (inversão ideológica), a *transvocalização* (mudança de narrador) e *translação espacial* (mudança de espaço narrativo).

Além dos recursos acima descritos para se elaborar uma *transposição*, a teoria da transtextualidade também propõe quatro formas pelas quais essa prática se manifesta: a *tradução*, transporte do texto de uma língua para outra; a *transestilização*, reescrita estilística; a *transmodalização intramodal*, mudanças apenas no modo narrativo ou dramático do hipotexto e a *transmodalização intermodal*, adaptação teatral ou cinematográfica. Essas formas de transposição distinguidas por Genette são muito recorrentes nos processos criativos de Chico Buarque, sempre marcados pelo forte caráter

⁵⁶ GENETTE, 2005. p. 47.

⁵⁷ GENETTE, 2005. p. 52-3.

hipertextual de seu conjunto de obras que passeiam pela literatura, pelo teatro, pelo cinema e pela música.

O processo de *tradução*, por exemplo, está presente nas produções do autor que brotaram de hipotextos em outras línguas. Dentre elas, destaca-se *Os saltimbancos*⁵⁸, peça traduzida e adaptada do hipotexto de Sérgio Bardotti e Luiz Enriquez, por sua vez, inspirado no conto *Os músicos de Bremen*, dos irmãos Grimm.

A primeira experiência de Chico com o fazer literário se dá num processo de *transestilização*⁵⁹. Trata-se do conto “Ulisses”, publicado no livro *A banda*, que trabalha a *transestilização* do clássico da literatura mundial. Nesse primeiro *songbook*, além de letras e partituras, Chico re-escreve, em novo estilo, o hipotexto de Homero, transformando-o na história de um Ulisses que volta para casa e não é recebido por Penélope. Na porta de casa, Penélope não abre a janela, não vem recebê-lo e “Ulisses estica as pernas, acomoda os ossos, boceja mais uma vez... E adormece ali mesmo, de galochas”.⁶⁰

Ao longo da carreira, o escritor também se destaca como autor dramático, vertente imensamente marcada pela presença da *transmodalização intramodal* — mudanças feitas no modo dramático do hipotexto, sem mudar seu modo⁶¹. Assim, em parceria com Paulo Pontes, Chico escreve e publica *Gota d'água*⁶², peça que transpõe *Medéia*⁶³, o clássico de Eurípides, para uma realidade carioca. Com esse mesmo procedimento, ele também escreve *Ópera do malandro*⁶⁴, hipertexto das óperas de Brecht e John Gay.

Entretanto, são os processos de *transmodalização intermodal* que marcam decisivamente as obras de Chico, sobretudo nas músicas em que há uma forte presença de hipotextos literários de distintos gêneros. A canção *Mil perdões*, por exemplo, tem como hipotexto a peça *Perdoa-me por me traíres*,

⁵⁸ BUARQUE, 1977.

⁵⁹ Chico faz uso do processo de *transestilização* ao trabalhar a mudança de estilo do hipotexto de Homero, mas também faz uso de outros recursos criativos uma vez que transforma a narrativa clássica e não conta exatamente a mesma trama de Homero.

⁶⁰ BUARQUE, 1966.

⁶¹ Por exemplo, de uma tragédia (hipotexto), faz-se uma comédia (hipertexto), a partir da *transmodalização intramodal*, que provoca mudanças dentro do modo, porém mantendo-o o mesmo (modo dramático).

⁶² BUARQUE e PONTES, 1975.

⁶³ EURÍPEDES, século V a.C.

⁶⁴ BUARQUE, 1978.

de Nelson Rodrigues. *Até o fim* e *Flor da idade* são canções hipertextuais dos textos de Carlos Drummond de Andrade *Poema de sete faces* e *Quadrilha*, respectivamente. *Assentamento* foi elaborado como hipertexto musical que cita e recria (forja) o estilo de Guimarães Rosa. A canção *Morte e vida severina* transforma em música o hipotexto homônimo do poeta João Cabral de Melo Neto.

Inúmeras são também as obras buarqueanas que sofreram *transmodalizações intermodais*, especialmente no caso de adaptações fílmicas. *Os saltimbancos trapalhões*⁶⁵ foi a primeira delas. O filme musical tem como hipotexto a peça de Chico, já citada como exemplo de tradução. A *Ópera do malandro*⁶⁶ é, por sua vez, um hipertexto fílmico de Ruy Guerra para a peça homônima de Chico, assim como *Estorvo*⁶⁷, também dirigido por Guerra, que tem como hipotexto o romance do mesmo título. Monique Gardenberg, por fim, também pratica uma *transmodalização intermodal* quando filma *Benjamim*, adaptando para o cinema o romance homônimo de Chico.

O fato é que toda a obra do artista é elaborada a partir das práticas de *transposição* sugeridas por Genette. Seja no cinema, na música, no teatro ou na literatura, a todo o tempo, os textos de Chico estão embebidos de *traduções, transestilizações, transmodalizações intramodais e intermodais*.

Ao se caracterizar, principalmente, pela *transmodalização intermodal*, o filme *Benjamim* “responde a uma demanda social, e se esforça legitimamente para retirar desse trabalho um proveito — donde seu aspecto freqüentemente comercial, ou, como se diria antigamente, ‘de subsistência’”⁶⁸, “de uma prática cultural muito significativa, com óbvias implicações sociais e comerciais”⁶⁹. O fato de responder a uma demanda social e de formatar-se como uma prática cultural de cunho comercial pode, de fato, levar o hipotexto à vulgarização⁷⁰.

O processo de *transmodalização* é o último tipo de transposição puramente formal descrito por Genette, que o define como “qualquer tipo de

⁶⁵ TANKO, 1981.

⁶⁶ GUERRA, 1985.

⁶⁷ GUERRA, 2000.

⁶⁸ GENETTE, 2005. p. 81.

⁶⁹ GENETTE, 2007, no prelo.

⁷⁰ Essa idéia de vulgarização é concebida por Genette no sentido de tornar o texto mais acessível e não como função degradante.

modificação feita no modo de representação característica do hipotexto. Mudança *de modo*, portanto, ou mudança *no modo*, mas não mudança de *gênero* [...], *essas transformações são abertamente temáticas, como essencialmente também o é a própria noção de gênero*".⁷¹ Genette, assim, entende por *transmodalização* uma transformação no modo de representação de uma obra de ficção que pode ser classificado como *narrativo* ou *dramático*.

Essas transformações modais, *a priori*, podem ser de dois tipos: *intermodais* (passagem de um modo a outro) ou *intramodais* (mudança no funcionamento interno do modo). Partindo dessa dupla distinção, Genette também sugere quatro variações, sendo duas delas intermodais: a passagem do narrativo ao dramático, ou *dramatização*, e a passagem inversa, do dramático ao narrativo, ou *narrativização*; e as outras duas intramodais, com as variações do modo narrativo e as variações do modo dramático, como já mostramos nos exemplos anteriores.

Genette, ainda, estende o conceito de *dramatização* às produções que adaptam narrativas para o cinema. Partindo desse pressuposto, podemos reler o processo de *adaptação cinematográfica*, defendido por McFarlane e tantos outros teóricos, utilizando o conceito de *dramatização* proposto por Genette. Levar a Literatura às telas é, no século XXI, um procedimento tão recorrente quanto era levá-la à cena dramática, nos séculos anteriores. O cinema é, atualmente, um cenário repleto de *transmodalizações intermodais* (que, doravante, chamaremos apenas de *transmodalização*, como o faz Genette) de hipotextos literários. Incontáveis são os filmes que tratam de adaptações de clássicas histórias shakespearianas e outras obras teatrais. Até mesmo *A ópera do malandro*, como já mencionado, já foi submetida ao processo de *dramatização*⁷².

O impacto da *dramatização* nas modalidades do discurso do hipotexto de origem narrativa pode se estabelecer, segundo Genette, nas mudanças das categorias narratológicas ligadas à temporalidade, ao modo de se regular a informação e à seleção da própria instância narrativa. Na ordem temporal, por

⁷¹ GENETTE, 2007, no prelo.

⁷² Apesar de o conceito de *dramatização* referir-se, *a priori*, ao gênero dramático, ele também se estende às adaptações cinematográficas, como já foi explicitado anteriormente.

exemplo, é quase sempre necessário ajustar a duração da ação narrativa para adequá-la ao tempo padrão de representação cinematográfica (estimado entre 90 e 150 minutos). O modo de regular a informação e selecionar a instância narrativa, por sua vez, são recursos dos quais Gardenberg se apropria para adaptar o discurso de Chico, quando altera a ordem dos eventos narrativos e das informações apresentadas pelo autor no romance⁷³.

Genette observa, ainda, que a adaptação fílmica, ao contrário da *dramatização* propriamente dita — que quase não encontra equivalente para a flexibilidade temporal peculiar da narrativa, já que sua principal característica é a representação do presente, acolhendo mal os *flashbacks* e os signos do futuro —, encontra-se bem próxima da narração verbal. Esse procedimento recorrente nas criações do cinema “faz uso abundante de tais signos, como *fade-ins* e outros sinais codificados que são correntes hoje em dia e facilmente interpretados pelo público”.⁷⁴ Nesse sentido, o cinema, com todos os seus recursos de *flashback*, *fade-ins*, trilha sonora e edição, dentre outros, não sofre tanto nesse processo quanto a cena dramática. Ao assistirmos à rede de *flashbacks* no filme, fica claro que representar a passagem do tempo na linguagem cinematográfica é um processo mais fácil do que na literatura. No filme, a transformação temporal acarreta um visível encurtamento da narrativa de Chico que resulta em uma obra com o “tempo padrão” de 108 minutos.

Genette conclui que há um considerável desperdício de recursos textuais sempre que a narrativa é transposta para a representação dramática ou cinematográfica, pois “o que o teatro pode fazer a narrativa pode fazer também, enquanto o contrário não é verdadeiro. Mas a inferioridade textual é compensada por um imenso ganho extratextual, obtido por aquilo que Barthes chamava de *teatralidade* propriamente dita (‘teatro menos o texto’): espetáculo e jogo de cena”.⁷⁵ A narrativa perde textualmente (em volume de texto, voz narrativa e pausas descritivas, como já mencionado) ao sofrer uma *transmodalização*. Entretanto, ganha em sua encenação (ou em sua filmagem)

⁷³ Essas observações serão estruturadas com maior profundidade no capítulo III.

⁷⁴ GENETTE, 2007, no prelo.

⁷⁵ GENETTE, 2007, no prelo.

com o jogo entre os atores, o cenário, a trilha, as movimentações (de atores, de câmera) e outros recursos do teatro (e do cinema).

O procedimento inverso, ou *narrativização*, apesar de possível, é bem mais raro, se cotejado com a *dramatização*. “Essa assimetria deve-se, provavelmente, às razões práticas já citadas: comercialmente, é mais vantajoso levar uma narrativa para o palco (ou para a tela) do que o contrário. Assim, a narrativização quase só é encontrada associada a outras operações de transformação, em particular, a redução”.⁷⁶

Genette, em *Palimpsestes*, apresenta-nos, ainda, outros procedimentos para a criação hipertextual, dentre os quais destacamos os de ordem quantitativa: três processos de redução — *excisão*, *concisão* e *condensação* — e outros três de dilatação — *extensão*, *expansão* e *ampliação*.

Não se pode “reduzir um texto sem diminuí-lo, ou mais precisamente, sem dele subtrair alguma parte ou partes”.⁷⁷ O primeiro procedimento redutor sugerido por Genette é o mais simples deles e o “mais brutal” em relação à sua estrutura e a seu sentido: a *excisão*, uma “supressão pura e simples”. Esse tipo de *amputação* (uma única excisão massiva), apesar de agressiva, não acarreta, necessariamente, uma diminuição do valor do texto e pode até “melhorá-lo”, ao suprimir dele, cirurgicamente, partes inúteis (talvez, até nocivas, na visão do segundo autor). “Ler é bem ou mal *escolher*, e escolher é *abandonar*. Toda obra é mais ou menos amputada desde seu verdadeiro nascimento: quero dizer, a partir da sua primeira leitura”.⁷⁸ A *excisão* pode também se apresentar como múltiplas extrações disseminadas ao longo do texto, como *aparas* ou *podas*. Esse procedimento é comum em versões infanto-juvenis de clássicos literários e tem como objetivo aliviar o discurso de detalhes históricos, explanações descritivas e didáticas, reduzindo as obras às suas tramas.

Outro tipo de *excisão* proposto por Genette é a *expurgação*, que também pode ser praticada pelo próprio autor, tornando-se assim uma *auto-expurgação*. Esse tipo de excisão manifesta-se por amputação massiva ou por

⁷⁶ GENETTE, 2007, no prelo.

⁷⁷ GENETTE, 2007, no prelo.

⁷⁸ GENETTE, 2007, no prelo.

aparo ocasional com função moral. Corta-se, nesse tipo de redução, apenas aquilo que pode “chocar”, “ofender” ou “magoar” a inocência de um jovem leitor, como certas informações de caráter sexual ou político. Evidentemente, a censura, para Genette, é a “versão adulta” da mesma prática. Chico, alvo constante da censura, que “cuidava” das produções artísticas do Brasil entre os anos 60 e 80, faz uso alusão a esse tempo histórico em seu romance, ao colocar o jovem Benjamim imerso na época das passeatas estudantis e sob vigilância militar.

O segundo tipo de redução sugerido por Genette é a *concisão*. Distinta da *excisão*, que pode proceder por um mero apagar ou recortar, a *concisão* consiste em simplificar um texto, sem suprimir dele nenhuma parte temática significativa, apenas reescrevendo-o em estilo mais conciso. Esse resultado hipertextual pode, ao final, não conservar nenhuma palavra do texto original. Para esse procedimento, também, é possível falar-se em *auto-concisão*.

A *concisão* também pode proceder por síntese autônoma, não estando sujeita à literalidade do hipotexto. Elaborada frase a frase, resume as microestruturas estilísticas e não a estrutura de conjunto. Para Genette, a *concisão* pode ser grosseiramente descrita como uma série de frases que, cada uma em si, resume uma frase do hipotexto. Assim, a *concisão* pode ser vista como uma cadeia de resumos parciais, em contraponto ao resumo global propriamente dito.

O último tipo de redução exemplificado por Genette não tem como princípio reduzir o hipotexto e manter constantes sua trama e seu suporte, como bem o fazem a *excisão* e a *concisão*. Ao contrário, a *condensação* age de forma mais emancipada e se apóia no hipotexto de maneira indireta, sempre mediada por uma operação mental que não existe nos dois procedimentos já apresentados. Essa forma de redução é, então, um tipo de síntese autônoma, que opera à distância, de memória sobre todo o conjunto do texto a ser reduzido. Cada detalhe, cada sentença do hipotexto é esquecida pelo segundo autor, que mantém apenas a significação ou o movimento de conjunto (objetivo desse tipo de redução). Como produto, a *condensação* é normalmente chamada de *síntese*, *resumo* ou *sinopse*. Cada

um desses produtos pode ser encontrado nas inúmeras críticas, sinopses de divulgação, trabalhos acadêmicos e artigos que abordam o filme ou o livro *Benjamim*.

Pensemos, agora, nas práticas de dilatação do hipotexto para a construção de um novo hipertexto, pois, afinal, nem só com reduções o segundo autor elabora sua obra palimpsestosa. Monique Gardenberg é uma segunda autora que, em vários instantes, também aumenta o hipotexto buarqueano, com práticas distintas de dilatação e acréscimos, que ocorrem incessantemente em todo o desenrolar do hipertexto. Não há, nesse caso e na maioria das produções hipertextuais, apenas uma e exclusiva prática para a elaboração do segundo texto. Todos os procedimentos co-existem e não se qualificam como práticas autônomas.

O primeiro procedimento de dilatação sugerido por Genette é a *extensão*, estratégia oposta à redução por supressão massiva (*excisão*). A *extensão*, tal qual a *excisão*, fortifica a idéia de que, assim como a redução de um hipotexto não é mera miniaturização, seu aumento não se considera um simples e desenfreado crescimento (não se reduz sem cortar, não se aumenta sem acrescentar). Porém, ambos os procedimentos implicam distorções significativas do hipotexto, principalmente quando um deles é escolhido como a prática principal para a elaboração do hipertexto. A *extensão*, então, pode ser pensada como um aumento por adição massiva, um *preenchimento* do hipotexto com novas ações que dilatam sua narrativa, para elaborar um hipertexto aumentado. Monique Gardenberg, ao acrescentar acontecimentos que não existem na narrativa de Chico, realiza esse tipo de aumento.

O segundo processo de aumento descrito por Genette, que não se realiza por adição massiva, como a *extensão*, mas por um tipo de dilatação estilística, é a *expansão*. Antítese da *concisão*, a *expansão* seria um procedimento que consiste, por exemplo, em dobrar ou triplicar cada frase do hipotexto. Essa prática textual pode ser elaborada a partir de um aumento do hipotexto, por meio de acréscimos de novas figuras de linguagens, de animação realista ou de novas descrições dos detalhes mencionados ou implícitos no hipotexto conciso.

