

Leila Cristina Barros

Urdidura fílmica na trama literária:

os romances de Chico Buarque e as adaptações cinematográficas de
Estorvo e Benjamim

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2008

Leila Cristina Barros

Urdidura fílmica na trama literária:

os romances de Chico Buarque e as adaptações cinematográficas de
Estorvo e Benjamim

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais – FALE/UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Literatura Comparada.

Área de concentração: Literatura Comparada

Linha de pesquisa: Literatura e Outros Sistemas Semióticos

Orientadora: Profa. Dra. Thaís Flores Nogueira Diniz

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2008

B917.Yb-u Barros, Leila Cristina.
Urdidura fílmica na trama literária [manuscrito] : os romances de Chico Buarque e as adaptações cinematográficas de Estorvo e Benjamim – 2008.
165 f., enc. : il. color.

Orientadora: Thaís Flores Nogueira Diniz.

Área de concentração: Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura e outros Sistemas Semióticos.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 141-151.

Anexos: f. 152-158.

1. Buarque, Chico, 1944- . Estorvo – Teses. 2. Buarque, Chico, 1944- . Benjamim – Teses. 3. Guerra, Ruy, 1931-. Estorvo – Adaptações para cinema e vídeo – Teses. 4. Gardenberg, Monique. Benjamim – Adaptações para cinema e vídeo – Teses. 5. Ficção brasileira – Séc. XX – Adaptações para cinema e vídeo – Teses. 6. Cinema e literatura – Teses. 7. Adaptações para o cinema – Teses. 8. Linguagem cinematográfica – Teses. 9 . Estrangeiros na literatura – Teses. 10. Sistemas de hipertexto – Teses. 11. Tradução fílmica – Teses. 12. Intermedialidade – Teses. I. Diniz, Thaís Flores Nogueira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.



Universidade Federal de Minas Gerais
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários
Caixa Postal 905 – Tel: (31) 3409-5112 – Fax: (31) 3409-5490
Av. Antônio Carlos, 6627 – Belo Horizonte – MG – e-mail: poslit@letras.ufmg.br



Tese intitulada *Urdidura filmica na trama literária: os romances de Chico Buarque e as adaptações cinematográficas de Estorvo e Benjamim*, de autoria da Doutoranda LEILA CRISTINA BARROS, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Thaís Flores Nogueira Diniz - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dr. Alexandre Graça Faria - UFJF

Prof. Dr. André Soares Vieira - UFSM

Profa. Dra. Márcia Maria Valle Arbex - FALE/UFMG

Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova - FALE/UFMG

Prof. Dr. JULIO JEHA

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 04 de setembro de 2008.

*Para Anderson,
incentivador sempre.*

*Para mãe e pai,
ouro de mina...*

AGRADECIMENTOS

Agradeço sinceramente àqueles que contribuíram, de uma forma ou de outra, para que fosse possível a elaboração deste trabalho:

À Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, pela concessão de licença do trabalho para desenvolver parte da minha pesquisa.

Aos queridos colegas da E. M. Cora Coralina, pela torcida sincera.

Aos professores integrantes da banca, por aceitarem gentilmente o convite e pelas valiosas sugestões e críticas: Alexandre Graça Faria, André Soares Vieira, Vera Casa Nova e Márcia Arbex. A estas, agradeço também pelas sugestões no exame de qualificação. Aos professores suplentes, Márcio Serelle e Eliana Lourenço de Lima Reis.

Ao professor Wander Melo Miranda, pela sugestão de analisar o estrangeiro em *Budapeste*, trabalho que me despertou para a estrangeiridade dos romances anteriores de Chico.

A Thaís, pela orientação tranqüila, pelo estímulo e pela confiança, mesmo quando eu própria duvidava de que conseguiria vencer todas as etapas. E, principalmente, pela paciência e pela compreensão, diante dos obstáculos que enfrentei.

À família Higino, pela acolhida e pelo carinho, especialmente àqueles com quem desenvolvo uma amizade cada vez mais próxima e sincera. A Higino, pela disposição em ajudar, sempre. Meu agradecimento e meu carinho especial a Dilma e Zezinho, pela ajuda prática e pela confiança, quando precisei.

Aos queridos amigos do Núcleo Cultural Manu: Milange, João Batista, João Sotero, Jade e Lourdes, pela generosa acolhida e amizade sincera. A Fátima e Neca, pelas prosas e pela camaradagem. Com especial carinho, agradeço a Paulo, pelo cuidado dedicado a mim nos momentos críticos e pela ajuda fundamental para que eu recobrasse meus caminhos.

Aos amigos de curta e longa caminhada, pela amizade sincera e companheira: Iara, Manu, Dag, Elton, Vanessa, Terezinha, Fredy.

A Maria dos Anjos, querida amiga e incentivadora de longa data, anjo que sempre soprou caminhos possíveis e vôos necessários ao meu amadurecimento pessoal e profissional.