De acordo com Genette, as noções de extensão temática e de expansão estilística nos “remetem a práticas simples que raramente são encontradas em estado puro” e que são consideradas como “duas maneiras essenciais de um aumento generalizado”.⁷⁹ Entretanto, o último procedimento de dilatação apresentado em *Palimpsestes* não corresponde, sistematicamente, ao oposto da *condensação*. O conceito de *ampliação* consiste em aumentar o hipotexto como faziam os autores clássicos da tragédia grega que, partindo de um mito (hipotexto), elaboravam suas peças (hipertexto). Assim, a *ampliação* pode ser enviesada pelo acréscimo de personagens, pela dilatação dos detalhes e das descrições, por focos de importância histórica ou religiosa, por aumento do potencial humorístico do texto, por intervenções extras do narrador, pela multiplicação dos episódios secundários do hipotexto ou pela dramatização máxima de uma aventura pouco dramática no hipotexto.

Os procedimentos de redução e dilatação, as dinâmicas hipertextuais e as cinco categorias de transtextualidade sugeridas por Genette são a base teórica das análises apresentadas nos capítulos III e IV deste estudo. O terceiro capítulo analisa o diálogo entre o livro e o filme, preocupando-se com as dinâmicas hipertextuais e os procedimentos de *excisão*, *extensão*, *expansão* e *ampliação*. O último propõe uma análise da relação das obras com outros textos, abordando os estudos de *intertextualidade*, *paratextualidade*, *arquitextualidade*, *metatextualidade* e os procedimentos de *condensação* e *concisão*.

⁷⁹ GENETTE, 2007, no prelo.

Capítulo II

DO PAPEL PARA A PELÍCULA: A ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE *BENJAMIM À LUZ DA TEORIA DE MCFARLANE*

Tantas palavras
Que ela gostava
E repetia só por gostar

Não tinham tradução
Mas combinavam bem [...]

Trocamos confissões, sons
No cinema, dublando as paixões
Movendo as bocas
Com palavras ocas

Chico Buarque

Esse capítulo é uma leitura da adaptação fílmica de *Benjamim* sob a perspectiva sugerida por Brian McFarlane, analisando o objeto sob a ótica dos procedimentos de *transferência* e *adaptação própria* aplicados às funções integrativas e distribucionais do romance de Chico e do filme de Gardenberg. Começaremos pela análise dos elementos que são preservados na passagem de uma narrativa à outra. Em seguida, analisaremos os elementos que sofrem mais modificações ao serem adaptados do papel para a película.

2.1 Um filme fiel ao livro ou as *transferências* e *adaptações próprias* das funções distribucionais de *Benjamim*

Conforme já indicamos, McFarlane trabalha com o conceito de funções distribucionais, referindo-se aos elementos de ação que definem o eixo narrativo, sendo tais funções relacionadas ao *fazer* da narrativa e subdivididas em núcleos (ou funções cardinais) e catálises. Neste estudo, observa-se que a maioria das funções cardinais do romance (os núcleos, principais eixos de ação narrativa) foi conservada no filme. Pode-se dizer que a cineasta Monique

Gardenberg optou por produzir uma adaptação fílmica que tem, como princípio básico, preservar os elementos narrativos do romance ao qual faz referência. Esse parâmetro de “fidelidade”, entretanto, não torna a obra melhor ou pior em relação à obra literária. Apenas caracteriza o filme como uma tentativa de levar às telas a mesma história apresentada no romance.

A estrutura escolhida por Gardenberg para contar *Benjamim* é bem similar à estrutura criada por Chico em seu livro, sendo a principal característica comum às duas obras o hibridismo temporal que propõe uma constante co-relação entre os dois tempos em que se passa a história, sempre mesclados no desenrolar do discurso narrativo. Esse recurso contrapõe o jovem Benjamim da década de 60 ao decadente Benjamim dos últimos anos de 1980, com trajetórias do protagonista cruzadas com as duas personagens, Castana Beatriz e Ariela Masé. Esse mesmo recurso prevalece na obra cinematográfica e deixa evidente a completa *transferência* dos principais núcleos de ação da história contada no livro e da manipulação do tempo estruturada pelo escritor.

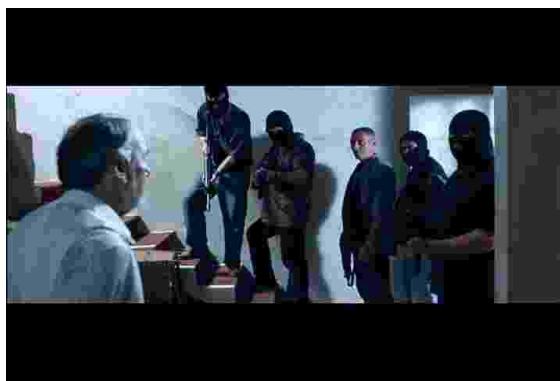
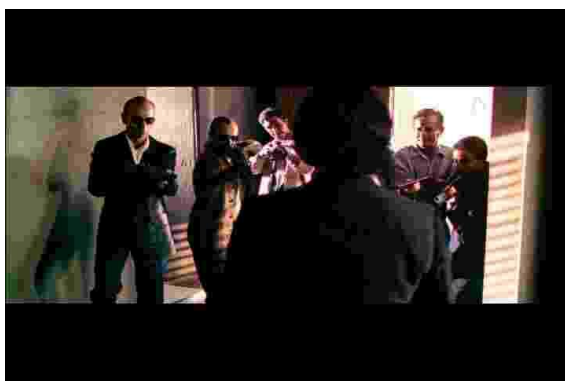
2.1.1 O fuzilamento de Benjamim: núcleo de início e de desfecho das narrativas

Dentre as inúmeras transferências realizadas por Monique Gardenberg para compor sua obra, a do núcleo apresentado no início e no desfecho do filme parece ser a mais visível. A narrativa fílmica, dentro de uma estrutura de enredo circular, tem seu primeiro núcleo de ação idêntico ao da narrativa literária: a cena de fuzilamento do protagonista Benjamim. Esse núcleo, que retorna ao final do filme e do livro, é assim narrado por Chico, na primeira e última páginas do romance:

Mas para Benjamim Zambraia soou como um rufo, ele seria capaz de dizer em que ordem haviam disparado as doze armas ali defronte. Cego, identifica cada fuzil e diria de que cada cano partiria cada um dos projéteis que agora o atingiam no peito, no pescoço e na cara. Tudo se extinguiria com a velocidade de uma bala entre a epiderme e o primeiro alvo letal (aorta,

coração, traquéia, bulbo), e naquele instante Benjamin assistiu o que já esperava.⁸⁰

A impactante descrição detalhada de uma ação nuclear — a morte do personagem — introduz a obra, despertando o interesse do leitor pelo desfecho da trama, presente na primeira página, e motivando sua compreensão do enredo repleto de *flashbacks*. Gardenberg, por sua vez, apresenta o mesmo recurso narrativo, agora sob forma de imagens:



Imagens 1 e 2: Cenas de fuzilamento de Benjamin jovem, no início, e velho, no fim do filme. GARDENBERG, 2003.

No filme, embora o episódio do fuzilamento inicie a narrativa, a primeira imagem que aparece é a do personagem Benjamin, ainda jovem, caminhando por uma rua deserta até chegar a um sobrado verde-musgo onde entra e é fuzilado. Essa imagem introduz uma ação narrativa inexistente na obra de Chico e se manifesta como um simples acréscimo, uma catálise que a cineasta produz para começar a narração da história tratada pelo romance.

Na primeira vez em que apresenta a cena do fuzilamento, a cineasta também altera um informante do núcleo do romance. Isso acontece ao filmar a ação protagonizada pelo jovem Benjamin (interpretado por Danton Mello) e não pelo velho Benjamin, como na cena do final do filme. Ao comparar as imagens 1 e 2 apresentadas acima, o leitor pode observar essa alteração. Contudo, a mudança não interfere na estrutura narrativa do filme que, apesar de aproximar-se da versão literária, mostra um processo misto de *adaptação própria* de um informante dentro da *transferência* de um núcleo.

⁸⁰BUARQUE, 1995. p. 09 e 165.

2.1.2 Benjamim na gravação de comercial: transferência de função catalisadora

Após o primeiro trecho do romance, Benjamim desperta e o leitor tem a impressão de que a cena do fuzilamento não é real, mas um mero sonho. Em meio a essa atmosfera onírica, logo nas primeiras páginas, Benjamim Zambraia “assistiu ao que já esperava: sua existência projetou-se do início ao fim, tal qual um filme”⁸¹, sendo, logo em seguida, apresentada pelo escritor com informantes e índices que traçam o perfil do personagem. No cinema, entretanto, após a cena de fuzilamento no sobrado verde-musgo, segue-se outra, na qual o velho Benjamim abre os olhos e protagoniza a gravação de um comercial de televisão. Essa mudança, que troca a descrição do personagem (como Chico faz na página 10 do romance) por outra ação (só apresentada no romance mais à frente, no segundo capítulo) é uma adaptação livre de Gardenberg que direciona seu discurso narrativo para o jogo de *flashbacks*, de idas e vindas no tempo narrativo. No filme, a apresentação do personagem ao espectador é feita de forma direta, sem rodeios indiciais, por meio de uma simples imagem que mostra Benjamim Zambraia já maduro (representado pelo ator Paulo José). A caracterização física e outros elementos psíquicos são, então, visualmente apresentados:

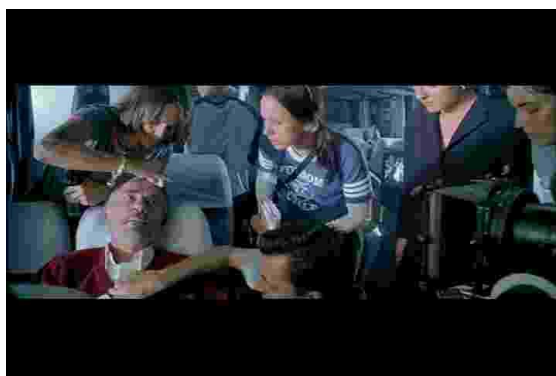


Imagem 3: Primeira cena que mostra o ator Paulo José no papel do velho Benjamim. GARDENBERG, 2003.

⁸¹ BUARQUE, 1995. p. 09.

A segunda cena do filme exhibe um Benjamim já envelhecido, gravando um comercial dirigido por G. Gâmbalo, entre assistentes de produção e câmeras reais (distintas da câmera imaginária do romance). O modelo publicitário deveria simular um passageiro que dorme confortavelmente no ônibus da empresa que assina o anúncio mas, por piscar durante a cena, precisa repetir a gravação várias vezes. Essa ação se caracteriza como uma *função catalisadora* e não como um *núcleo*, uma vez que não é essencial à história contada; apenas situa a narrativa em uma realidade mais concreta e detalhada, preenchendo espaços entre um núcleo e outro. No livro, esse evento é apresentado na página 37, no segundo capítulo, e o filme provoca uma alteração cronológica no esqueleto de ações da obra literária. Essa cena também apresenta alteração em um de seus informantes: a idade do protagonista. A mesma função catalisadora — a gravação do comercial — é apresentada nas duas obras. Contudo, no filme, ela se desloca no tempo, expondo o personagem já maduro àquela ação. No romance, Benjamim grava esse comercial quando jovem. Mudanças como essas em nada modificam o enredo do romance: Monique Gardenberg mantém os mesmos núcleos, apenas intensifica a mesclagem entre os dois tempos da narrativa, protagonizados pelo jovem e pelo velho Benjamim.

2.1.3 Rede de *flashbacks*: núcleos transferidos do livro para o filme

Tanto na narrativa de Chico quanto na de Monique Gardenberg, a história mostra a vida do protagonista Benjamim, em cenas que se passam no fim dos anos 80 ou na década de 60. Depois do *flashback* da cena de fuzilamento, a narrativa prossegue entre lembranças do passado e cenas do presente do protagonista até retomar seu começo que é também seu final. O romance, a todo o tempo, faz extenso uso desse recurso típico da linguagem cinematográfica. Ao serem traduzidos para o cinema, os *flashbacks* são transferidos para seu sistema semiótico de origem, sem qualquer problema referente à distinção dos recursos peculiares a cada uma das duas linguagens

abordadas, uma vez que, originalmente, o *flashback* é um recurso cinematográfico do qual a literatura recorrentemente se apropria.

Nessa rede de *flashbacks*, os núcleos da narrativa fílmica são apresentados de modo bem similar aos da obra literária, realizando, de forma clara, as *transferências* das principais funções cardinais: Benjamim observa a boca de Ariela; Ariela conhece Alyandro; Ariela é estuprada por cliente da imobiliária; Ariela conhece Jeovan; Benjamim participa de gincana com adolescentes; Ariela pede autógrafo a Benjamim; Ariela escreve carta a Jeovan; Ariela conhece Zorza; Benjamim e Ariela encontram Gâmbalo e Alyandro no restaurante; Benjamim manda cartão e flores a Ariela; Benjamim distribui dinheiro e roupas a mendigos na fonte; Castana vai para Paris; Benjamim segue Castana por rua deserta; Benjamim segue Ariela por rua deserta; Benjamim é fuzilado.

Tem-se, portanto, o mesmo esqueleto das ações nucleares nas duas obras. Porém, no cinema, há acréscimo de catálises que fixam a narrativa em uma realidade mais verossímil, uma vez que os recursos audiovisuais do cinema nos proporcionam essa sensação. Os núcleos têm, também, sua ordem de aparição na narrativa alterada: o núcleo em que Ariela relembra como conheceu Jeovan, por exemplo, que, no filme, aparece logo no início, no capítulo 3 do DVD, só é apresentado, de fato, no último capítulo do livro, na página 152. O mesmo eixo narrativo é mantido, mas modificado inteiramente na ordem do discurso fílmico.

Durante todo o filme, Monique Gardenberg realiza, com ousadia, mudanças nos tempos das ações do romance: ações acontecidas no passado, no livro, são filmadas como se acontecidas no presente e vice-versa. Esse é um recurso muito usado por Chico Buarque em sua obra e Gardenberg o potencializa. Assim como os leitores do romance, a cineasta também confunde os instantes em que a narrativa é protagonizada por Benjamim jovem e aquelas em que temos Benjamim já maduro. Ao desconstruir o que, anteriormente, não estava desconstruído na história contada por Chico, ela joga com a sensação de desconforto, de não-linearidade e de fragmentação na narrativa de *Benjamim*.

2.1.4 A câmera invisível de Benjamim: *adaptação própria* de uma catálise

O processo de *adaptação própria* — descrito por McFarlane como o espaço criativo do cineasta adaptador que recria, na tela, elementos literários — é muito recorrente na adaptação fílmica feita por Monique Gardenberg. Com esse recurso, ela leva ao cinema as ações de *Benjamim* e realiza adaptações livres de catálises do romance de Chico Buarque.

Na cena em que a cineasta apresenta o protagonista jovem, em um *flashback* do velho Benjamim no banheiro do restaurante, há uma livre adaptação da função catalisadora: o fato de Benjamim ter adquirido uma câmera invisível em sua adolescência⁸². O Benjamim literário, de topete, que dublava cantores de *jazz* e fazia sucesso entre as garotas, é apresentado pela cineasta como se gravasse um filme e olhasse para o olhar invasor da câmera. No filme, essa câmera não é mais invisível, como a descrita no romance, pois trata-se da câmera real de Monique Gardenberg, que direciona o olhar do espectador para a história que quer contar. Ainda nesse mesmo trecho, a câmera passeia pelo baile em que o jovem Benjamim sobe ao palco e canta a música *I was the one*:



Imagem 4: Benjamim Zambraia no auge de sua juventude. GARDENBERG, 2003.

⁸² BUARQUE, 1995. p. 10-11.

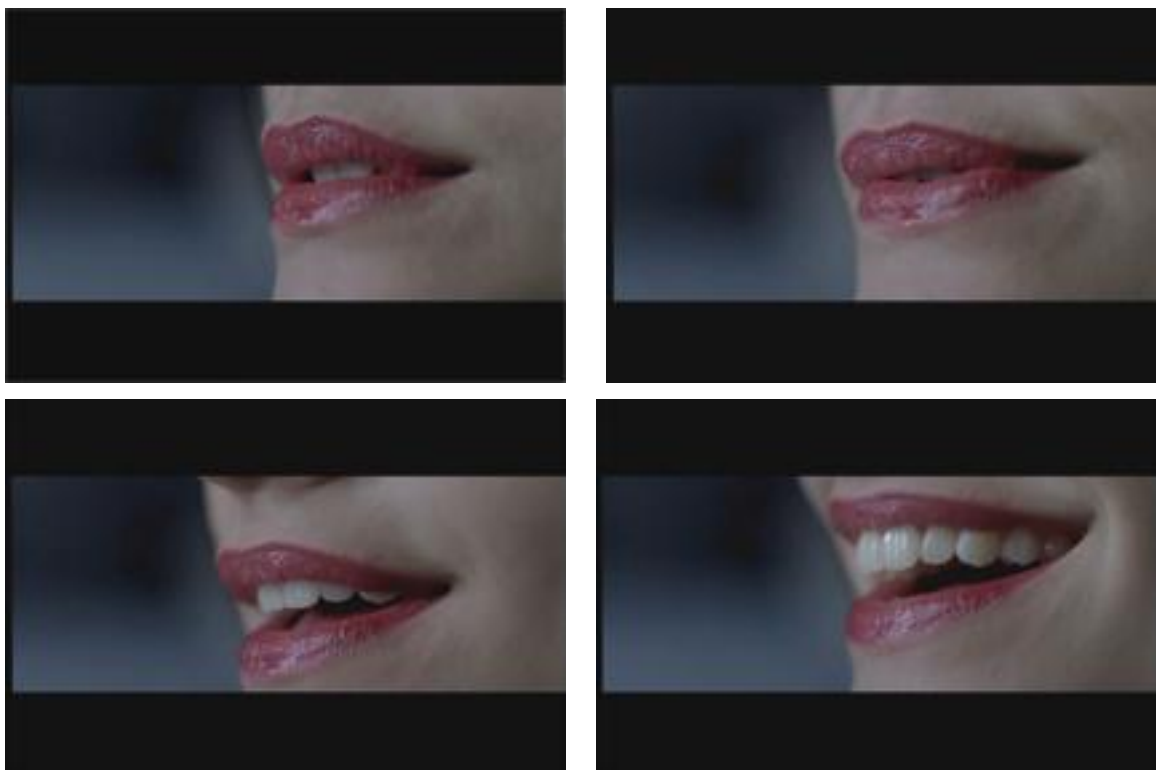
Essa cena é seguida de outras, muito rápidas, que mostram meninas que o olham e, logo depois, vêm outras cenas em que ele beija as donas dos olhares. Toda essa seqüência se manifesta como um típico processo de *adaptação própria*. Apesar de transformada criativamente na passagem de uma narrativa para outra, a seqüência não prejudica a interpretação do leitor/espectador, que compreende a mesma intenção narratológica nas duas obras, que apenas são contadas de formas bem distintas, com o uso de recursos peculiares a cada linguagem.