A Marli, incondicionalmente sempre: amiga, irmã, confidente, incentivadora, e comadre, que me presenteou o anjo Raniel.

À minha família, especialmente aos meus irmãos e irmãs (Manoel, Ana, Cida, Dora, Conceição, Jânio, Cloves, Ronaldo e Tatiane), ao meu pai Ciríaco (sempre na memória) e à minha mãe Eunice, por existirem na minha vida, como família.

A Jânio, Cláudia e Lucas, pelo apoio e pelo lar, nos difíceis momentos.

A Anderson, meu principal incentivador – querido companheiro de estradas e veredas – pelo apoio incondicional, pela presença constante em minha vida e por ser, sempre, antes de mais nada, um grande amigo.

Às muitas pessoas amigas que, por ventura, não mencionei aqui, mas estão presentes em minha vida, trazendo apoio e confiança, sintam-se também agradecidas.

Errar pelas tuas sendas, perseguir-te em vão, dissipar-me nisso. Que me importa o desgaste? A espera que me mobiliza é puro nomadismo – incontáveis as vezes em que pude partir imaginariamente, ser o itinerante, dizer-me adeus para te encontrar. Vivo da repetição onde me perco, devaneio que me leva, voregem. Quero o excesso...

(Betty Milan. *E o que é o amor?*)

R E S U M O

Os desdobramentos da obra de Chico Buarque evidenciam sua vasta experiência com diversas manifestações artísticas: música, teatro e ficção. Sua obra ficcional exhibe um entrelaçamento de diversas mídias, artísticas e não-artísticas, dentre as quais a TV, a fotografia, a música e especialmente o cinema, revelando uma linguagem fortemente cinematográfica. Este estudo analisa aspectos recorrentes nos romances *Estorvo*, *Benjamim* e *Budapeste*, tais como a relação com outras artes (em especial o cinema) e a questão do duplo, articulada à errância das personagens e, principalmente, ao elemento estrangeiro. A configuração do estrangeiro, nesses romances, apresenta-se em três sentidos: aquele que está fora de sua pátria, a condição errante das personagens e a sua inadequação ao mundo. São analisadas também as adaptações cinematográficas de *Estorvo*, de Ruy Guerra, e *Benjamim*, de Monique Gardenberg, entendidas como hipertextos que transformam o texto buarqueano, através de operações de recortes, acréscimos, supressões e deslocamentos, dentre outras.

A B S T R A C T

The unfolding of Chico Buarque's work makes clear his vast experience in several artistic manifestations: music, theatre and fiction. His fictional work shows an interweaving of artistic and non-artistic media such as TV, photography, music and mainly film, revealing a language that is strongly cinematographic. This study analyses recurrent aspects of his novels — *Estorvo*, *Benjamim* and *Budapeste* — such as the relationship with the other arts (specially cinema) and the issue of the double, in articulation with the characters's straying away and mainly with the "stranger" element. The configuration of the "stranger" in these novels appears in three senses: the foreigner, the uncanny (one who feels inadequate to the world) and the characters's condition of straying away. The film adaptations of *Estorvo*, by Ruy Guerra, and *Benjamim*, by Monique Garderberg, are also analysed as hypertexts that transform Buarque's texts through operations such as selection, augmentation, cut and displacement.

S U M Á R I O

Introdução: tantas palavras.....	11
----------------------------------	----

P a r t e I – literatura

Chico Buarque e a experiência literária:
... se cai e se levanta noutro sonho

<i>Estorvo, Benjamim, Budapeste</i> : confluências.....	19
Na fronteira das artes.....	21
O entre-lugar do estrangeiro.....	25
Duplo.....	30

Capítulo 1

Como se fosse um naufrago...
O romance *Estorvo*

1.1 – Personagens de tempos e espaços.....	37
1.2 – No olhar do olho mágico: a linguagem visual.....	39
1.3 – Estrangeiro e errância.....	42
1.4 – O duplo: diante de um espelho estilhaçado.....	43

Capítulo 2

Amores de longas esperas, submersos na alma, desvãos
O romance *Benjamim*

2.1 – Personagens de tempos e espaços.....	47
2.2 – O olhar da câmera invisível: a linguagem cinematográfica.....	49
2.3 – Estrangeiro, errância e nomadismo.....	54
2.4 – O duplo: entre passado e futuro.....	56

Capítulo 3

Palavra minha, matéria, minha criatura:
O romance *Budapeste*

3.1 – Personagens de tempos e espaços.....	64
3.2 – Na fronteira das artes, meios e suportes.....	65
3.3 – Estrangeiro e errância: cair num sonho estranho.....	70
3.4 – O duplo: recorrências, divisões, multiplicações.....	77

P a r t e II – cinema

Chico Buarque e a experiência cinematográfica:
Tantos filmes na minha mente...

Chico Buarque e o cinema.....	85
Tradução e traduções.....	86
A adaptação cinematográfica como hipertexto.....	89

Capítulo 4

Distúrbio, perturbação, turbulência, turbilhão, torpor...
O filme *Estorvo*, de Ruy Guerra

4.1 – Perturbação nas águas claras da representação.....	97
4.2 – Do romance ao filme: deslocamentos, aproximações, empréstimos.....	99
4.3 – Estranhamento, estrangeiro.....	105
4.4 – <i>Estorvo</i> de Ruy Guerra: análise de cenas	
Seqüência 1: diante do olho mágico.....	108
Seqüência 2: no final, a morte.....	112

Capítulo 5

Sons no cinema, dublando as paixões
O filme *Benjamim*, de Monique Gardenberg

5.1 – No terreno multimídia.....	116
5.2 – Do romance ao filme: deslocamentos, acréscimos, supressões.....	122
5.3 – De duplos e espelhos.....	129
5.4 – <i>Benjamim</i> de Monique Gardenberg: análise de cenas	
Seqüência 1: do sonho recorrente à gravação do comercial para TV.....	131
Seqüência 2: “este é o acontecimento mais importante de minha vida”	135
Conclusão: uma palavra.....	138
Referências.....	141
Anexos.....	152
Figuras.....	159

I N T R O D U Ç Ã O

TANTAS PALAVRAS

Quando nasci veio um anjo safado
O chato dum querubim
E decretou que eu tava predestinado
A ser errado assim
Já de saída a minha estrada entortou
Mas vou até o fim

(“Até o fim”, 1978)

Carlos amava Dora que amava Lia que amava Léa que amava Paulo
Que amava Juca que amava Dora que amava Carlos que amava Dora
Que amava Rita que amava Dito que amava Rita que amava Dito que amava Rita que amava
Carlos amava Dora que amava Pedro que amava tanto que amava
a filha que amava Carlos que amava Dora que amava toda a quadrilha

(“Flor da idade”, 1973)

A obra inicial de Chico Buarque seguiu uma tendência, segundo Affonso Romano de Sant’Anna, para reler textos de outros autores, estando marcada, portanto, por um caráter fortemente intertextual. De acordo com Sant’Anna, as incursões de Chico “no teatro e na literatura assinalam uma vocação para trabalhar no espaço da paráfrase”.¹ Sant’Anna parece referir-se ao termo *paráfrase* num sentido amplo, como sinônimo de *reescrita*, já que ele próprio, ao adotar as expressões *eixo parafrásico* e *eixo parodístico*,² leva-nos a situar a obra buarqueana do lado do eixo parodístico, por não ser de cunho meramente imitativo, como se configura a paráfrase, mas de cunho transformador, seja crítico ou lúdico.

¹ SANT’ANNA. No anti-herói, a denúncia da realidade, p. 8.

² SANT’ANNA. *Paródia, paráfrase e cia*, p. 27.

Em vários momentos, a obra musical de Chico explora a intertextualidade, especialmente na forma de paródia. Exemplos são as letras de músicas escolhidas para epígrafes desta seção, “Até o fim” e “Flor da idade”, paródias de poemas de Carlos Drummond de Andrade, “Poema de sete faces” e “Quadrilha”, respectivamente. Também partem de textos literários a canção “Sabiá”, paráfrase da “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, e “A bela e a fera”, alusão ao conto de fadas. Em “Cara a cara” alude-se ao famoso verso de Drummond: “tira a pedra do caminho”; em “Embarcação”, ao texto bíblico: “e antes mesmo do galo cantar/eu te neguei três vezes”. Há ainda referências jocosas³ às suas próprias canções, caso de “Agora falando sério”, nos versos “dou um chute no lirismo/um pega no cachorro/e um tiro no **sabiá**/dou um fora no violino/faço a mala e corro/prá não ver **banda** passar”, e “Essa moça tá diferente”: “essa moça é a tal da janela/que eu me cansei de cantar”, alusão a “Januária” e “Ela e sua janela”. Chico alude ainda a músicas de parceiros, como “Águas de março”, de Tom Jobim, em “Subúrbio”: “eu ando em roda/é pau, é pedra/é fim de linha”. Outra forma de referência é o jogo com ditados populares, em “Jorge Maravilha”: “mais vale uma filha na mão/do que dois pais voando” e “Bom conselho”, uma inversão irônica dos ditados populares citados.