2.1.5 *Transferências* de núcleos

O processo de *transferência*, para Brian McFarlane, possibilita transportar elementos de uma narrativa para outra, sem transformações. Esse tipo de procedimento trabalha com a idéia de levar uma função narrativa *ipsis literis* de um sistema semiótico a outro, recorrendo apenas à mudança de linguagem, ao uso de recursos narrativos peculiares a cada sistema. A recorrência abundante desse procedimento faz o leitor/espectador reconhecer na tela a mesma narrativa literária. Monique Gardenberg explora os processos de *transferência*, ao levar os núcleos da narrativa literária para o seu filme e, em linhas gerais, pode-se dizer que ela preserva o enredo criado por Chico.

As guimbas de cigarro que Benjamim observa, no início do filme, são exemplos interessantes de *transferência* de funções cardinais. Esse núcleo é traduzido em imagens para o cinema, com o recurso do plano de detalhe: a guimba marcada por batom, que desperta todo o envolvimento do protagonista com a boca de Ariela Masé e, posteriormente, seu interesse pela misteriosa mulher que aciona muitas lembranças de seu passado. Esse núcleo é idêntico nos dois sistemas semióticos, distintos apenas pelo recurso narrativo de cada linguagem: a literatura, com a descrição, traduz em palavras a ação e o pensamento do personagem e o cinema, com a movimentação de câmera, detalha o objeto observado pelo personagem, em câmera subjetiva (recurso em que a câmera enquadra a visão sob o ponto de vista do personagem). Essa

cena continua com o instante em que Gardenberg enquadra, em um outro plano de detalhe, os lábios da atriz Cléo Pires:



Imagens 5, 6, 7 e 8: planos de detalhe da boca da personagem Ariela Masé (Cléo Pires). GARDENBERG, 2003.

Gardenberg usa essa seqüência de planos para vislumbrar a descrição de Chico, no momento em que Benjamim, ao sair do banheiro, observa Ariela:

agora ela ergue a cabeça e começa a murmurar, e a tênue animação da sua boca transforma todo um rosto que, até então, a Benjamim parecia invulnerável. Não o impressionam os lábios, nem a língua e os dentes que mal se vêem, mas a lacuna, o vão, o abismo dentro daquela boca, que completa a superfície do rosto pela negação, como uma pausa no meio de uma música.⁸³

O episódio do estupro é outro exemplo de *transferência*. No livro, essa ação é descrita em um *flashback* de Ariela, quando ela se lembra de que não tem segredos para Jeovan e revive o dia em que conta esse acontecimento ao marido⁸⁴. No cinema, a cena ganha maior destaque por meio dos acréscimos

⁸³ BUARQUE, 1995. p. 13-14.

⁸⁴ BUARQUE, 1995. p. 153-4.

de detalhamento audiovisual e dos movimentos (da câmera e dos atores em *mise-en-scène*) que realçam a interpretação realista de Cléo Pires. Esse destaque se comprova, ainda, pela apresentação desse núcleo no início da narrativa fílmica, em contraste com o livro, que só apresenta o episódio em seu desfecho.

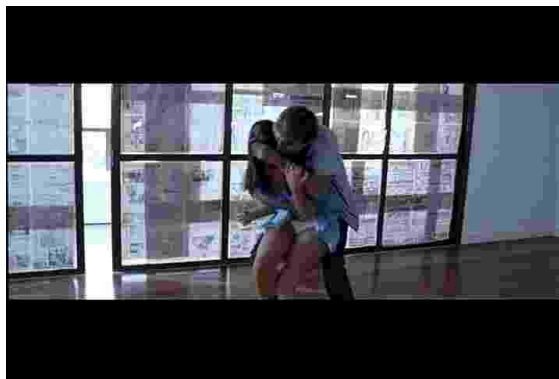


Imagem 9: Cena do estupro de Ariela Masé.
GARDENBERG, 2003.

As cartas que Ariela escreve a Jeovan e à mãe, no início do capítulo 2 do romance, também são exemplos de funções cardinais perfeitamente traduzidas, com modificações referentes apenas aos recursos peculiares de cada linguagem. Enquanto, no romance, as cartas são identificadas pela presença de aspas no corpo do texto, no cinema, esse núcleo é apresentado pelo som da voz em *off* da personagem, que pronuncia as palavras que escreve no papel timbrado da Imobiliária Cantagalo.

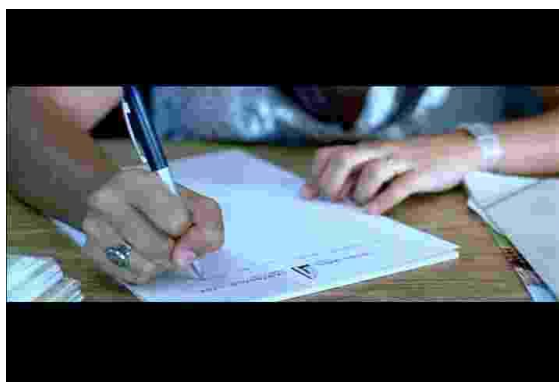


Imagem 13: Plano de detalhe das mãos de Ariela escrevendo cartas.
GARDENBERG, 2003.

A morte de Castana Beatriz é outra função cardinal transferida do livro para o filme. Esse episódio, apresentado no filme em *flashback*, é mais nebuloso no romance e até caracteriza-se como um índice, uma lembrança que persegue Benjamim por toda a vida, e não como um núcleo decodificado da escrita. No filme, entretanto, essa apresentação é feita de forma precisa, não deixando dúvidas para o espectador de que Castana morreu de fato e que Benjamim Zimbraia teria sido responsável por levar o pelotão de fuzilamento até ela.

2.1.6 Acréscimo de catálises criadas com o tom da narrativa de Chico

Merecem destaque, também, as funções catalisadoras que são acrescentadas à narrativa fílmica, para maior veracidade da relação entre Jeovan e Ariela. Uma delas é o casamento do casal (capítulo 3 do DVD) que não é relatado no livro. Esse acréscimo intensifica e potencializa o respeito da protagonista pelo policial Jeovan. No filme, ele deixa de ser um mero namorado (dentro da rede de romances de Ariela): acolhendo a protagonista, ao chegar do interior ao Rio de Janeiro, leva-a para sua casa e torna-se seu marido, sob as juras de um matrimônio católico. Essa catálise indica um casal mais fortalecido e uma relação mais formal do que a identificada pelo leitor do romance.



Imagem 10: Cena do casamento de Ariela e Jeovan - catálise acrescentada por Gardenberg. GARDENBERG, 2003.

Muitas outras cenas são incluídas no filme como catálises, para dar mais coesão e veracidade à narrativa. Outro exemplo dessa estratégia narrativa é a seqüência que mostra o instante em que Benjamim conhece Castana Beatriz, na produção de um comercial de cigarro na praia (capítulo 3 do DVD). Esse episódio não encontra equivalência no romance, mas é perfeitamente coerente com a atmosfera da narrativa de Chico Buarque. A cineasta trabalha com a intenção de criar sua obra, a partir do tom da narrativa de *Benjamim*, e confessa: “Durante as filmagens, não recorri a *storyboard* só raramente fiz listas de decupagem prévia. Minha maior preocupação era com o tom de cada cena. Encontrado o tom, era só comunicá-lo à equipe e dar liberdade para cada um criar dentro daquele tom”.⁸⁵ Em busca do tom de *Benjamim*, Monique Gardenberg inclui cenas inexistentes na obra literária e obtém efeitos semelhantes aos das ações transferidas. A coerência entre as cenas adaptadas e as criadas é obtida porque a cineasta opta por recursos que distinguem os dois tempos da narrativa. Gardenberg filma o passado em linguagem clássica, o que resultou em imagens granuladas e de cores explosivas, que evocam o tom onírico das confusas lembranças do protagonista e a atmosfera de certa nostalgia, glamour e inocência dos anos 60. Para filmar o tempo presente, ela opta por planos-sequência de imagens estouradas que nos transmitem a austeridade não-romântica dos anos 80, cheios do realismo e da agilidade dos grandes centros urbanos.



Imagens 11 e 12: Distintas colorações da imagem narram o passado e o presente de Benjamim. GARDENBERG, 2003.

⁸⁵ GARDENBERG, 2003. p. 7.

Em depoimentos encontrados no material de divulgação do filme, Gardenberg relata a importância dos recursos de linguagem que escolheu para fazer a narrativa de *Benjamim*:

Para dar conta de uma história de amor em dois tempos, separados por longos 30 anos, eu e o diretor de fotografia Marcelo Durst escolhemos uma gramática bem definida: as cenas do passado foram filmadas em linguagem clássica, com película positiva Ektachrome revelada como negativo, daí resultando cores explosivas e uma certa granulação que evocam a nostalgia de um tempo de glamour e inocência. O presente é mais frio, nervoso e instável, com muitos planos-sequência e câmera na mão. Isso contraria certos cânones narrativos, que costumam atribuir a ausência de cor ao passado. Mas foi essa distinção fundamental que orientou todos os setores da equipe, sendo em boa parte responsável pela unidade que o filme possa apresentar.⁸⁶

2.1.7 Mudança cronológica na apresentação dos núcleos

Apesar das *transferências* de núcleos e catálises e das criações de catálises inexistentes na narrativa romanesca, mas coerentes com o tom da narrativa de *Benjamim*, Monique Gardenberg ainda propõe outra drástica alteração: a mudança cronológica na apresentação de muitas das funções cardinais. A alteração da ordem de aparição desses núcleos modifica a forma como a história é contada: várias explicações e esclarecimentos sobre as ações dos personagens Ariela, Jeovan e Dr. Cantagalo que são melhor desenvolvidas no final do livro, no filme, são apresentadas no início. O livro exige que, para compreender o esqueleto narrativo, o leitor construa toda a rede cronológica dos núcleos, apresentados em desordem pelos *flashbacks*. Já no início de sua narrativa fílmica, Gardenberg direciona o olhar do espectador para os episódios que deseja destacar, facilitando-lhe a compreensão da história. Chico Buarque, ao contrário, a cada página, deixa mais dúvidas em seu leitor, o qual só vai conhecer ao final da narrativa as explicações e esclarecimentos de alguns eventos. Exemplos mais claros desses mecanismos se encontram na antecipação dos episódios do estupro de Ariela e de seu relacionamento com Jeovan, apresentados por Gardenberg no início do filme, e para o leitor de Chico, nas últimas páginas da narrativa.

⁸⁶GARDENBERG, 2003. p. 7.

2.1.8 *Transferência dos personagens*

Para finalizar a análise das funções distribucionais, tratemos de uma função cardinal que, de acordo com McFarlane, muito interfere na classificação da obra fílmica como fiel à obra de inspiração: os personagens. A transferência dos personagens é crucial para o leitor que assiste ao filme de Gardenberg não como obra independente, mas como obra derivada, adaptada, traduzida. Levar todos os personagens literários para a obra fílmica, de fato, representa a transferência de importantes funções cardinais que, quando alteradas ou omitidas, causam a insatisfação do leitor, que assume a postura de espectador de uma adaptação. A cineasta transfere todos os personagens literários para o cinema: Benjamim (em suas duas versões temporais), Ariela Masé, Castana Beatriz, Alyandro Sgaratti, Jeovan, Dr. Cantagalo (dono da Imobiliária) Zorza, G. Gâmbalo e Dr. Campocelste (pai de Castana). Tratemos, a seguir, da maneira como esses personagens foram apresentados na obra fílmica e em que eles se diferenciam dos personagens descritos na obra literária.

2.2 Um filme infiel ao livro ou as *adaptações próprias* das funções integrativas de *Benjamim*

A caracterização dos personagens e da atmosfera da narrativa manifesta-se como verdadeiras funções integrativas, as quais servem para distinguir elementos relativos ao discurso da narrativa, à funcionalidade do *ser*. Na maior parte das vezes, para passarem da literatura ao cinema, os personagens precisam de *adaptações próprias*. A teoria de Brian McFarlane sugere o processo de *adaptação própria* para as funções que não são passíveis de *transferência* — as funções integrativas — ou para aquelas de escolha do cineasta, que não deseja transferir os elementos e sim, recriá-los. Essa seção

trata das funções integrativas da obra literária que sofreram adaptação na obra fílmica, provocando um distanciamento entre os discursos narrativos.⁸⁷

A influência do cinema na linguagem do romance de Chico é muito marcante. *Benjamim* é uma obra altamente visual nas descrições de seus personagens, cenários e situações. Essa característica pode ser observada na orelha do livro que descreve a trama: “um ex-modelo fotográfico, Benjamim duplicou-se desde a adolescência em uma câmera invisível para ver o mundo, e agora já não distingue mais o que vê fora de si do seu passado, de si mesmo”. Trata-se de um personagem literário que vê sua história narrada como se fosse um filme. Assim, a literatura nos apresenta um Benjamim Zambraia confuso, com passado e presente indistintos, sem certezas e afirmações, para construir uma história linear. O tom onírico do discurso de Chico Buarque faz com que os episódios relatados possam, a todo o tempo, ser pensamentos, lembranças, desejos ou devaneios do personagem. Em toda a leitura do texto ficam inseridas a dúvida e a incerteza, como se o próprio leitor vivenciasse o mundo sonhador, confuso e incerto de Benjamim.

No filme, entretanto, a diretora e os roteiristas fazem suas escolhas e, com imagens, tornam reais as ações e afirmam as situações protagonizadas por Benjamim, eliminando as dúvidas sofridas pelos leitores. A história torna-se clara no filme devido à *impressão de realidade* característica do cinema, como propõe Jean-Claude Bernadet: “Um pouco como num sonho: o que a gente vê e faz num sonho não é real, mas isso só sabemos depois quando acordamos. Enquanto dura o sonho, pensamos que é verdade. Essa ilusão de verdade, que se chama impressão de realidade, foi provavelmente a base do grande sucesso do cinema”.⁸⁸

Com o realismo que o cinema sugere, o leitor que se torna espectador, pode perceber, na tela, os índices e informantes dos personagens e lugares literários personificados nos atores e nos cenários escolhidos para aquela filmagem. Assim, fiéis ou não, as funções integrativas, que caracterizam física

⁸⁷Não afirmamos, aqui, a obrigatoriedade da fidelidade ao romance. Uma adaptação fílmica tem toda a liberdade para fazer uso da obra literária como uma inspiração e uma referência.

⁸⁸BERNADET, 1985. p. 12.

e psiquicamente os personagens, o tom e a atmosfera da narrativa, podem ser comparadas entre as obras.

Nesse estudo, entretanto, o destaque será concedido aos personagens que, apesar de serem todos traduzidos para a adaptação, são funções integrativas que, se comparados nas duas obras, instituem uma série de distinções entre os informantes descritos no livro e aqueles observados no filme. É claro que esse distanciamento entre as duas obras não altera a compreensão do leitor e do espectador, uma vez que, aqui, trata-se de *funções integrativas*, relativas ao ser, ao discurso, e não ao esqueleto narrativo, como as *funções distribucionais*. Contudo, é interessante notar que, nessa comparação entre os traços dos personagens literários e fílmicos, há uma perceptível diferença entre atores, caracterização e personificação dos personagens literários (aspectos físicos, informantes) e definições psíquicas relativas ao caráter deles (índices propriamente ditos).

Os itens a seguir tratarão da caracterização dos principais personagens de *Benjamim* e farão uma comparação entre as descrições do romance e as imagens fílmicas. Observaremos como as funções integrativas, que definem cada um dos personagens na obra literária, são levadas à tela.

2.2.1 O maduro Benjamim

Pra se viver de amor
Há de esquecer o amor

Chico Buarque

Começemos pelo protagonista. Benjamim Zambraia, em sua maturidade, é descrito por Chico Buarque 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”⁸⁹, “um cidadão assim onipresente, que ostentava

⁸⁹ BUARQUE, 1995. p. 10.

saúde, fortuna e simpatia”⁹⁰, “que não se lembrava da última vez que beijara uma mulher, sem contar as putas”⁹¹. No cinema, com Benjamim interpretado pelo ator Paulo José, tais informantes não são apresentados exatamente dessa forma. O romance informa o protagonista explicitando seu ar juvenil: “Se bem que Benjamim Zambraia seja um senhor bastante conservado. Melhor: um rapaz recém-envelhecido”⁹². Mas será que o espectador percebe essa vitalidade juvenil do senhor Benjamim no cinema?

O personagem cinematográfico, de fato, não vem carregado dos vestígios glamurosos de sua juventude, mas da decadência, dos efeitos da idade, do olhar pesaroso do envelhecimento, que podem ser percebidos nas primeiras imagens que o apresentam na gravação do comercial e no banheiro do restaurante. O certo é que a própria cineasta imagina assim o seu Benjamim, quando opta por ser Paulo José o personagem principal de sua película. De acordo com *Press Book* do filme, o ator que, a princípio, não queria o papel, alegando problemas de saúde e idade maior que o personagem do livro, foi convencido pela insistência de Monique Gardenberg.

A cineasta re-inventa um Benjamim que, a todo o tempo, abandona os informantes e índices sugeridos por Chico. A forte relação do protagonista com a Pedra⁹³, por exemplo, não é, de fato, excluída da narrativa de Gardenberg, mas reduzida a ponto de modificar a apresentação indicial do personagem. Esse objeto inanimado que é alvo dos devaneios de Benjamim não tem, no filme, a mesma importância, o que resulta numa diferença entre o Benjamim literário e o cinematográfico. Embora, em ambas as obras, a Pedra seja saudada pelo personagem, na literatura essa relação é mais intensa do que no cinema. Chico explora essa ação fazendo-a simbolizar traços psíquicos que definiriam o protagonista: a estranheza da relação cordial com um mineral, a solidão profunda do apartamento escurecido pela janela por onde a luz não entra e a nebulosidade das horas passadas naquele recinto em companhia

⁹⁰ BUARQUE, 1995. p. 39.

⁹¹ BUARQUE, 1995. p. 101-2.

⁹² BUARQUE, 1995. p. 63.

⁹³As referências à Pedra, que se situa em frente à janela do apartamento de Benjamim, são identificadas pelo nome sempre grafado com “P” maiúsculo no livro. Tal grafia revela a importância concedida pelo autor à relação do protagonista com o objeto inanimado, cujo nome é escrito como se fosse um substantivo próprio.

apenas da Pedra. Gardenberg, por sua vez, expõe os cumprimentos do protagonista à Pedra como um mero informante, talvez até com muito mais roupagem de catálise, de função distribucional, do que de função integrativa, relativa ao ser da estrutura narrativa.

Outra intrigante distinção indicial entre as obras é a relação de culpa pela morte de Castana Beatriz, vivida pelo velho Benjamim. Ao assistir ao filme, o espectador, sem qualquer dúvida, conclui que Benjamim é realmente culpado pela morte de seu grande amor do passado. Enquanto essa culpa, apresentada como um informante do protagonista, é evidente no filme, no livro ela é inserida de forma indicial, oferecendo ao leitor a mesma incerteza que atormenta o personagem, em relação à morte da amada. Gardenberg opta por abandonar a abordagem indicial de Chico e recria sua história com tons de veracidade e certeza. Isso é proporcionado por dados apresentados como informantes e, por sua vez, estabelecidos a partir dos núcleos e das catálises acrescentados pela cineasta: imagens que mostram o jovem Benjamim levando policiais ao encontro de Castana Beatriz no sobrado ou o velho Benjamim recordando as espreitas à namorada do passado. Tem-se, assim, no filme, um Benjamim do presente com características físicas e psicológicas bem distintas das descritas e indexadas no romance.

2.2.1 O jovem Benjamim

Vence na vida quem diz sim [...]
 Pra que tanto drama
 Diz que sim
 Te deitam na cama
 Diz que sim
 Se te criam fama
 Diz que sim

Chico Buarque

Chico Buarque descreve o Benjamim que protagoniza as cenas passadas nos anos 60 como um jovem que “vivia cercado por mulheres emotivas”⁹⁴ e

⁹⁴ BUARQUE, 1995. p. 101.

que um certo dia “passou a usar topete, e nas pendengas em que antes descabelava, certo de estar com a razão, mantinha agora um sorriso vago, deixando o adversário gesticular de costas para a câmera. Com isso, ganhou prestígio e beijou muitas garotas...”⁹⁵. Nas gravações de sua câmera invisível, “o acervo de Benjamim também guardava dublagens de cantor de jazz, saltos de trampolim, proezas de futebol, brigas de rua em que sangrou ou se saiu bem e sua estréia no sexo com uma senhora de idade...”⁹⁶. A partir dessas descrições, o leitor de Chico constrói sua imagem do jovem protagonista como um galã imerso no glamour de seu tempo e com hábitos típicos da juventude da época. O jovem Benjamim cinematográfico, interpretado por Danton Mello, é bem similar ao descrito pelos informantes literários. Todas as ações criadas no romance para caracterizar esse personagem são traduzidas por Gardenberg. Todo o glamour do jovem dos anos 60 é livremente adaptado ao cinema com o recurso das imagens amareladas que causam no espectador a impressão dos áureos tempos do famoso modelo fotográfico, no ápice de seus vinte e poucos anos.

Destaca-se, dentre as tantas cenas protagonizadas por Danton Mello, a seqüência que mostra um encontro entre Benjamim e Castana Beatriz na praia. Para essa ambientação, a cineasta usa imagens congeladas dos atores e da figuração, em contraposição ao movimento do mar e do vento da praia que balança levemente os cabelos das pseudo-estátuas humanas em *mise-en-scène*. A cena ganha movimento humano, quando Gâmbalo começa a andar, ao fim da trilha sonora. Seu caminhar impulsiona o deslocamento das outras pessoas do quadro, como se ele, de fato um diretor de comercial, definisse também toda a movimentação da realidade. Esse plano-sequência encontra correspondência na obra literária e é uma ousada adaptação da direção cinematográfica: a descrição de uma lembrança de Gâmbalo — justamente quem define o movimento do quadro cinematográfico. Essa lembrança do diretor publicitário é despertada quando ele encontra Ariela e Benjamim em

⁹⁵ BUARQUE, 1995. p. 11.

⁹⁶ BUARQUE, 1995. p. 11.

um restaurante⁹⁷ e, a partir desse encontro, rememora seu passado em companhia do jovem modelo e de sua namorada, Castana Beatriz.

De fato, o jovem Benjamim recriado por Monique Gardenberg, nessa e em outras cenas, em muito se aproxima das descrições literárias e não causa, ao leitor que se torna espectador, o mesmo estranhamento já explicitado em relação ao Benjamim dos anos 80.

2.2.2 Castana Beatriz

Você vai me seguir
 Aonde quer que eu vá
 Você vai me servir
 Você vai se curvar [...]
 Você vai me trair
 Você vem me beijar [...]
 Você vai conseguir
 Enfim, me apunhalar
 Você vai me velar
 Chorar, vai me cobrir
 E me ninar.

Chico Buarque

Protagonista do passado, Castana Beatriz é descrita por Chico Buarque como “uma manequim com franja de Cleópatra, pálpebras negras e olhos puxados por delineador”.⁹⁸ Quando ela tira a peruca usada para a produção do comercial, mostra a “cabeça cheia de cachos castanhos”⁹⁹. “Supersticiosa, só conta sonhos pessoalmente” e nunca por telefone¹⁰⁰. Sendo a própria mitificação do amor idealizado por Benjamim, Castana Beatriz era, na literatura, composta de mistério e sensualidade até o fim do relacionamento do casal, quando o autor descreve mudanças no comportamento da protagonista e seu desinteresse pelo jovem modelo fotográfico. Depois de voltar da Índia, ela hesitava encontrá-lo:

⁹⁷ BUARQUE, 1995. p. 89.

⁹⁸ BUARQUE, 1995. p. 25.

⁹⁹ BUARQUE, 1995. p. 59.

¹⁰⁰ BUARQUE, 1995. p. 104.

comparecia por insistência de Benjamim, pois tinha o ar cansado, bocejava, demorava a tirar a roupa e, sem que ninguém lhe perguntasse coisa alguma, sempre inventava uma maneira de falar do tal Professor. Metera-se num grupo de estudos com uns amigos novos, que se reuniam na casa do Professor para discutir a América Latina, e Benjamim não gostava nada daquela história. Castana sempre foi péssima aluna, mal completou o ginásio, colava, fumava no banheiro, foi expulsa do colégio de freiras, só readmitida porque o pai era um benemérito, e a essa altura da vida queria fazer crer a Benjamim que se convertera ao universo acadêmico.¹⁰¹

Esses índices e informantes que indicam o fim do interesse de Castana por Benjamim são mantidos na obra cinematográfica. Gardenberg lhes concede um alto grau de importância, evidenciado nas transferências e adaptações livres que retomam ações da protagonista do passado que ressurgem nos *flashbacks* da narrativa do presente. A alteração da caracterização da protagonista é percebida apenas em sua descrição física. A modelo de cabelos cacheados, escondidos debaixo da peruca, é retratada com cabelos extremamente lisos e levemente avermelhados nessa cena. Tal mudança não altera o esqueleto narrativo, por ser uma alteração restrita a uma típica função integrativa informante.

2.2.4 Ariela Masé

Essa moça tá diferente
Já não me conhece mais
Está pra lá de pra frente
Está me passando pra trás.

Chico Buarque

O traço de maior distanciamento entre a adaptação e o livro é justamente a apresentação da personagem Ariela Masé. A protagonista que atormenta o presente de Benjamim Zambraia é bem diferente, na obra cinematográfica, da personagem retratada no livro. No romance, Ariela é descrita como “a moça de cachos castanhos, com sorriso plácido à saída do restaurante” que Benjamim pode jurar ser a filha de Castana Beatriz¹⁰²; uma

¹⁰¹ BUARQUE, 1995. p. 59.

¹⁰² BUARQUE, 1995. p. 27.

“mulher de calça jeans e blusa de crochê”¹⁰³, que é filha bastarda do ex-patrão da mãe-índia que não é sua mãe legítima¹⁰⁴. No cinema, contudo, a personagem é fisicamente identificada com a personagem Castana Beatriz, uma vez que o espectador vê a mesma atriz nos dois papéis.

O leitor do romance, no transcorrer da narrativa, tem dúvidas ao imaginar a semelhança entre as personagens pois, a cada página do livro, a aproximação entre as duas mulheres que envolvem Benjamim é posta em questão. O parentesco de Castana e Ariela é sempre duvidoso, muitas vezes parecendo apenas um devaneio de Benjamim, como se comprova nas afirmações distribuídas ao longo na narrativa: “Castana Beatriz que passeia à vontade na pele da sua filha, alguns números maior que a sua”; “sua boca escancarada, uma mulher estupenda, lembrando vagamente a mãe, mas um pouco vulgar, e portanto uma mulher por quem qualquer um gostaria de padecer”¹⁰⁵; “retrato da mãe em movimento”¹⁰⁶; “nada garante que Ariela seja filha de Castana Beatriz”¹⁰⁷.

O texto literário ora apresenta Ariela como retrato fiel da suposta mãe; ora como uma jovem com algumas semelhanças com a namorada do passado de Benjamim. Chico elabora todo o seu discurso com índices que lançam dúvidas sobre a relação entre as duas personagens. Monique Gardenberg, entretanto, não mantém essa incerteza.

Ariela Masé é traçada como uma jovem de vinte e poucos anos no trecho do romance em que o narrador, delimitado neste instante pelo pensamento de Benjamim, imagina sua “verdadeira idade (vinte e cinco, vinte e quatro, vinte e seis)”¹⁰⁸. Nesse instante, apesar de apresentar uma informação simples e pura — a idade da personagem — que é comumente determinada por informantes, como define Barthes, Chico faz uso de índices, causando ao leitor a impressão de deciframento de uma mera informação.

¹⁰³ BUARQUE, 1995. p. 18

¹⁰⁴ BUARQUE, 1995. p. 150-151.

¹⁰⁵ BUARQUE, 1995. p. 60.

¹⁰⁶ BUARQUE, 1995. p. 113.

¹⁰⁷ BUARQUE, 1995. p. 135.

¹⁰⁸ BUARQUE, 1995. p. 14.

Esse recurso comprova a indicialidade do discurso do autor, que propõe a nebulosidade em todos momentos de sua narrativa.

A jovem Ariela trabalha na Imobiliária Cantagalo e é uma típica suburbana das grandes metrópoles, que toma ônibus para chegar a “sua casa, um sala-e-quarto em bairro distante, sem gás encanado nem linha telefônica, que ela teria vergonha de mostrar ao mais modesto dos clientes”¹⁰⁹ e sonha com a ascensão social:

Tantas vezes Ariela conduziu um cliente masculino pelo corredor, tantas portas de apartamentos abriu para dar passagem a um homem, e nem assim se habituou a um protocolo que considera humilhante. Sonha um dia passar as chaves discretamente às mãos do cavalheiro e pedir-lhe que a deixe entrar na frente, como se a interessada fosse ela.¹¹⁰

O romance apresenta Ariela como uma jovem ingênua e sonhadora, criada no interior por família indígena¹¹¹, que vai para a cidade em busca de mudança. No filme, Gardenberg altera um informante e faz sua Ariela filha de uma “mãe preta”, como confessa a protagonista no jogo da verdade (no capítulo 3 do DVD). Essa adaptação, que troca a etnia de origem da mãe adotiva da protagonista, talvez pretenda intensificar a idéia de exclusão da personagem. Na maior parte das vezes, os veículos de comunicação e os debates informais colocam os negros, e não os índios, como exemplos graves de exclusão social. Nesse contexto, ser filha de mãe negra representaria maior exclusão para a cinematográfica Ariela do que ser filha de uma índia, como a Ariela literária.

O fato, porém, que mais altera os traços informantes e indiciais de Ariela é a intensificação de sua ingênua perversão, apontada de forma amena no romance e potencializada no filme. No romance, a vingança de Ariela sobre o cliente que a estuprara em um imóvel — fato que desencadeia uma série de outras vinganças — é apresentada de forma subjetiva e essas outras “armadilhas” não são aplicadas a personagens já apresentados no decorrer da narrativa. No filme, entretanto, essas descrições são convertidas em

¹⁰⁹ BUARQUE, 1995. p. 21.

¹¹⁰ BUARQUE, 1995. p. 19.

¹¹¹ BUARQUE, 1995. p. 150.

execuções feitas pelo pelotão de fuzilamento no sobrado verde-musgo (imóvel fortemente simbólico dentro das duas narrativas) e têm, como alvo, personagens que se relacionam com a protagonista ao longo da narrativa. Dentre eles, Zorza, que vive um caso extraconjugal com Ariela (tanto no romance, quanto no filme); Alyandro Sgaratti, político que a seduz e, no dia seguinte, torna-se, mesmo sem êxito, alvo de sua vingança; e o próprio Benjamim que, ao seguir a personagem que chora e não responde às suas perguntas, acaba sendo levado ao endereço das vinganças, onde é executado.

Monique Gardenberg, ao propor as alterações que potencializam as vinganças de Ariela, constrói sua protagonista como alguém mais cruel, estabelecendo suas ações em uma vida dupla que contrapõe a ingênua e sonhadora suburbana com a mulher vingativa que mata seus amantes. A oscilação de seu caráter é ainda mais forte quando apresentada indicialmente pela cineasta, após o fuzilamento de Benjamim, na cena que a mostra, do lado de fora do sobrado verde-musgo, chorando, arrependida pela morte do protagonista. Tal cena não encontra equivalente no livro e a morte de Benjamim ocorre sem relação clara com as vinganças armadas por Ariela. No desfecho do romance, Benjamim segue Ariela, repetindo a cena em que segue Castana Beatriz no dia de sua morte, chega ao mesmo sobrado verde-musgo, entra e é fuzilado.

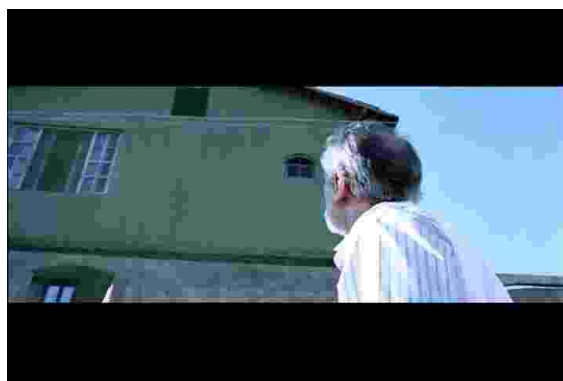


Imagem 14: Cena em que Benjamim é levado ao sobrado verde-musgo. GARDENBERG, 2003.

De fato, é nessas funções que se percebe uma maior distância entre as duas obras. As mudanças descritas alteram a estrutura lógica da evolução dos

fatos que constroem a motivação da narrativa. Diante disso, temos duas obras bem distintas: um livro que conta a trajetória de Benjamim, ao procurar Castana Beatriz em Ariela, e um filme que mostra a vingança da filha pela morte da mãe, que pensa ter sido causada pelo protagonista.