O conto “Ulisses”, estréia de Chico na literatura, é outro exemplo do recurso à reescrita: publicado no livro *A banda; manuscritos de Chico Buarque de Hollanda*, em 1966, parodia o episódio da *Odisséia*, de Homero, no qual o protagonista retorna à casa. Nele, a Penélope muda e petrificada, em função da longa espera, recusa-se a servir ao marido pródigo, inversamente às “Mulheres de Atenas”. Quase quatro décadas depois, Chico faz nova referência a essa personagem, no romance *Budapeste*, aludindo a uma Penélope zelosa e ciumenta: “zelosa dos meus escritos, só ela os sabia ler, mirando-se no espelho, e de noite apagava o que de dia fora escrito, para que jamais cessasse de escrever meu livro nela”.⁴ A novela *Fazenda Modelo*, de 1974, referência à obra de George Orwell, *A Revolução dos bichos*, vale-se alegoricamente de bois e vacas como personagens, para falar de homens subjugados pelo poder. O fingimento poético e a crítica estão na dedicatória do “boi-narrador”, no prefácio – que pode ser lido como “uma espécie de pastiche de apresentação de livro científico”⁵ – e na bibliografia técnica.

Também de cunho intertextual são as peças teatrais buarqueanas. *Roda-Viva* (de 1967, com estréia em 1968 e direção de José Celso Martinez Corrêa) critica parodisticamente o sucesso a qualquer preço e satiriza a supervalorização da cultura americana. Segundo Affonso

³ Vale lembrar que as referências nesta letra não são apenas jocosas, mas também críticas, pois são um recado à censura, mostrando aspecto recorrente na obra musical buarqueana: a dupla possibilidade de leitura.

⁴ BUARQUE. *Budapeste*, p. 40.

⁵ MELLO. *Revista Cult*, p. 49.

Romano de Sant' Anna, o espetáculo seria “uma versão tropical da tragédia do cantor moderno que, como Orfeu, termina estraçalhado (não pelas mulheres da Trácia, mas pelo ardor erótico do fã-clube que lhe devora o fígado e a vida íntima)”.⁶ *Calabar; o elogio da traição* – escrita com Ruy Guerra em 1973, mas, devido à censura, só encenada em 1979, sob a direção de Fernando Peixoto – traz a referência intertextual desde o subtítulo, alusão irônica ao *Elogio da Loucura*, de Erasmo. Embora ataque, de forma indireta, o governo Médici, a peça parte de uma figura histórica da época colonial brasileira, quando da invasão holandesa, e tem como objetivo a desmistificação do conceito de traidor. Segundo Peixoto, o espetáculo mistura tempo e espaço, promovendo a “colagem e a justaposição de imagens e épocas”.⁷ *Gota d' água*, de 1975, em parceria com Paulo Pontes, é uma adaptação da *Medéia* de Eurípedes para o Rio de Janeiro da década de 70, que transforma Medéia em Joana e Jasão num sambista, numa tragédia tipicamente brasileira, com elementos fortes em nossa cultura, como o samba e a macumba. A transposição mostra o sofrimento de um povo pobre, morador de conjunto habitacional e explorado pelo capitalista Creonte, dono das casas e, por extensão, da liberdade dessas pessoas. *Ópera do malandro*, baseada na *Ópera dos mendigos* (1728, de John Gay) e *Ópera do três vinténs* (1928, de Bertolt Brecht e Kurt Weill),⁸ estreou em 1978 e, mais tarde, foi transformado em filme, uma co-produção franco-brasileira lançada em 1986, com roteiro de Ruy Guerra e Chico Buarque. A história desenrola-se no Estado Novo e, segundo Adélia Bezerra de Meneses, é uma sátira ao “capitalismo, mostrado em seu aspecto sedutor, e que destrincha a engrenagem do sistema social”.⁹ O caráter colaborativo de obras buarqueanas, presente em vários momentos de sua carreira teatral e musical e, mais tarde, com os cineastas que filmaram seus romances, manifesta-se nesta peça que, segundo Sant' Anna, é “um texto-laboratório, fruto da participação de uma dezena de cineastas, historiadores, professores e artistas vários”.¹⁰

Chico estreou na literatura infantil com *Chapeuzinho amarelo*, de 1979, paródia do conto de fadas *Chapeuzinho vermelho*. Na versão buarqueana, a protagonista é uma menina que sente medo de tudo: trovão, minhoca, sombra, pesadelo, e de um lobo que se transforma num bolo fofo, através do efeito obtido com a repetição e o encadeamento da palavra *lobo*: **LO-BO-LO-BO**. Paralelamente à leitura lúdica, mais evidente num primeiro momento – o medo e sua

⁶ SANT'ANNA. No anti-herói, a denúncia da realidade, p. 8.

⁷ PEIXOTO. In: BUARQUE, GUERRA. *Calabar*. p. XXIV-XXV.

⁸ Solange Ribeiro de Oliveira analisa a figura do malandro, comparando essas três obras e tendo como texto centralizador a *Ópera do malandro*, vista como uma transposição criativa do texto de Gay, no seu livro *De mendigos e malandros*, constante na relação bibliográfica ao final.

⁹ BOLLE. *Chico Buarque de Hollanda*, p. 79.