Para concluir esse capítulo, evidenciamos o processo misto que Monique Gardenberg usa para adaptar a obra de Chico. O filme *Benjamim* tanto faz uso de processos de *transferências* — que apenas passam as ações *ipsis literis* de um sistema semiótico a outro, provocando o reconhecimento da obra literária na tela — quanto de *adaptações próprias* — que levam à cena elementos que não podem ser transferidos, recriando o mesmo tom narrativo da literatura no cinema ou acrescentam catálises, índices e informantes que alteram a significação dos núcleos narrativos. Muitas vezes, essas adaptações provocam, no espectador que também é leitor do romance, certa estranheza. O fato é que, entre *transferências* e *adaptações próprias*, vê-se nas telas um *Benjamim* ora fiel, ora infiel ao *Benjamim* literário: que põe em cartaz ora a maestria das palavras de Chico Buarque de Hollanda, ora a criatividade de Monique Gardenberg.

Capítulo III

PERGAMINHO DE CHICO BUARQUE, PALIMPSESTO DE MONIQUE GARDENBERG

Palavra prima
Uma palavra só, a crua palavra
Que quer dizer
Tudo
Anterior ao entendimento, palavra [...]

Palavra minha
Matéria, minha criatura, palavra
Que me conduz
Mudo
E que me escreve desatento, palavra

Talvez, à noite
Quase-palavra que um de nós murmura
Que ela mistura as letras que eu invento
Outras pronúncias do prazer, palavra.

Chico Buarque

Este capítulo trata dos processos de criação de um texto a partir de outro, sob a ótica da *hipertextualidade* sugerida por Genette. Em muitos instantes, o que discutimos se aproxima da idéia apresentada por McFarlane em sua teoria sobre adaptação fílmica mas, em outros, é algo muito mais abrangente. Por isso, adotamos o conceito de *hipertextualidade* — processo que faz a obra de Gardenberg brotar do romance de Chico — e as inúmeras possibilidades de leituras que ele abriga. A ênfase da análise recai, nesse caso, sobre o diálogo entre o filme e o livro, e sobre as interseções e distâncias entre as duas obras.

Pensemos em como o processo *hipertextual* da cineasta foi estabelecido, que recursos criativos foram potencializados por ela na elaboração de seu hipertexto fílmico que parte do hipotexto buarqueano. Para tal análise, usaremos, além do conceito de *hipertextualidade*, também as definições de

charge, *transposição*, *transmodalização*, *excisão*, *extensão*, *expansão* e *ampliação* propostas por Genette.

3.1 Chico usa a *charge* da linguagem publicitária para construir seu romance?

Uma prática hipertextual que se pode pensar nessa análise é a *charge*, definida por Genette pelo cruzamento da imitação com o regime satírico, manifestando-se como uma espécie de pastiche satírico que ironiza sua referência hipotextual. Em toda a narrativa de *Benjamim*, Chico satiriza a linguagem publicitária. Monique Gardenberg não apenas mantém essas sátiras do fazer imagético dos anúncios, como as potencializa.

A trama de *Benjamim* ocorre entre gravações de comerciais e sessões de fotos, explorando o universo da propaganda e das produções publicitárias. Todas as descrições de Chico são preservadas por Monique Gardenberg, que produz imagens repletas de cartazes publicitários, marcas e logotipos. Como um (satírico) publicitário, Chico Buarque cria marcas fictícias: *Imobiliadora Cantagalo Ltda.*, *G. Gâmbalo Publicidade e Marketing*, *Concessionária Owa*, *Farmácia K.K.*, *Cigarros DAM*, revistas *Ciclorama* e *Frenesi*, *Teatro Setentrional*, dentre outras que simulam, com ironia, o mundo dos anúncios e logotipos. No romance, também se faz uma alusão à grafia de uma logomarca, quando se diagrama, em fonte diferenciada do corpo do texto, o nome *Alyandro* (primeira palavra da página 90). Além disso, ele ainda satiriza os *slogans* publicitários recorrentes e populares quando cria, para acompanhar a logomarca do político Alyandro Sgaratti, a frase: "O companheiro xifópago do cidadão"¹¹². Monique Gardenberg, por sua vez, potencializa as *charges* de Chico quando recria, na tela, cartazes e adesivos com a logomarca *Alyandro*,

¹¹² Com esse *slogan*, mais uma vez, trabalha-se com a idéia da imagem duplicada de um sujeito em *Benjamim*.

cujo “y” é a imagem de dois homens interligados pelo tórax, remetendo, literalmente, à palavra xifópago¹¹³.



Imagem 20: Logomarca de Alyandro em destaque no boné de Gâmbalo. GARDENBERG, 2003.

Chico e Gardenberg, ironizando o fazer publicitário, adotam recursos que podem ser vistos como *charges* que simulam o universo da publicidade, criticando o privilégio de tais práticas na mídia e no cotidiano das sociedades de massa.

3.2 *Transposição*: prática hipertextual difundida ao longo do processo de adaptação fílmica de *Benjamim*

A prática hipertextual mais difundida, ao longo do processo de hipertextualização do texto romanesco, é a *transposição* — a transformação séria do hipotexto —, a qual pode ser elaborada a partir de *transformações temáticas* do texto de origem (inversão ideológica), de *transvocalização* (mudança de narrador)¹¹⁴ e de *translação espacial* (mudança de espaço narrativo). De fato, todos esses processos criativos foram utilizados por Monique Gardenberg para elaborar a transposição da obra de Chico Buarque.

¹¹³ **Xifópago** adj. e sm. Ter. Diz-se de, ou monstro (1) originado da ligação de dois indivíduos na altura do tórax. (Minidicionário Aurélio, 1993. p. 575)

¹¹⁴ A transvocalização pode ser exemplificada por um hipotexto narrado em primeira pessoa que gera um hipertexto em terceira pessoa.

No caso da *inversão ideológica*, esse procedimento pode ser verificado quando questionamos a tendência ideológica das duas obras. O romance tem cunho visivelmente político: a história de um protagonista que confunde os tempos aborda as lembranças do autor Chico Buarque, que viveu no período da repressão militar nos anos 60 e hoje tem sua obra marcada pela influência do cotidiano fragmentado dos grandes centros urbanos, entre anúncios e trânsito¹¹⁵. Já o filme *Benjamim*, mais distante dos cenários políticos, tem um cunho sensual, amoroso: sua narrativa se foca nos relacionamentos amorosos do protagonista com Castana e Ariela. Tanto na película, quanto na capa do DVD, na abertura do *site* ou no material de divulgação do filme, exploram-se imagens sensuais. O filme foi, ainda, anunciado pelo *slogan* "Ninguém esconde o amor" e destacou, em seu lançamento, a cena de estupro da personagem Ariela Masé. Inúmeras foram as reportagens que abordaram a preparação da atriz Cléo Pires para o papel de Ariela e para essa "difícil cena". O livro de Chico, entretanto, quando lançado, despertou, na crítica, comentários que o nomeavam como um "romance político", que tratava da memória de um personagem brasileiro, como tantos reais. Nessa perspectiva, a *inversão ideológica* no processo de *transposição* de *Benjamim* é evidente e importantíssima para compreendermos os focos distintos das duas obras.

O segundo recurso para a prática da *transposição* descrita por Genette, a *transvocalização*, também pode ser encontrado no processo de criação de Gardenberg. Há um trecho do filme que apresenta o discurso na voz da personagem Castana Beatriz o qual, no livro, pertencia a Benjamim. Essa mudança de narrador acontece na cena da descrição das bocas dos santos que, no romance, é apresentada como um pensamento de Benjamim e, no filme, sofre *transvocalização*, sendo apresentada por Castana Beatriz, em diálogo com o protagonista. Essa alteração não modifica, de forma geral, a *transposição* de toda a obra. Sendo efetivada em apenas um trecho do

¹¹⁵ Esse tema sempre perpassou a obra de Chico. As músicas "As vitrines" e "Construção", por exemplo, focam o ambiente urbano e o impacto dos prédios, do trânsito e do ritmo das grandes cidades no homem. Os dois últimos discos lançados por ele trabalham justamente essa idéia do urbano, das metrópoles e dos cidadãos que vivem nelas: "As cidades" (1999) e "Carioca" (2006) já trazem essas questões no próprio título do álbum. Seu último romance, *Budapeste*, também trabalha com o universo urbano, uma vez que já se intitula com o nome de uma cidade.

romance, a *transvocalização* não se apresenta como o motor desse processo de *hipertextualização*.

O último recurso, a mudança de espaço narrativo ou *translação espacial*, também pode ser exemplificado no filme de Gardenberg. A cineasta realiza a mudança de espaço de importantes ações narrativas que são as vinganças de Ariela. No romance, essas ações acontecem em diferentes apartamentos, localizados em bairros afastados e ruas silenciosas; no filme, sofrem *translação espacial* e sempre são executadas no sobrado verde-musgo, recurso utilizado por Gardenberg para potencializar esse espaço e, em consequência, aumentar o foco das vinganças de Ariela na trama.

Assim, Gardenberg, utilizando-se de *transformação temática*, *transvocalização* e *translação espacial*, realiza uma *transposição*. Entretanto, essa prática manifesta-se em uma configuração ainda mais complexa, por apresentar-se como um processo de *transmodalização* (ou *transmodalização intermodal*).

3.1.3 *Transmodalização*: passagem do romance de Chico para o filme de Gardenberg

O processo de *transmodalização* praticado na construção do filme *Benjamim* apresenta inúmeras *transformações* no hipotexto buarqueano. Genette sugere que, por pura necessidade técnica, o processo de *transmodalização* pode submeter o hipotexto a uma transformação temática significativa, seja em seu tempo narrativo ou em “uma motivação psicológica forjada especialmente para justificar um artifício técnico”¹¹⁶. O filme apresenta o recurso apontado por Genette na medida em que a personagem Ariela Masé passa a ser conduzida por uma motivação forjada, inexistente no hipotexto. A menina vinda do interior se vinga de homens desconhecidos na primeira narrativa. No filme, entretanto, ela leva ao pelotão de fuzilamento os personagens Zorza, Alyandro (em tentativa) e o próprio Benjamim. O roteiro

¹¹⁶ GENETTE, 2007, no prelo.

de Monique Gardenberg forja uma relação de vingança da protagonista com todos os homens que se envolvem com ela — motivação que justifica seu caráter e o desfecho do filme: o motivo pelo qual Benjamim Zambraia foi fuzilado.

Outro recurso peculiar à narrativa é a pausa descritiva, obviamente inútil na cena dramática e cinematográfica, já que os atores e o cenário são apresentados visualmente, sem necessidade de palavras. Partindo da essência do cinema, vemos, no hipertexto, as metáforas e descrições indiciadas por Chico Buarque se *transmodalizarem* em imagens e sons. Informações e definições ora lúdicas, ora críticas, são apresentadas na película em imagens imediatamente significantes.

Tratando-se ainda da linguagem audiovisual do cinema, de sua instância especificamente modal, dá-se, também, outro tipo de redução inevitável: todas as falas se apresentam no discurso direto, com exceção daquelas relatadas por um personagem-narrador¹¹⁷. Além disso, na cena dramática, segundo Genette, não é possível aprimorar a idéia de focalização, já que todos os atores estão igualmente presentes no palco e só podem falar um de cada vez. Assim, o ponto de vista narrativo não encontra equivalente, o espectador passa a ser o único que tem um prisma dramático e só ele pode direcionar e modular sua atenção como preferir, de uma forma que quase não pode ser programada ou prevista pelo texto. No cinema, esse procedimento não só é possível como é o recurso mais característico dessa linguagem. A movimentação de câmera define o olhar do espectador e enquadra a ação que conta aquela história, especificada pelo olhar de cada diretor. Conforme já apontamos, a cena em que Chico descreve a boca de Ariela é levada às telas por meio de um plano de detalhe da boca da atriz Cléo Pires. O cinema encontra, por meio desse recurso, uma forma de conduzir o foco à personagem, ao objeto ou à ação que almeja destacar.

Genette afirma, entretanto, que a categoria referente à *voz* narrativa — por definição, completamente ligada à existência de um discurso narrativo — desaparece inteiramente na cena dramática, exceto quando se tem um

¹¹⁷ GENETTE, 2007, no prelo.

narrador. No cinema, esse problema é consideravelmente menor, já que o recurso de usar a voz em *off* pode alcançar o foco de quem narra. Assim ocorre na *transmodalização* do início do segundo capítulo do romance, que apresenta, entre aspas, as tentativas de Ariela de escrever cartas à mãe e a Jeovan: imagens mostram a mão da personagem escrevendo as cartas e a voz em *off* narra o que nelas está sendo escrito. Nesse trecho, já tratado no capítulo anterior, o espectador não tem dúvidas de que a voz narrativa é da personagem Ariela, exatamente como no trecho equivalente do romance.

O importante é pensar a dramatização (ou adaptação cinematográfica) a partir dos ganhos extratextuais que ela nos proporciona e encontrar na obra de Gardenberg aquilo que o romance não apresentou. Obcecar-se por uma análise de fidelidade entre hipotexto e hipertexto seria ignorar a rede de textos que sempre existe dentro da obra de um autor.

3.2 A *excisão* da Pedra: de personagem a cenário

Monique Gardenberg faz alguns cortes no hipotexto de Chico, realizando o procedimento de *excisão* que se manifesta como uma “supressão pura e simples”, sem qualquer outra intervenção. Um exemplo disso é o corte, feito pela cineasta, da história da Pedra do Largo do Elefante com a qual se inicia o terceiro capítulo do romance. Como um personagem da narrativa, a Pedra tem sua história contada nas primeiras páginas do capítulo 3, desde seu passado histórico (no ano de 1535, com o andarilho português), a compra do apartamento de fundo que tem vista para aquela enorme rocha, até o dia em que Castana Beatriz, em visita a Benjamim, ao olhar através da janela, encontra a Pedra e a considera horrorosa. Gardenberg mantém o apartamento de Benjamim com vista para a Pedra do Largo do Elefante, preserva o cotidiano “bom dia” do protagonista à Pedra, mas a coloca sempre como pano de fundo, sem a intensa relação com o Benjamim do romance. É como se a Pedra, no filme, fosse grafada em caixa baixa e assumisse, simplesmente, a

função de cenário. A *amputação* (uma única excisão massiva) desse trecho da história de Chico transforma a posição da Pedra na narrativa. Com efeito, no hipertexto fílmico ela não desperta as mesmas impressões que no hipotexto literário.

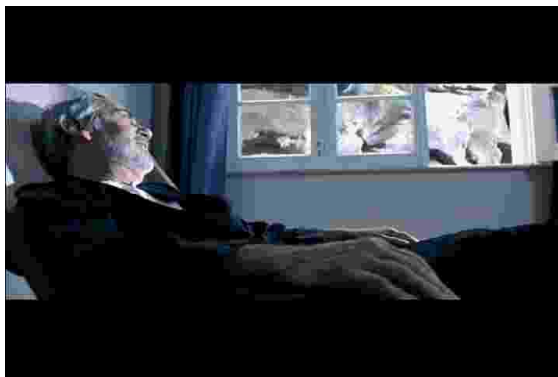


Imagem 21: A Pedra do romance reduzida a cenário no filme. GARDENBERG, 2003.

Entretanto, apesar de agressiva, a *excisão* não ocasiona, necessariamente, uma diminuição do valor do hipotexto. Ao suprir, quase que cirurgicamente, partes do texto inúteis ou nocivas (na visão do segundo autor), o hipertexto visa a “melhorar” seu hipotexto. Como sugere Genette, “ler é bem ou mal *escolher*, e escolher é *abandonar*”. Gardenberg, ao reler a história da Pedra, talvez a considere inútil para a trajetória de Benjamim por entre seus *flashbacks*.

3.3 O casamento de Ariela e Jeovan: *extensão* do hipertexto fílmico

Ele faz o noivo correto
Ela faz que quase desmaia
Vão viver sob o mesmo teto
Até que a casa caia.

Chico Buarque

Além de cortes que reduzem o hipotexto em seu processo de *hipertextualização*, Monique Gardenberg também trabalha com intervenções que aumentam e dilatam o texto buarqueano, realizando procedimentos de

extensão — que se refere a um aumento do texto por adição massiva, um *preenchimento* do hipotexto com novas ações que dilatam sua narrativa. Ao acrescentar acontecimentos que não existem no romance, a cineasta realiza esse tipo de aumento.

A cena do casamento de Ariela com Jeovan, no filme, pode ser considerada um procedimento de dilatação do texto. Essa *extensão* da obra buarqueana é apresentada em um prisma de *flashbacks* que narra, de forma dinâmica, como um videoclipe, uma seqüência de rápidos instantes que resumiriam a relação de Ariela e Jeovan. O romance do casal é, então, mostrado em poucos minutos e, por configurar-se nessa estrutura de videoclipe, segue o processo de *extensão* que Genette chama de *contaminação*: a cineasta recorre à agilidade dos videoclipes (outro tipo de hipotexto¹¹⁸) para fazer a dilatação do texto de Chico, como se esse tipo de linguagem contaminasse a *extensão*. Na verdade, trata-se de um processo de contaminações entre textos e de empréstimos entre obras: o relacionamento do casal da narrativa de Chico — indicial, metafórico, literário — com o estilo da cineasta — fluido, ágil, recorrente na linguagem de videoclipes.

3.4 Gincana e showmício: *expansão* com recursos musicais

Mais um canto sempre cabe
Eu quero cantar o amor
Eu quero cantar o amor
Antes que o amor acabe.

Chico Buarque

Para contar a história de *Benjamim*, anunciada pelo *slogan* “Ninguém esconde o amor”, Gardenberg também realiza outro procedimento de dilatação, sugerido por Genette: a *expansão*. Esse tipo de aumento se destaca,

¹¹⁸ Aqui, mais uma vez, expandimos o conceito de *texto* para além das manifestações literárias e tratamos a linguagem dos videoclipes como *texto*. A partir disso, essa linguagem torna-se um hipotexto de Monique Gardenberg que faz uso do processo de *contaminação* em sua criação hipertextual.

na película, nos instantes em que a cineasta acrescenta músicas a episódios descritos por Chico: a gincana, promovida pela concessionária *Owa*, e o showmício do político Alyandro Sgaratti. Essas cenas tiveram suas durações multiplicadas, se comparadas à narrativa do escritor.

Esse processo de dilatação textual consiste em aumentar o hipotexto por meio de acréscimos de novas figuras de linguagem, de animação realista ou de novas descrições dos detalhes mencionados ou implícitos no hipotexto. Nesse sentido, as descrições concisas do showmício de Alyandro e da Gincana *Owa* são expandidas no filme que, por acréscimos de detalhes, dilatam o hipotexto literário. A própria linguagem audiovisual é, por excelência, um meio *detalhador* de descrições, uma vez que concede ao espectador muito mais informações descritivas (por meio dos recursos imagéticos) do que calhamaços de páginas literárias com pausas descritivas. Essas duas cenas, no hipertexto fílmico, são expandidas, entretanto, não apenas pelo detalhamento visual, mas também pelo acréscimo de músicas, como veremos a seguir.

Na cena da gincana promovida pela concessionária *Owa*, a construção do espaço de ação alcança maior realismo quando esse episódio é expandido pela colocação dos nomes das provas que devem ser cumpridas pelas equipes: provas “fenômeno da natureza” e “artista famoso”. Esses títulos não são explícitos nas páginas do romance. Quando o personagem Benjamim, no livro, entra no salão da concessionária onde acontece a gincana, o apresentador do evento, Zorza, anuncia o cantor Robledo – “o sujeito com chapéu de vaqueiro”¹¹⁹. No filme, esse trecho é expandido quando a cineasta troca Robledo, por Wando. O cantor popular interpreta “Moça” e o espectador vê, no cinema, uma cena recorrente nos veículos de comunicação de massa. Gardenberg, mais uma vez, faz uso de sua experiência com videoclipes, ao contar histórias e mostrar os olhares de Benjamim para Ariela durante a canção. A música de Wando, sem dúvida, expande a gincana literária.

¹¹⁹ BUARQUE, 1995. p. 43.



Imagem 22: Música de Wando expande cena da gincana do romance.
GARDENBERG, 2003.

O mesmo procedimento acontece no showmício de Alyandro Sgaratti, quando Gardenberg convida outro cantor popular, Zeca Pagodinho, que canta duas músicas, também expandindo a descrição literária do episódio. Esse instante é ainda mais alongado por *expansão* com a inserção do trecho da música “Sebastiana”¹²⁰ — “e gritava: a, e, i, o, u, ipsilone”— quando Alyandro sobe ao palanque. A canção, que brinca com a sonoridade da letra “y”, faz referência à nova grafia do nome do candidato. O personagem apresentado no início das duas narrativas como Aliandro Esgarate, a partir desse instante do filme e da página 69 do romance, passa ter seu nome grafado como Alyandro Sgaratti. O “y” na nova grafia do nome do candidato é “resultado de consultas a uma numerologista”¹²¹ e, segundo ele, traria-lhe sorte. Gardenberg potencializa a proposta de Chico e, com a inserção da música, expande, ainda mais, a brincadeira com o nome do personagem.



Imagem 23: música de Zeca Pagodinho expande o showmício de Alyandro.
GARDENBERG, 2003.

¹²⁰ CAVALCANTI, Rosil.

¹²¹ BUARQUE, 1995. p. 73.

Estes acréscimos de canções dentro da narrativa, tanto na gincana, quanto no showmício, manifestam-se como verdadeiras *expansões*. A escolha da linguagem musical para expandir o hipotexto talvez se justifique pela intensa presença das referências musicais nos processos criativos de Monique Gardenberg que, além de cineasta, é também uma renomada diretora de videoclipes.

3.5 *Ampliação*: livro das lembranças de Benjamim, filme das vinganças de Ariela

Ai, quanta maldade a dessa moça
E, que aqui ninguém nos ouça
Ela sabe enfeitiçar
Pois todo malandro da cidade
Quer entrar
Nos sonhos que ela gosta de sonhar

Chico Buarque e Francis Hime

Todas as práticas de acréscimo analisadas anteriormente não equivalem ao que se considera, nesta análise, como aquela que mais modifica o hipotexto de Chico: a *ampliação* das vinganças de Ariela.

O processo de *ampliação*, de acordo com Genette, pode se estabelecer a partir do acréscimo de personagens, da dilatação dos detalhes e das descrições, dos focos de importância histórica e religiosa, do aumento no potencial humorístico, de intervenções extras do narrador, da multiplicação dos episódios secundários do hipotexto ou da dramatização máxima de uma aventura pouco dramática no hipotexto. O filme de Gardenberg utiliza dois dos recursos de ampliação citados.

A multiplicação de episódios secundários e a dramatização máxima de uma aventura pouco dramática no hipotexto se manifestam quando a cineasta enfatiza as vinganças de Ariela. Ela coloca em segundo plano o personagem-título do romance e passa o protagonismo da história a Ariela. O filme

multiplica o episódio das vinganças, que se estendem a todos os personagens masculinos¹²².

Chico elabora o romance a partir das lembranças de Benjamim, do passado que acaba se confundindo com o presente. Gardenberg amplia o foco da personagem Ariela e produz o filme centrado nas vinganças da nova protagonista. Diante disso, percebemos que a cineasta percorre o caminho tão destacado por Genette no correr de seu texto: a independência do hipertexto de seu hipotexto. O livro, construído em cima de lembranças, e o filme, construído em cima de vinganças, podem ser lidos independentemente um do outro.

A partir das práticas de *transposição* e *transmodalização* e dos procedimentos *excisão*, *extensão*, *ampliação* e *expansão*, conceituados por Genette, Monique Gardenberg cria, sobre o *pergaminho* de Chico, seu *palimpsesto*: o filme *Benjamim*.

¹²² Esses episódios, como já explicitado no capítulo anterior, não ocorrem assim no romance.

Capítulo IV

REDE TEXTUAL ALÉM DO LIVRO E DO FILME: O DIÁLOGO DE *BENJAMIM* COM OUTROS TEXTOS

Consta nos astros
 Nos signos
 Nos búzios
 Eu li num anúncio
 Eu vi no espelho
 Tá lá no evangelho
 Garantem os orixás [...]

Consta nos autos
 Nas bulas
 Nos dogmas
 Eu fiz uma tese
 Eu li num tratado
 Está computado
 Nos dados oficiais

Chico Buarque

Este capítulo apresenta algumas possibilidades de leitura do diálogo do filme e do romance *Benjamim* com outros textos, ou seja, as relações que essas duas obras estabelecem com outros livros, filmes, contextos políticos, *sites*, críticas e sinopses, entre outros. Para tal análise, serão trabalhados os conceitos de *intertextualidade*, *paratextualidade*, *arquitextualidade* e *metatextualidade* e os procedimentos redutores de *concisão* e *condensação*.

4.1 *Intertextualidade*: outros textos em *Benjamim*

Para começar a análise do diálogo das obras — objeto desse estudo — com outras, pensemos, primeiro, nos intertextos identificados em cada uma delas. A relação de co-presença entre textos, nomeada por Genette como *intertextualidade*, é bastante presente no romance e na adaptação cinematográfica de *Benjamim*, que tantas referências faz a outros textos.

Essas relações intertextuais propostas por Gardenberg e por Chico, manifestam-se como citação, plágio ou alusão a músicas, contextos políticos, outros livros e filmes.

O romance *Benjamim* já se inicia com uma referência intertextual. A imagem de Benjamim Zambraia frente a um pelotão de fuzilamento pode ser lida como um inquestionável traço intertextual de *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez. Tal imagem é apropriada por Chico na primeira página do livro que narra: "Muitos anos depois, diante do pelotão de fuzilamento, o Coronel Aureliano Buendía havia de recordar aquela tarde remota em que seu pai o levou para conhecer o gelo".¹²³ Benjamim e o Coronel Aureliano, de frente para o pelotão de fuzilamento, relembram acontecimentos em *flashback*, com os quais Márquez e Chico iniciam suas obras. O protagonista de Márquez volta à infância e o de Chico, à juventude, mas ambos, motivados pela dilatação do instante da morte, da existência já condenada ao fuzilamento.

Monique Gardenberg, como Chico, também desenvolve referências intertextuais. Tratemos, primeiro, dos intertextos musicais que percorrem todo o filme. As citações das músicas "I was the one"¹²⁴, "Ne me quite pás"¹²⁵, "Deixa a vida me levar"¹²⁶, "Moça"¹²⁷, "Sebastiana"¹²⁸, "Coração de papel"¹²⁹ e "Alegria"¹³⁰, apresentadas como trilha sonora, são citações intertextuais. A presença de uma trilha tão marcante é defendida por Gardenberg em seus depoimentos divulgados no *Press Book* de *Benjamim*: "A relativa escassez de diálogos no filme levou-me a utilizar muita música nas filmagens".¹³¹

A cineasta confessa, ainda, que a trilha que permeia todo o filme dialoga com o discurso fílmico e torna-se recurso fundamental para se contar essa história:

¹²³ MÁRQUEZ, 1967. p. 07.

¹²⁴ SCHROEDER; DEMETRIUS; BALIR e PEPPERSE.

¹²⁵ BREL.

¹²⁶ DO CAIS e MERITI.

¹²⁷ WANDO.

¹²⁸ CAVALCANTE, Rosil.

¹²⁹ REIS, Sergio.

¹³⁰ ANTUNES, Arnaldo.

¹³¹ GARDENBERG, 2003. p. 07.

O choque passado-presente repercute na trilha musical, que evoca as predileções do jovem Benjamim. Aqui me inspirei na prática do *sampling*, que consiste em se apropriar da emoção de um tempo mental, através da música, para impregnar o que se quer contar. Por conta disso surgem Elvis Presley, Chet Baker, The Platters, Jacques Brel, Eumir Deodato, Gerry Mulligan e Astor Piazzolla. Já a música do presente é basicamente eletrônica, com a especial contribuição de Arnaldo Antunes e Chico Neves.¹³²

Como vemos, o tempo nostálgico do jovem Benjamim é representado por músicas que projetam o encantamento dos anos 60. A correria moderna do Benjamim, no final dos anos 80, é refletida em músicas eletrônicas e nas letras compostas a partir de discussões semióticas de Arnaldo Antunes. Além disso, as canções "I was the one" e "Alegria" assumem, no filme, o formato de um videoclipe, o que enfatiza o papel desses intertextos musicais como verdadeiros elementos narrativos. A primeira, dublada pelo jovem personagem Benjamim, durante um baile nos anos 60, faz referência ao protagonista do livro que dublava cantores de *jazz*. A segunda é a trilha que acompanha o instante em que Benjamim dança com os mendigos na fonte, numa alusão ao clássico *Cantando na chuva*¹³³ como a própria cineasta relata no *making of* do filme. Paulo José grava a cena ao som de *Singin'in the rain*¹³⁴, imortalizada por Gene Kelly e, depois da montagem, a canção é retirada e a cena é editada com a música de Arnaldo Antunes. Mas o tom e a atmosfera da famosa cena de Gene Kelly permanecem, como índices dos vestígios daquele instante de criação.

¹³² GARDENBERG, 2003. p. 07.

¹³³ KELLY e DONEN, 1952.

¹³⁴ REYNOLDS.



Imagem 15: Cena em que Benjamim dança na fonte faz referência a *Cantando na chuva*. GARDENBERG, 2003.

Outras referências intertextuais a filmes estão presentes nos cartazes do cinema — cenário do início e do fim do romance do jovem Benjamim com a personagem Castana Beatriz:



Imagens 10 e 11: Cartazes de outros filmes dentro de *Benjamim*. GARDENBERG, 2003.

O diálogo entre *Benjamim* e esses dois filmes, além da função narrativa, tem relação direta com os acontecimentos que envolvem a relação do casal. A aproximação e o afastamento dos dois dialogam com os cartazes do cinema, numa alusão intertextual aos filmes da década de 60. No início do namoro, Benjamim e Castana chegam atrasados ao cinema para assistirem a *Um homem, uma mulher*¹³⁵. Já no fim dessa relação, Benjamim procura Castana pela cidade; no cinema, o filme em cartaz é *Brasil ano 2000*¹³⁶.

¹³⁵ LELOUCH, 1966.

¹³⁶ LIMA JR., 1969.

O filme de Claude Lelouch situa o namoro dos personagens em meados dos anos 60, na “época de ouro”, no auge do cinema francês. Essa película narra o romance entre um casal de viúvos que se conhece acidentalmente ao visitar os filhos em um colégio interno. A trama se desenrola em torno da dificuldade deles de se libertarem de seus passados para viver uma nova relação. *Um homem, uma mulher* teve como trilha sonora, *Samba da bênção*, de Vinícius de Moraes e Baden Powell, que, alcançando um reconhecimento mundial com este filme, concedeu visibilidade à MPB na época, inclusive ao próprio Chico Buarque — parceiro de Vinícius em tantas canções.

Para criar interseção entre os filmes, Gardenberg faz uso de um intertexto musical, mas não da música de Vinícius e sim da canção instrumental de Francis Lai, homônima à película francesa. Com sua inserção, a cena ambientada no cinema — que foca o cartaz de *Um homem, uma mulher* — passa para o instante seguinte da narrativa, que mostra cenas de amor entre o jovem Benjamim e Castana Beatriz. A citação da mesma trilha sonora nas duas películas sugere o diálogo direto entre ambas.

Contudo, além da citação da trilha, Gardenberg se apropria de outro recurso fílmico da película de Lelouch: o uso de cores que guia o olhar do espectador para os dois tempos narrativos — preto-e-branco (para retratar memórias) e em cores (para os diálogos do presente). Esse recurso também é usado por Monique Gardenberg, porém com nuances tonais em que o amarelado convencionado o tempo passado e a imagem “estourada”, em tons brancos, o presente.

O segundo filme apresentado como intertexto marca o fim do relacionamento entre Castana Beatriz e Benjamim e os fatos políticos da época. O premiado longa-metragem de Walter Lima Jr., *Brasil ano 2000*, tem trilha sonora de Gilberto Gil e Caetano Veloso (também parceiros de Chico Buarque nesse período). A trama vislumbra o Brasil trinta e um anos à frente, devastado pela Terceira Guerra Mundial, numa narrativa que mistura índios, astronautas, imigrantes e generais. Emaranhada por signos do Tropicalismo, com metáforas de rejeição ao sistema, essa película está imersa na dualidade característica dos anos 60, momento em que Castana Beatriz retorna ao Brasil,

envolvida com questões políticas, antes inexistentes na caracterização da protagonista.

O diálogo proposto entre esses dois intertextos fílmicos pode se estabelecer pela configuração do contexto da narrativa, deixando claro para o espectador quando a trama acontece. Gardenberg desloca o cenário do início dos anos 60, de *Um homem, uma mulher* — tempo do namoro apaixonado entre os personagens de Chico — para o fim da década de 60 — tempo dos símbolos tropicalistas de Walter Lima Jr., das passeatas estudantis, da repressão dos militares e de todo o universo político em que Castana Beatriz foge e Benjamim tenta encontrá-la. A cineasta usa esse intertexto diretamente relacionado à trama, como um complemento pertinente ao cenário e ao tempo histórico de sua filmagem.

Como observamos, *Benjamim* recorre a distintos contextos políticos para narrar sua trama em dois tempos: os anos 60 e o final dos anos 80. Esses contextos históricos e políticos, à luz da transtextualidade, podem também se manifestar como intertextos, pois, para tal contextualização temporal, o eixo narrativo se estrutura sob a relação do protagonista com duas mulheres: Castana Beatriz — representante dos anos 60 — e Ariela Masé — ícone do final dos anos 80. Essas personagens, ao cruzarem com o protagonista, estabelecem dois tempos de ação — o presente e o passado — que, por sua vez, desencadeiam uma série de reflexões sobre as mudanças políticas, econômicas e sociais ocorridas na sociedade brasileira. Helena Bonito Couto Pereira, em artigo sobre os tempos e as duas personagens de *Benjamim*, trata justamente do intertexto político e social relacionado às figuras de Castana e Ariela. Para Pereira, o primeiro tempo político em questão, os anos 1960, refletidos pela personagem Castana Beatriz, apresenta um Brasil em que a classe média é submetida ao governo ditatorial dos militares. No segundo, o fim dos anos 1980, vislumbrado pela caracterização de Ariela Masé, tem-se o tempo em que a democracia brasileira é restabelecida e a classe média é integrada agora às sociedades massificadas, pautada pelo vazio intelectual e cultural. Esses dois tempos da vida nacional, muitas vezes indiciais na trama, provocam profundas repercussões no interior da narrativa.