¹⁰ SANT'ANNA. No anti-herói, a denúncia da realidade, p. 8.

superação, ao enfrentá-lo – reside, nas entrelinhas, outra possibilidade de interpretação, política, já que o texto aborda a repressão, aspecto dominante da época em que foi escrito, sob intensa censura. A opção de Chico por escrever canções com duplo sentido vem desde suas primeiras obras e consistiu num recurso de escapar à censura. Várias de suas canções usavam o artifício, possibilitando uma leitura política e outra amorosa, como em “Apesar de você”. O recurso do duplo sentido tornou-se comum no período da ditadura militar e foi cunhado por Gilberto de Vasconcelos como “linguagem da fresta”, expressão calcada na letra da canção “Festa imodesta”, de Caetano Veloso, que diz: “Tudo aquilo que o malandro pronuncia/que o otário silencia/toda festa que se dá ou não se dá/passa pela *fresta* da cesta e resta a vida”.¹¹ A afirmativa de Sant’Anna, de que a obra teatral e as primeiras manifestações literárias de Chico partem de outros autores, já não vale mais para sua obra posterior, a ficcional,¹² que ganha maior autonomia e passa a dialogar com diversas manifestações artísticas: música, fotografia, cinema. Seu longo caminho até chegar à ficção mescla, portanto, várias formas de expressão artística, contextos e possibilidades de tratamento dado à linguagem.

Com caminhos tão diversificados, há várias possibilidades para se trabalhar a obra de Chico Buarque, seja na literatura, na música ou no teatro, sem que, no entanto, se configurem atividades tão distintas como podem parecer, em princípio. Algumas das linhas mais comuns de estudo da sua obra são análises que abordam o aspecto feminino e o cunho político-social das canções, além da leitura dos romances como retratos de uma realidade brasileira contemporânea. Talvez a insistência na leitura de cunho social venha da participação contestadora de Chico nos tempos do regime militar, manifestada, por um lado, pelas “canções de protesto”. Se sua participação nunca foi panfletária, foi de encontro com a censura nas várias tentativas de expressar-se sobre a situação do país, com o uso da “linguagem da fresta”, através do pseudônimo Julinho da Adelaide, ou com seu nome próprio. O escritor Philip Roth, citado por Tzvetan Todorov, “observa, em uma auto-entrevista, que as pessoas no Ocidente invejam secretamente as perseguições sofridas pelos escritores no Leste europeu, ‘como se, na ausência de um contexto autoritário, as possibilidades da imaginação fossem diminuídas e a seriedade da literatura contestável’”.¹³ A afirmação, embora polêmica, tem alguma ressonância na

¹¹ Cf. MENESES. *Desenho mágico*, p. 73. Grifo meu.

¹² Chamo de obra ficcional os romances buarqueanos, cuja motivação parece ter sido mais claramente literária e com os quais veio o amadurecimento literário. Já a novela *Fazenda Modelo* teve uma motivação também política, o que torna única cada uma das experiências.

¹³ ROTH *apud* TODOROV. *O homem desenraizado*, p. 158.

experiência criativa de Chico do período militar e em certas crenças de que a época de censura no Brasil tenha exacerbado a criatividade artística, suposição bravamente refutada por Chico.

Pesquise a obra buarqueana data de 1999, quando, no curso de mestrado, analisei o romance *Benjamim*, articulando os discursos feminino e amoroso e demonstrando como o homem se feminiza, ao assumir o discurso amoroso, segundo teoria de Roland Barthes.¹⁴ Aprofundando os estudos sobre Chico Buarque, analiso agora as relações entre sua obra ficcional – os romances *Estorvo* (1991), *Benjamim* (1995) e *Budapeste* (2003) – e as adaptações cinematográficas de *Estorvo* (2000, de Ruy Guerra) e *Benjamim* (2004, de Monique Garbenberg). Se na solidão essencial, no silêncio do “apartamento franciscano”,¹⁵ desprovido de móveis, além do computador, da mesa e de duas cadeiras, é onde Chico se confronta com a experiência literária, deste silêncio surge uma obra marcada pelo barulho: obras com ritmo, ruídos, música, música incidental, trilha sonora, além das imagens estáticas e em movimento.

A epígrafe usada no início traz o final de minha dissertação de mestrado, em que também citei esse belo trecho do livro *E o que é o amor?*,¹⁶ de Betty Milan. Se no mestrado usei o trecho para falar do sujeito excessivo que é Benjamim, siderado pelo amor e pelo feminino, descubro que também funciona para alinhar outros caminhos que seguiram minha pesquisa. Este fragmento, além de representar Benjamim de forma exemplar, também alude ao sujeito estrangeiro, no mundo ou para si próprio – ao mesmo tempo nômade e sedentário, paralisado pela espera e desejoso de partir, mesmo que imaginariamente. Também no texto de Milan está evocado o gesto da repetição, a viagem, o excesso, o devaneio que traga as personagens buarqueanas, no turbilhão que são suas narrativas. É uma literatura que abisma, torva e joga o leitor em estado de torpor, efeito do chão que se perde quando os sentidos não são transparentes. Literatura de águas turvas, onde a representação vira abismo. Abismamo-nos, os leitores...

Para efetuar a análise proposta, dividi o trabalho em duas partes: literatura e cinema. Na **primeira parte**, dividida em três capítulos, abordo a obra ficcional de Chico, relacionando alguns elementos recorrentes e convergentes nos três romances. Trato do elemento estrangeiro, relacionado à questão do duplo, e entendido em três sentidos: aquele que está fora de sua pátria,

¹⁴ BARROS. *Desencontro*, 89 p.

¹⁵ A expressão é do escritor Eric Nepomuceno, falando sobre o apartamento de dois quartos onde Chico dedica-se, com intensa disciplina, à escrita. Cf. *Revista Cult*, p. 53.

¹⁶ Cf. MILAN, Betty. *E o que é o amor?* Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 52.

a condição errante das personagens e a inadequação das personagens ao mundo. Abordo também a presença de várias artes, especialmente da relação literatura/cinema, percebida na linguagem cinematográfica desses romances, considerando o uso dessa linguagem também como um tipo de adaptação. Para tratar das configurações do tema do estrangeiro que aqui adotei, utilizo a pesquisa e as análises de Julia Kristeva, em *Estrangeiros para nós mesmos*, e também algumas idéias de Tzvetan Todorov, em *O homem desenraizado*. Para analisar o tema do duplo, articulado ao do estrangeiro, uso a teoria de Otto Rank, no clássico estudo *O duplo*; o artigo “O estranho”, de Sigmund Freud e estudo de Nicole Fernandez Bravo.

No **capítulo 1**, analiso o primeiro romance, *Estorvo*, que causou impacto na crítica e no público do Chico compositor e músico, acostumados com o lirismo de suas canções. O romance traz aspectos que se repetirão nos livros seguintes, como a preponderância das imagens da fotografia e do cinema. O duplo apresenta-se através do olhar da câmera invisível, do sujeito perseguidor atrás do olho mágico, dos desdobramentos da consciência do Eu (seja no reflexo ao espelho, seja nas vozes), da mania de perseguição, do eterno retorno do mesmo, das repetições ao infinito. A personagem é levada à morte, devido ao impulso provocado pela sensação inquietante de familiar estranheza, que caracteriza a estrangeiridade de um sujeito estranho no espaço e no tempo, sempre em fuga, à deriva, à margem do tempo e do espaço que habita.

No **capítulo 2**, analiso o romance *Benjamim*, que traz igualmente um forte diálogo com variadas artes e meios: artes plásticas, fotografia, cinema e outros meios de expressão não-literários, como a propaganda, inclusive política, a TV, o *videogame*. Destaco especialmente as estratégias que tornam a linguagem de *Benjamim* altamente cinematográfica, a começar por uma câmera invisível que persegue a personagem (sendo seu duplo, substituto do irmão mais velho perseguidor em sua infância). A duplicidade e os desdobramentos aparecem também nas duas mulheres, na simetria da história repetida em dois tempos, na multiplicação através dos espelhamentos e das fotografias, nas repetições idênticas e, ao mesmo tempo, diferentes. *Benjamim*, que se fixa por trinta anos, após a morte da amada, acaba por colocar também em foco sua deambulação, perseguindo duas mulheres, e mostrando também o quanto é estrangeiro para si próprio, inadaptado ao mundo, vivendo num entre-lugar de impossibilidade.

No **capítulo 3**, analiso *Budapeste*, que traz vários espelhamentos, repetições, desdobramentos, revelando intenso jogo especular. Os duplos multiplicam-se: irmãs gêmeas, sombras e luzes, duas línguas, duas mulheres, dois países; e a duplicação da própria literatura, evidenciando a relação do artista com seu duplo e colocando em questão o fazer artístico. As linguagens multiplicam-se: é um romance com sons, ruídos e imagens da fotografia e do cinema. Desde o título, evidenciam-se o elemento estrangeiro e os intensos deslocamentos

contemporâneos; mas o desenraizamento, além de espacial, revela-se também na situação de entre-lugar em que vivem as personagens – familiares/estranhas na própria terra natal.

Na **segunda parte**, dividida em dois capítulos, estabeleço diálogos da literatura de Chico com os filmes adaptados de seus romances, mostrando como o escritor mantém contato estreito com outros meios e como essas adaptações têm um caráter colaborativo entre romancista e cineastas. Utilizo o conceito de *adaptação* – entendida como um hipertexto ou um palimpsesto, segundo Gérard Genette, no livro *Palimpsestes: la littérature au second degré*¹⁷ – a partir da apropriação da teoria sobre a transtextualidade de Genette, feita pelo crítico de cinema Robert Stam. Para além de questões sobre fidelidade, tais estudos sobre adaptação valorizam a vocação multidirecional e intertextual entre as duas artes, negando a hierarquia segundo a qual a adaptação deve seguir fielmente os passos do romance. Dessa forma, analisarei os filmes *Estorvo* e *Benjamim* à luz das mais variadas transformações em relação aos textos buarqueanos, orquestradas por esses cineastas, que realizam operações de seleção, amplificação, redução e deslocamento, em relação ao texto literário.