Para Pereira, há, ainda, uma crítica em comum presente nos contextos históricos de *Benjamim*: os dois intertextos suscitam a discussão sobre a identidade do sujeito diante da invasão midiática, do indivíduo contemporâneo, fragmentado, frágil, submisso ao poder da imagem. Essas questões podem ser percebidas a partir de episódios encadeados na estrutura labiríntica que conduz o enredo pela visualidade dos anos 60 — marcados pela presença da invasão da linguagem visual, dos modelos fotográficos, das publicidades gráficas — e pela forte relação imagética estabelecida nos últimos anos da década de 80 — consagrados pela televisão, pela nova e dinâmica linguagem visual dos anúncios que contrastam com o caráter estático das poses dos *outdoors* e das revistas dos tempos passados¹³⁷.

Para retratar cada tempo, Gardenberg faz uso de imagens que iconizam essas décadas. Os anos 60 são retratados por bailes e passeatas estudantis — imagens de oposições que contrapõem o glamour dos anos de ouro ao embate político que os devastou. O fim da década de 80, entretanto, é apresentado por showmícios, gincanas promocionais e gravação de propagandas políticas — imagens que evidenciam a importância das práticas publicitárias impulsionadas a partir desse período. Essas ações, sempre de cunho mercadológico, situam a narrativa no tempo dos “anos democráticos”, seja vislumbrando o contexto político da liberdade democrática que permite até publicidade de candidatos, seja na promoção de produtos e serviços que circulam abundantemente na sociedade consumista, na cultura massificada.

Os contextos políticos criados por Chico e mantidos pela cineasta atuam como elementos que complementam a narrativa. Pode-se perceber, no entanto, que tanto os intertextos políticos quanto os fílmicos e musicais são escolhidos e utilizados pela cineasta como elementos narrativos que, além de situarem a história de *Benjamim* em um tempo e espaço, auxiliam Gardenberg a re-escrever a narrativa de Chico.

¹³⁷ PEREIRA, [s.d], no prelo.

4.2 *Paratextualidade*: diferenças e similaridades entre o livro e o filme *Benjamim*

As relações que as duas obras estabelecem com outros textos, podem ser verificadas a partir das leituras sugeridas por seus paratextos. As manifestações paratextuais abordam tudo que contorna os textos, ou seja, títulos, prefácios, posfácios, notas de rodapé, epígrafes, orelhas, ilustrações, fotografias e capa, dentre outros.

A mais clara relação paratextual se estabelece no título dos dois textos. Homônimas, as duas obras fortalecem sua relação textual ao manterem o mesmo paratexto, o que leva o leitor a fazer uma ligação direta entre elas.

Outra relação de *paratextualidade* pode ser encontrada se compararmos as capas das obras. Ao cotejarmos a orelha do livro com a sinopse do filme exposta na capa do DVD, fica bem evidente uma distinção de estilo textual e de volume de texto, uma vez que a orelha do livro apresenta-se como uma crítica (metatexto) que recomenda a leitura da obra de Chico e é bem mais extensa que a sinopse inscrita no DVD.

Vejam, abaixo, a orelha do livro:

A morte de uma mulher está por trás da vida de Benjamim Zambraia. É a obsessão que o leva a associar tudo o que o cerca no presente a esse enigma do passado, a estabelecer todo o tipo de relações, a começar pelo instante em que encontra **a jovem Ariela Masé, que em tudo lhe parece a outra.**

Ex-modelo fotográfico, Benjamim duplicou-se desde a adolescência em câmera invisível para ver o mundo, e agora já não distingue mais o que vê fora de si do seu passado, de si mesmo. É esse filme perturbador que desfila sob a venda que encobre os olhos do protagonista diante de um pelotão de fuzilamento, no início deste romance surpreendente, levando a prosa às últimas conseqüências.

Raras vezes na literatura brasileira moderna houve tamanha identidade entre a forma narrativa e o mundo que descreve. O mundo opressivo e obsessivo desta história não surge do exterior, não vem de fora, mas é a própria criação de um estilo de narrar, é o resultado de uma prosa sem precedentes.

Deixando um fio de suspense, Benjamim passa de uma situação a outra, ao mesmo tempo esdrúxulas e enigmáticas, de um personagem a outro, carregados todos – quase trágicos, quase grotescos, quase reais – ao sabor de um destino que os confronta numa sucessão de coincidências impensáveis e vertiginosas. Uma realidade que vai se metamorfoseando incessantemente num espantoso caleidoscópio de pontos de vista para criar um dos romances mais originais da literatura brasileira recente. [grifos meus]

Agora, observemos a contracapa do DVD:

Ganhador de dois PRÊMIOS NO FESTIVAL DO CINEMA BRASILEIRO DE MIAMI 2004

- Melhor Filme e Melhor Ator (PAULO JOSÉ)
- Melhor Direção de Arte
- Melhor Montagem

Benjamim apresenta CLEO PIRES que de cara ganhou o PRÊMIO DE MELHOR ATRIZ NO FESTIVAL DO RIO 2003.

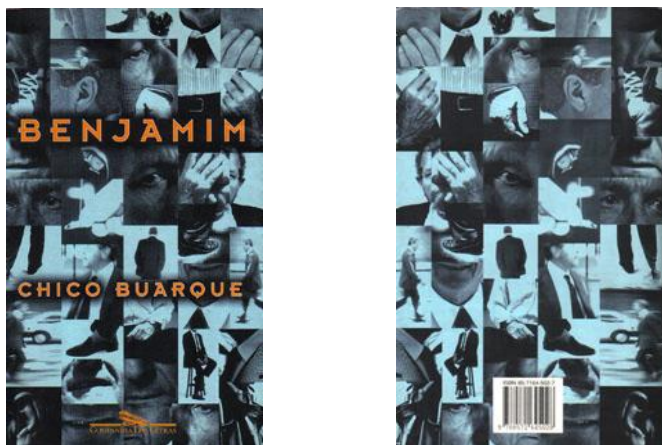
Baseado no livro de Chico Buarque de Hollanda, *Benjamim* conta a história de uma paixão perigosa em dois tempos, separados por um lapso de 30 anos. Ao conhecer a jovem Ariela Masé, de espantosa semelhança com o grande amor de seu passado, **o veterano e esquecido modelo publicitário** Benjamim Zambraia revive as delícias e horrores da paixão. A **"reencarnação" da sua amada Castana Beatriz** tem algo mais a lhe oferecer: um acerto de contas com a sua própria consciência. [grifos meus]

Em ambos os textos, destacam-se as descrições das personagens Benjamim e Ariela. O livro apresenta o protagonista como um "ex-modelo fotográfico" e o filme como um "veterano e esquecido modelo publicitário". Duas descrições similares em sua significação geral, mas com uma leve alteração nos significantes que qualificam o modelo: fotográfico e publicitário. Um modelo fotográfico se distingue de um modelo publicitário que, em sua definição, já é relacionado às práticas de mercado, à compra e venda de produtos e serviços. A ligação com a fotografia, pelo contrário, pode ser associada ao campo artístico. A publicidade volta seu fazer imagético e textual para o estímulo ao consumo; a fotografia, como arte, à apreciação estética.

A personagem Ariela Masé é apresentada de forma distinta em cada paratexto. No livro, uma jovem que "em tudo lhe parece a outra" (Castana Beatriz), desperta dúvidas no leitor quanto à verdadeira ascendência da personagem. No filme, entretanto, a própria sinopse já define Ariela como filha da namorada do passado de Benjamim, "a 'reencarnação' da sua amada Castana Beatriz". A escolha da palavra "reencarnação" também pode sugerir uma relação espiritual entre as duas, como se Castana morresse e se reencarnasse em Ariela. O fato é que os responsáveis pela divulgação do filme não deixam dúvida quanto à escolha da cineasta para retratar o parentesco entre Ariela e Castana Beatriz.

Tal relação é, ainda, reforçada em outro paratexto do filme: a ficha técnica. Exatamente nos créditos finais, Gardenberg e sua equipe técnica apresentam a atriz que interpreta a filha de Castana Beatriz (criança que aparece na cena em que Castana Beatriz e o namorado são mortos, nos anos 60) como “Ariela Menina”. A cineasta, assim, em uma relação paratextual com sua obra, orienta-nos sobre a escolha que fez: Ariela é, de fato, filha de Castana Beatriz no filme. Se o espectador ainda alimentasse alguma dúvida, poderia derrubá-la a partir dos créditos do filme.

Outra relação paratextual possível é a comparação entre os *designs* da capa do livro e o da capa do DVD. Observemos, primeiro, a capa da primeira edição do romance, publicado em 1995:



Imagens 16 e 17: capa e contracapa de *Benjamim* (1995), com projeto gráfico de Hélio de Almeida.

A obra literária é apresentada, em sua primeira edição, envolta por uma capa com composição em tons cromáticos frios, estabelecendo um contraste com as imagens elaboradas nas cores preta e azul. Esse *design* escuro sugere um ar misterioso e uma atmosfera de incertezas para a obra. A imagem editada na capa é elaborada a partir de recortes de fotografias que indicam um senhor de meia-idade que anda pela rua. Os fragmentos mostram os detalhes dos pés, das mãos, do olhar caído, do sorriso meia-boca, da gravata, dos sapatos, da camisa e do cigarro do homem que posa para as fotos. Trata-se de um Benjamim que se esconde, que se arruma, que caminha

pela cidade, que se duplica, que posa para uma câmera, visível ou não. A capa faz referências à personagem fragmentada e confusa das páginas do livro.

Em sua nova edição, o romance faz parte de uma coleção. Envolvido por uma capa azul clara, acompanha a nova edição de *Estorvo* (primeiro romance de Chico), que segue o mesmo padrão de *design* de *Budapeste* (seu último romance). Essa coleção relança os dois primeiros romances, tendo em vista o sucesso de *Budapeste*. Suas capas, apesar de apresentarem trechos dos romances, não têm relação direta com os textos de *Estorvo* e *Benjamim*, como é o caso de *Budapeste*, cuja capa em cor mostarda, com letras espelhadas na contra-capa, é uma referência direta ao trecho do romance que relata como o protagonista José Costa se depara com o livro que escreveu¹³⁸.

Pensemos nas relações que o filme estabelece com esse tipo de paratexto: a capa do DVD. Em tons bem diferentes da capa do romance, o *design* do DVD é elaborado em fundo vermelho, com fontes em branco e algumas imagens do filme. A imagem da capa faz certo apelo à sensualidade ao destacar uma fotografia trabalhada graficamente em tons preto e vermelho, que mostra um beijo, em *close-up*, de Cléo Pires e Danton Mello.



Imagens 18 e 19: capa e contracapa do DVD *Benjamim*, Europa Filmes, 2003.

As fontes em branco apresentam o título em caixa baixa, em oposição ao romance, que o apresenta inteiro em caixa alta. Tal oposição, talvez, possa ser relacionada ao foco das duas obras: no filme, a atenção passa do

¹³⁸ “Meio torto, deitado no sofá em L, tateei a cesta à procura de outra revista e alcancei um livro de capa mole, de cor mostarda. Era insólito um livro na cesta de revistas, a Vanda não tolerava objetos fora de lugar. Ascendente em virgem, dizia ela, que normalmente já o teria disposto na prateleira dos livros cor de mostarda. Afastei-o da vista, apertei os olhos, tentei decifrar os garranchos no alto da capa, e eram letras góticas”. BUARQUE, 2003. p.79-80.

protagonista Benjamim (todo grafado em caixa baixa) para a personagem Ariela, enfatizada na capa (por meio de imagens) e na história; já no livro, o foco é o protagonista do título, ou seja, Benjamim (em caixa alta na capa).

Na capa do DVD, também são apresentados os nomes dos atores, sendo que o nome de Cléo Pires aparece entre os de Paulo José e Danton Mello. A atriz que interpreta as duas namoradas de Benjamim separa, graficamente, o velho Benjamim (Paulo José) de sua lembrança da juventude (Danton Mello). Os nomes de Monique Gardenberg e Chico Buarque, por sua vez, são apresentados com o mesmo realce, em fontes do mesmo tamanho. Descrita como “um filme de Monique Gardenberg” “baseado na obra de Chico Buarque”, a película mostra, em seu paratexto, a relação direta dos autores na elaboração desse processo hipertextual.

4.3 A *arquitextualidade* na classificação das obras

Uma relação mais silenciosa, a *arquitextualidade* é sempre articulada a menções paratextuais. Partindo desse pressuposto, observemos o arquitexto que define a classificação das obras e que surge a partir da relação estabelecida entre elas e seus paratextos.

Nas bibliotecas e livrarias, o livro *Benjamim* é classificado como romance da *Literatura Brasileira*. Já o filme é localizado na seção *Cinema Nacional* das locadoras e assim classificado também nos *links* de *sites* de vendas de DVDs. Essas classificações são verdadeiros arquitextos e se destacam pelo cunho taxonômico e até mercadológico que assumem.

O novo *design* da capa do livro *Benjamim* e o caráter mercadológico embutido nessa alteração paratextual também podem se manifestar como uma relação arquitetural. Os três romances de Chico, relançados em capas que trabalham a mesma direção de arte, alterando apenas a cor (*Budapeste* é mostarda; *Estorvo*, vermelha; e *Benjamim*, azul), estruturam a *coleção Chico Buarque*, da Companhia das Letras. A mesma linha de *design* nas capas dos três romances evidencia, pela relação paratextual, a classificação dessas obras

no formato de coleção. O arqutexto é, assim, definido pelo paratexto, como sugere Genette.

4.4 Relações *metatextuais* em *sites*, reportagens, críticas e notas sobre *Benjamim*

Antes da análise dos comentários a respeito das obras, retomemos a definição de *metatextualidade*, sugerida por Genette como uma relação presente nos textos que se referem ao hipotexto, comentando-o. As relações metatextuais estão presentes nas inúmeras reportagens, notas, críticas e outros comentários sobre as obras.

Dentre os inúmeros metatextos, analisaremos primeiro os *sites* oficiais de Chico Buarque e do filme *Benjamim*, que dialogam diretamente com as obras e se manifestam como comentários oficiais dos dois textos. Observemos, primeiro, o *design* do *site* oficial do filme:



Imagem 20: *print screen* da primeira página do site www.benjamimofilme.com.br

Com *design* em vermelho e branco, o *site* é criado a partir da mesma composição visual da capa do DVD. Esse metatexto ainda faz referência a recursos sonoros do próprio filme, como aqueles a que Gardenberg recorre em sua obra: a página virtual se abre com o som dos tiros do pelotão de fuzilamento (cena do início do filme), seguidos da música *Alegria* (trilha do filme e de seu clipe de divulgação na mídia).

Outro metatexto em ambiente virtual é o site oficial de Chico Buarque, com destaque para o *link obra*, que apresenta o romance:

Benjamim, o segundo romance de Chico, foi publicado em 1995. O texto — entregue para a editora ainda sem a última frase, que definiria o desfecho da história — foi escrito durante um ano de intenso trabalho. O resultado é um livro um tanto cinematográfico, como diz o autor: "de certa maneira, as imagens vão me guiando".¹³⁹

Esse *link* cita, ainda, trechos de críticas sobre o romance de Chico:

"É uma história de culpas, amarga, densa, quase sufocante. Narrada na terceira pessoa (*Estorvo* o era na primeira), permite ao narrador conhecer os fatos dos pontos de vista dos vários personagens. A palavra é personagem fundamental do novo romance de Chico, como em seu último disco, *Uma palavra*, lançado também este ano. Benjamim, o substantivo comum, é o filho predileto. Benjamim Zambraia, o protagonista, não é nem terá sido predileto de ninguém. Está diante do pelotão de fuzilamento na primeira frase do livro. Quando ouve os tiros, sua existência - o tempo é outro personagem - projeta-se, como ele já esperava, 'o início ao fim, tal qual um filme'".

(Jornal da Tarde, 2 de dezembro de 1995)¹⁴⁰

No *link Vida* — organizado em uma linha cronológica que perpassa todos os acontecimentos importantes da vida do autor —, *Benjamim* é apresentado nos anos de 94/95 e 2003. O *link* cita que o romance "recebe críticas desfavoráveis de parte da crítica literária, não obstante o sucesso de vendas e os elogios de grandes nomes da literatura" e que, em 2003, "chega aos cinemas o Filme *Benjamim*, dirigido por Monique Gardenberg e que tem no elenco Paulo José, Cléo Pires, Danton Mello e Chico Diaz". Tanto o livro quanto o filme são utilizados para pontuar a vida artística de Chico Buarque.

As críticas às duas obras em veículos de comunicação são outros metatextos que manifestam divergentes opiniões. O romance, que recebeu

¹³⁹ www.chicobuarque.com.br

¹⁴⁰ www.chicobuarque.com.br

críticas desfavoráveis — como descrito no *site* —, foi adaptado para o cinema e tornou-se alvo de muitas notas, reportagens, resenhas em jornais e *sites*. Algumas manchetes deslocam o foco da obra para seus atores: “*Benjamim* é videoclipe de Cléo Pires”¹⁴¹ e “Paulo José ‘vence’ Parkinson e Cléo Pires estréia no cinema”¹⁴². Outras concentram-se na cineasta: “Filme de Monique Gardenberg gera encanto retardado”¹⁴³ e “‘É preciso desrespeitar a obra literária’, diz diretora de *Benjamim*”¹⁴⁴. Cada metatexto enfoca uma característica específica da adaptação. Entretanto, muitos se voltam para informações “vendáveis”, típicas dos veículos de comunicação de massa, como a estréia de Cléo Pires — filha da reconhecida atriz Glória Pires — e para a doença de Paulo José — que o afastara da televisão e do cinema. A proposta de popularizar romances tornando-os filmes, como bem afirma Gardenberg ao “desrespeitar” a obra de Chico para construir a sua, também é recorrente nesse conjunto de apreciações sobre *Benjamim*, que sempre destacam o nome de Chico Buarque, já tão reconhecido como compositor e, nos últimos tempos, como escritor.