No **capítulo 4**, analiso o filme *Estorvo*, tendo em vista as operações feitas por Ruy Guerra no romance buarqueano: acréscimos, deslocamentos e supressões, especialmente as aproximações, e também elementos presentes no romance, como o estrangeiro e o duplo. Ruy Guerra, a exemplo de Chico, adota procedimentos intertextuais de citações e alusões diversas, a outros autores e a si próprio, criando uma extensa rede de relações. Apesar de o filme estar colado ao romance, devem-se considerar as escolhas tanto do escritor quanto do diretor, bem como as diferenças automáticas exigidas pelo novo meio. Após uma análise geral do filme, analiso duas de suas cenas – a inicial e a final – em confronto com o texto buarqueano.

No **capítulo 5**, analiso o filme *Benjamim*, de Monique Gardenberg, valendo-me dos mesmos procedimentos e pressupostos teóricos do capítulo anterior – ou seja, a adaptação cinematográfica como hipertexto, no qual se operam várias transformações em relação ao hipotexto de Chico. Focalizo o estrangeiro e o duplo, além de aspecto fortemente presente no filme: o diálogo com outras mídias (TV, música, propaganda, fotografia, artes plásticas, discurso político, *shows* de apelo popular e outros filmes), o que compõe também uma rede de relações com outros textos e obras. A exemplo da metodologia adotada para a análise do filme *Estorvo*, aqui também faço uma análise geral de *Benjamim*, seguida da análise das cenas inicial e final, em comparação com os respectivos trechos do romance (quando houver equivalentes).

¹⁷ Originalmente em francês (Paris: Ed. du Seuil, 1982), esta obra foi traduzida para o inglês com o título *Palimpsests; literature in the second degree*, edição que usarei aqui. Há tradução de alguns capítulos para o português, conforme consta nas referências; quando me referir a ela, usarei o título em português: *Palimpsestos; a literatura de segunda mão*.

PARTE I : LITERATURA

CHICO BUARQUE E A EXPERIÊNCIA LITERÁRIA: ... SE CAI E SE LEVANTA NOUTRO SONHO

Qual esquina dobrei às cegas
E caí no Cairo, ou Lima, ou Calcutá
Que língua é essa em que despejo pragas
E a muralha ecoa.
Em Lisboa
Faz algazarra a malta em meu castelo
(...)
Em Macau, Maputo, Meca, Bogotá
Que sonho é esse de que não se sai
E em que se vai trocando as pernas
E se cai e se levanta noutro sonho.

(“Sonhos sonhos são”)

Estorvo, Benjamim, Budapeste: confluências

Há um tipo de humor nos romances buarqueanos que não faz rir e, ao contrário, reforça a dicção mais seca de sua obra ficcional, do “Chico hard, de papel e tinta”, em contraste com o “Chico soft, habitante de discos e fitas” da obra musical. Essa separação feita por Marisa Lajolo me levou¹ a aproximar o texto ficcional buarqueano do que Roland Barthes chamou de “texto de gozo”, aquele que põe o leitor “em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado)”, que coloca o leitor em uma relação de crise com a linguagem, que destrói as certezas do indivíduo, em oposição ao “texto de prazer”. Neste, não há crise, pois ele “contenta, enche, dá euforia” e “está ligado a uma prática confortável da leitura”.² Tal aproximação deve-se à percepção de que a prosa buarqueana inquieta e choca: é um Chico anti-lírico, diferente, em princípio, do compositor conhecido por nós todos. Exemplos desse humor inquietante estão presentes tanto em *Estorvo* quanto em *Benjamim*: são textos próximos aos de gozo, que põem o leitor em estado de choque, percepção similar à expressa por Lajolo, ao comentar *Estorvo*:

Artilharia pesadíssima, de deixar o leitor de molho e de ressaca, olhos pisados e peito oprimido por dias e dias depois da leitura. É, então, ainda nocauteada, que afio as facas de métier para, se não explodir, ao menos tentar entender o nocaute. Pois desta vez, não tendo a música por cúmplice, violão nem microfone por alibi, Chico deixa livre e aberto o campo para especulações literárias.³

Apesar da separação proposta por Lajolo, entre o músico (“soft”) e o ficcionista (“hard”), a literatura de Chico possui uma atmosfera onírica e vertiginosa que a aproxima de algumas de suas canções mais recentes. Essa atmosfera é expressa, por exemplo, no incessante trocar de pernas, no cair e levantar-se em outro sonho da canção “Sonhos sonhos são”, do CD *As cidades* (1998): “que sonho é esse de que não se sai/e em que se vai trocando as pernas/e se cai e se levanta noutro sonho”. A aproximação do clima dessa canção com sua literatura é feita pelo próprio Chico: “a idéia dessa canção é um pouco literária. Eu pretendia transformar em música uma idéia dificilmente musicável, mais literária, que é a idéia do sonho, que traduzisse a sua sensação, e não apenas falasse dele. Isso remete a *Estorvo* e *Benjamim*”.⁴ De fato, esses

¹ BARROS. *Desencontro*, p. 11.