Ao levar para os cartazes de cinema o nome *Chico Buarque*, imprime-se também o nome do autor em todo e qualquer comentário metatextual à obra cinematográfica. É como se o nome de Chico fosse mais um aparato de divulgação do filme na mídia. A revista internacional *Target*, em 1992, publica um artigo de Patrick Cattrysse¹⁴⁵ que trata, dentre outras questões referentes a filmes adaptados, justamente da importância concedida aos nomes dos autores literários na divulgação de uma adaptação fílmica. Cattrysse analisa as produções de filmes *noir* dos anos 1940 e 1950 e o prestígio dos nomes dos escritores (nos filmes baseados em livros) destacados em seus cartazes e críticas. Para ele, com foco no mercado, a equipe de produção de um filme escolhe o nome que será enfatizado na divulgação de um filme: do roteirista adaptador, do escritor da obra de inspiração, do cineasta. Cattrysse ressalta, ainda, que a crítica valoriza a origem literária de um filme, em detrimento dos

¹⁴¹ RUIZ, 2003.

¹⁴² BARTOLOMEI, 2004.

¹⁴³ SILVA, 2004.

¹⁴⁴ BARTOLOMEI, 2004.

¹⁴⁵ CATTRYSSSE, 1992. “Film (adaptation) as translation: some methodological proposals”.

roteiros originais e que apenas a presença dos nomes dos escritores assinando os cartazes das adaptações já faz com que o filme seja bem aceito pelo público. Certamente, essa “política cinematográfica” ainda rege os tempos atuais e não seria o cinema brasileiro uma exceção. Como nos filmes *noir*, apenas a assinatura de Chico Buarque no cartaz do filme já eleva sua aceitação de público e gera críticas favoráveis à produção de Monique Gardenberg.

4.5 *Trailer* e sinopse oficial: *concisão* do filme *Benjamim*

Dois textos que também trabalham na divulgação do filme na mídia são o *trailer* e a sinopse oficial. Para se pensar no processo de elaboração desse tipo de texto, trataremos do procedimento de *concisão* que, como sugere Genette, é uma prática hipertextual que reduz seu hipotexto¹⁴⁶. A *concisão* é um tipo de redução que simplifica um texto apenas reescrevendo-o em estilo mais conciso, sem suprimir dele nenhuma parte temática significativa. Entretanto, tanto o *trailer*¹⁴⁷, quanto a sinopse oficial, apesar de elaborados a partir da *concisão* dos trechos mais importantes do filme, suprimem o final da narrativa. Por questões mercadológicas, nenhuma desses dois textos apresenta o desfecho da obra, uma vez que se manifestam como hipertextos publicitários, que visam divulgar o filme de Gardenberg. Mas, com exceção do desfecho, esses dois hipertextos são criados como se a equipe de produção resumisse, de forma bem concisa, as ações do hipotexto: Benjamim fuzilado no sobrado verde-musgo; Benjamim observando a boca de Ariela; Benjamim gravando comercial com Castana Beatriz, dentre outras cenas.

Neste estudo, tratou-se como *concisão* apenas o *trailer* e a sinopse oficial do filme. Destaca-se a palavra *oficial* pela relação quase simbiótica que esses textos têm com o texto principal (o filme). Por serem elaborados

¹⁴⁶ Nesse caso, o hipotexto é o filme *Benjamim*, uma vez que é dele que brotam os hipertextos em questão: o *trailer* e a sinopse oficial do filme.

¹⁴⁷ O *trailer* do filme pode ser assistido em <http://www.benjamimofilme.com.br>

por uma equipe que atua na divulgação e na recepção do filme, eles estabelecem uma relação direta com a produção de Gardenberg e manifestam-se como hipertextos que reduzem seu hipotexto, com fins de divulgá-lo.

4.6 Condensação de *Benjamim*, por diferentes autores em sinopses e resumos

Os resumos e as sinopses não oficiais, por sua vez, são elaborados a partir da *condensação*: procedimento de criação hipertextual em que o hipertexto se apóia no hipotexto de maneira indireta e se manifesta como um tipo de síntese autônoma, que opera à distância, de memória sobre todo o conjunto do texto a ser reduzido. O objetivo desse tipo de redução é a significação, de uma forma geral, da obra abreviada. O segundo autor não trabalha, necessariamente, com cada detalhe, cada sentença do hipotexto. Ele apenas mantém o sentido geral do primeiro texto.

Esse procedimento está diretamente relacionado com a redução almejada pelo (segundo) autor e é muito recorrente nas produções de hipertextos encontrados dentro de metatextos. Basta observarmos a prática da *condensação* operada nas inúmeras sinopses diferentes do filme em jornais e *sites* diversos, nos resumos apresentados em trabalhos acadêmicos e em críticas literárias. Cada uma dessas condensações é elaborada a partir da mediação mental do segundo autor que escreve seu resumo, sua síntese ou sinopse, trabalhando os eventos que julga mais importantes. Como resultado, obtem-se textos bem distintos, com diferentes enfoques, elaborados com base na motivação de cada autor.

Essa dissertação, por exemplo, muitas vezes relata ao leitor breves resumos das duas obras em estudo. Para essa escrita, os hipotextos passaram por uma mediação mental e, a todo tempo, tratam de *condensações* feitas por uma segunda autora, que descreve as obras de Chico e Gardenberg, a partir dos enfoques que mais lhe interessam.

A teoria da transtextualidade sugere uma rede inesgotável de diálogos entre textos, sejam eles obras que brotam de hipotextos, que os resumam ou os dilatam, citações e referências a outros textos conhecidos, relações taxonômicas ou mercadológicas e infinitas outras possibilidades de referências que enriqueçam a leitura das obras em estudo. Chico Buarque e Monique Gardenberg, a todo o tempo, jogam com a rede de significações entre seus textos e outros. Essa leitura torna-se, assim, transtextual, e seus leitores desvendam relações que despertam, ainda mais, o gozo do texto lido ou do filme assistido.

Conclusão

Sobrou desse nosso desencontro
 Um conto de amor
 Sem ponto final
 Retrato sem cor
 Jogado aos meus pés
 E saudades fúteis
 Saudades frágeis
 Meros papéis

Não sei se você ainda é a mesma
 Ou se cortou os cabelos
 Rasgou o que é meu
 Se ainda tem saudades
 E sofre como eu
 Ou tudo já passou
 Já tem um novo amor
 Já me esqueceu

Chico Buarque

Monique Gardenberg canta o amor de Benjamim, cria sua obra movida pelas vinganças de Ariela e muitas vezes se desencontra do romance de Chico, trabalhando com o abandono do valor da fidelidade e fazendo jus a isso, quando declara que é preciso esquecer o autor literário para escrever um roteiro cinematográfico. A ousada cineasta evidencia, em sua adaptação, o princípio criativo do autor que adapta, ao misturar linguagens e recriar seu *Benjamim* em diálogo com outros textos — como Chico sempre o faz em suas criações. Gardenberg insere na obra outros filmes, músicas, contextos políticos, trabalha com a linguagem do videoclipe e da publicidade, cria um *design* para as peças de divulgação do filme em composições bem diferentes da capa do romance de Chico, recorta, inclui, amplia e reduz episódios da narrativa, criando um outro texto, distinto não apenas em linguagem.

Nesse processo de adaptação fílmica de *Benjamim*, estão bem claras as idéias defendidas tanto por Brian McFarlane, quanto por Gérard Genette, que ressaltam a independência do filme frente a suas obras de inspiração. Uma nova obra tem o direito de ser lida por si só, independente de sua origem.

McFarlane, em sua proposta didática sobre adaptações de romances para o cinema, apresenta os procedimentos de *transferência* e *adaptação própria*, aplicando-os às funções narrativas defendidas por Barthes: catálises, núcleos, índices e informantes. A *transferência* deve ser aplicada aos elementos narrativos da literatura que podem ser facilmente transferidos ou traduzidos do texto verbal para o cinematográfico. A *adaptação própria*, por sua vez, é utilizada pelos cineastas para levarem para a linguagem cinematográfica os elementos do romance que não são passíveis de transferência direta e exigem do tradutor (cineasta, roteirista) maior criatividade.

Genette, em sua teoria da transtextualidade, sugere uma infinidade de leituras que contribuem para se pensar o processo de *hipertextualização* de *Benjamim*, expandindo essa análise para outros textos além do filme de Gardenberg e do romance de Chico. Dentre eles, destacamos a *charge*, a *transposição*, a *transmodalização*, os procedimentos de redução e dilatação de textos e as cinco categorias transtextuais.

O fato é que McFarlane e Genette não só descrevem procedimentos, como também apontam para sua utilidade na criação de uma adaptação cinematográfica. Monique Gardenberg faz uso de ambos e obtém resultados interessantes que ora tornam sua película bem próxima da narrativa do romance, ora a levam para um caminho inteiramente oposto ao traçado por Chico. A cineasta faz sua leitura do romance, adaptando-o criativamente, mantendo, retirando e acrescentado ações narrativas.

Certamente a maior distância que a cineasta toma da obra buarqueana é mudar o foco de ação da narrativa de Chico, que se centra no universo onírico do personagem Benjamim e não distingue o passado do presente. Na obra de Gardenberg, o protagonismo é concedido à personagem Ariela Masé, resultando em um filme que tem como motivação as vinganças da mesma. O personagem Benjamim perde a relevância que tem no romance e o espectador não fica imerso em tantas dúvidas, como o leitor da narrativa indicial de Chico. As páginas que não afirmavam a culpa de Benjamim pela morte de Castana

Beatriz, nem a ascendência de Ariela, são transformadas em cenas de certezas e afirmações que, em parte, excluem a narrativa indicial do primeiro autor.

Todas as transformações que a cineasta efetua na obra de Chico para elaborar seu filme são refletidas nos outros textos que permeiam e dialogam com as duas obras: capas, o *site* oficial de Chico Buarque e do filme *Benjamim*, as críticas expostas na mídia. Esses outros textos — sejam eles metatextos, paratextos ou arquitextos — dialogam transtextualmente com os processos que fazem do romance um filme. Todas as transformações executadas pela cineasta na obra do autor são também difundidas nos outros textos que circundam o processo. Tudo isso constrói uma extensa e infinita rede transtextual, que produz um diálogo não só entre as obras de Chico e Gardenberg, mas também entre elas e outros textos.

Observar a obra de Chico Buarque com esses parâmetros, faz-nos perceber também a ausência de limites entre as artes e linguagens. O romance *Benjamim*, imerso num tom cinematográfico, ao mesmo tempo em que se transforma na criação de Gardenberg, parece justamente chegar à sua linguagem ideal: o cinema. A rede de *flashbacks* imaginada por Chico, para contar a história de um ex-modelo fotográfico que se duplicou na juventude e assiste a sua existência como se fosse um filme produzido por uma câmera imaginária, cresce nas lentes reais de Monique Gardenberg: o romance de Chico, por meio do filme *Benjamim*, chega, de fato, à linguagem tematizada em sua criação. Por sua vez, ao perceber os vestígio do cinema no romance e aventurar-se na adaptação fílmica, com o cuidado de recriar sempre inspirada pelo primeiro autor, Monique Gardenberg põe em cartaz a essência hipertextual de Chico Buarque de Hollanda.

Referências:

BARROS, Leila Cristina; CASTELLO BRANCO, Lúcia. *Desencontro, amor e feminino em Benjamim, de Chico Buarque*. 2001. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: *Análise estrutural da narrativa: seleção de ensaios da revista Communications*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1971.

BARTHES, Roland. Obra de massa e explicação de texto. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla (org). *Inéditos, V.1 — Teoria*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2004. p. 51-55.

BARTHES, Roland. Texto (teoria do). In: PERRONE-MOISES, Leyla (org). *Inéditos, V.1 — Teoria*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2004. p. 261-289.

BARTOLOMEI, Marcelo. Paulo José "vence" Parkinson e Cléo Pires estréia no cinema, disponível na *Folha Online*. Acesso em: 01/04/04.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Trad. Suzana K. Lages. In: HEIDERMANN, W. (org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC NUT, 2001. p. 189-215.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Editora Nova Cultural Brasileira, 1985.

BRITO, João batista de. Chico Buarque no cinema. In: *Chico Buarque do Brasil*. São Paulo: Garamond Editora, 2004.

BUARQUE, Chico. *Benjamim*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BUARQUE, Chico, GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1973.

BUARQUE, Chico. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

BUARQUE, Chico, PONTES, Paulo. *Gota d'água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

BUARQUE, Chico. *Ópera do malandro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

CATTRYSSE, Patrick. Film (adaptation) as translation: some methodological propoals. In: TARGET v.4, n.1. Amsteram/Philadelphia: Jonh Benjamins Publishing Company, 1992. p. 55-90.

COMODO, Roberto. Câmera invisível. *Revista Isto é*, São Paulo, n. 1367, p.124-125, 13 dez 1995.

COMPAGNON, Antoine, Trad. MOURÃO, Cleonice Paes Barreto. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Literatura e Cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

FERNANDES, Rinaldo de. *Chico Buarque do Brasil*. São Paulo: Garamond Editora, 2004.

GARDENBERG, Monique. In: *Prees Book do filme Benjamim.*, 2003. Distribuição: EUROPA Filmes. Disponível em <http://www.benjamimofilme.com.br/>, acesso em: 11/04/06.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestes: la litterature au second degre*. Paris: Editions, 1981.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. In: *Cadernos Viva Voz*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Extratos: capítulos 1, 2, 7, 40, 41, 45, 80. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2005.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. In: *Cadernos Viva Voz*. Trad. Cibele Braga, Mariana Arruda e Miriam Vieira. Extratos: capítulos 8, 13, 38, 47, 48, 49, 53, 54, 55, 57. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2007. No prelo.

HOLLANDA, Chico Buarque de. *A banda: manuscritos de Chico Buarque de Hollanda*. Rio de Janeiro: 1966.

HOLLANDA, Chico Buarque de, KEATING, Vallandro. *A bordo do Rui Barbosa*. São Paulo: Palavra e Imagem, 1981.

MARQUÉZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: O Globo, 1967.

MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford University Press, 1996.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: HUCITEC, 1982.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *De mendigos e malandros: Chico Buarque, Bertold Brecht e John Gay - uma leitura transcultural*. Ouro Preto: Ed. UFOP, 1999.

OLIVERA, Luciene Guimarães de, QUEIROZ, Sônia Maria de Melo. *A Bela e a Fera ou a ferida grande demais de Clarice Lispector: transtextualidade e transcrição*. 2005. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais.

PEREIRA, Helena Bonito Couto. Duas personagens, dois tempos, duas versões: Benjamim em livro e em filme. In: *Revista Aletria*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, [s.d]. No prelo.

PESSOA, Stella. *Quem é Chico Buarque de Hollanda*. <www.chicobuarque.com.br> Acesso em: 30/05/06.

QUEIROZ, Sônia (org). *Estilos*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002.

RUIZ, Simone. Benjamim é videoclipe de Cléo Pires, disponível no site *Adoro cinema brasileiro*. Acesso em: 30/09/03.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

SILVA, Fernando de Barros e. Filme de Monique Gardenberg gera encanto retardado, disponível na *Folha Online*. Acesso em: 02/04/04.

WERNECK, Humberto. *Tantas palavras*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

Filmografia:

BENJAMIM. Direção de Monique Gardenberg. Rio de Janeiro: Natasha Produções e Duetos Filmes. 2003. 108 min., color, DVD.

BRASIL ANO 2000. Direção de Walter Lima Jr.. Rio de Janeiro: 2000 Film, Claude-Antoine e Mapa Filmes. 1969. 95 min., color, VHS.

Sinopse disponível em

<http://www.geocities.com/filmescopio/filmes/ano2000.htm>> Acesso em: 16/12/2006.

ESTORVO. Direção de Ruy Guerra. Rio de Janeiro: Riofilme. 2000. 95 min., color, VHS.

JENIPAPO. Direção de Monique Gardenberg. 1996. 100min., color, VHS.

Ó PAÍ, Ó. Direção de Monique Gardenberg. Salvador: Globo Filmes e Duetos Filmes. 2007. 98 min., color, exibido nas salas de cinema de Belo Horizonte em abril de 2007.

OS SALTIMBANCOS TRAPALHÕES. Direção de J.B. Tanko. Brasil: Renato Aragão Produções. 1981. 99min., color, DVD.

ÓPERA DO MALANDRO. Direção de Ruy Guerra. Brasil: Austra Cinema e comunicações, MK2 Productions e TF1 Films Productions. 1985. 100 min., color, DVD.

UM HOMEM, UMA MULHER (Un Homme et Une Femme). Direção de Claude Lelouch. França: Warner Bros. 1966. 102 min., color, VHS

Sinopse disponível em

<<http://www.supercinema.com.br/filmes/filme20.shtml>> Acessado em: 16/12/2006.

Documentos on line:

www.benjamimofilme.com.br. Acesso em: 30/11/2006

www.chicobuarque.com.br. Acesso em: 30/11/2006