² BARTHES. *O prazer do texto*, p. 21-22.

³ LAJOLO. *O Estado de São Paulo*. <www.chicobuarque.com.br>.

⁴ BUARQUE, em entrevista a GONÇALVES; BARROS E SILVA. *Folha de São Paulo*, p. 8.

romances exploram o embaralhamento das fronteiras entre sonho, alucinação e realidade, além de apresentarem repetições, duplicações e multiplicações, circularidade narrativa, personagens situadas num entre-lugar de estranhamento e estraneiridade, numa lógica bem próxima à do sonho. Na confusão entre sonho e realidade, estes romances põem em questão, cada um a seu modo, a própria noção do que é e do que não é real. É interessante lembrar que Chico havia pensado em dar a *Benjamim* a possibilidade de tudo ter sido um sonho, solução que caberia com pertinência em qualquer um de seus três romances.

No CD *Cambaio* (peça teatral de João Falcão e Adriana Falcão, de 2001 e com músicas de Chico e Edu Lobo), a canção “A moça do sonho” também apresenta inúmeras imagens oníricas: o eu-lírico maravilha-se com uma moça que aparece e desaparece de seus sonhos, oscilando como uma luz, num cenário também fugidio de “escadas que fogem dos pés” e “relógios que rodam pra trás”. O eu-lírico deseja um lugar que seja “uma espécie de bazar/onde os sonhos extraviados/vão parar” e, nesse lugar permaneceria, se ele encontrasse o seu amor, não voltando jamais ao mundo real. Algumas dessas imagens, por sua vez, também se aproximam muito de técnicas cinematográficas: em primeiro lugar, a moça aparece em contraluz, para depois ter o rosto desfeito em pó e finalmente “o rosto já não era o seu”, numa simulação da técnica de fusão (o rosto que se transforma em pó e a substituição do rosto por outro), técnica que aparece também em *Benjamim*. Outra imitação de uma técnica própria do cinema é quando a moça parece fugir em câmera lenta: “fugia devagar de mim”. Também se misturam sonho e realidade, na sugestão de que os sonhos serão reais e a vida, não: “há de haver algum lugar/um confuso casarão/onde os sonhos serão reais/e a vida não/ por ali reinaria meu bem/com seus risos, seus ais, sua tez/e uma cama onde à noite/sonhasse comigo/talvez”. De maneira mais ou menos intensa, o sonho também se torna tema, ou é mencionado de passagem, em outras canções desses dois álbuns e do último CD *Carioca*, de 2006.

Outra marca desses romances é a “espetacularização”, que transforma todo evento em *show* (na TV, na gincana, no comício político). Em *Estorvo*, duas crianças aparecem de olhos vidrados na TV e no *videogame*, ironicamente num sítio, lugar que poderia propiciar uma vida mais simples. A TV banaliza a morte, espetáculo que garante ibope, na cena em que a imprensa cobre os “fatos” referentes à morte do professor de ginástica e “edita” as melhores partes: as mais sensacionalistas. A inscrição “Só Jesus salva”, na camiseta da menina, confere ares de globalização à figura de Jesus que, naquele contexto de exploração de trabalho infantil e de produção e comércio de drogas, soa como triste ironia, já que, para aquelas pessoas, parece não haver salvação possível. O delegado se faz notícia diante dos holofotes da TV, ao cobrir o roubo das jóias. Em *Benjamim*, explora-se comercialmente a imagem do político e das

personagens-modelos-fotográficos, através da propaganda eleitoral e de *marketing* de produtos. Em *Budapeste*, a esposa do protagonista é uma locutora de telejornal que apenas repete seu texto sem apreendê-lo, tornando-se uma papagaia, segundo o marido. Este, por sua vez, zapeia os canais, enquanto o filho está constantemente vidrado na TV. Completam o quadro a recepção midiática ao poeta húngaro e o barulho da TV fora do ar (algo como um ruído incidental), elementos multiplicadores deste lado de espetáculo da mídia.

Diante de tamanho aparato de comunicação, o que se exhibe, no entanto, é uma incomunicabilidade gritante: José Costa, de *Budapeste*, não se comunica com o filho afásico nem com a esposa, seu oposto, destinada aos holofotes, enquanto ele vive na sombra. O protagonista de *Estorvo* não quer (ou não pode) comunicar-se com a família, exceto quando precisa de dinheiro e procura pela irmã, vivendo num mundo à margem. Benjamim também se recolhe em seu próprio mundo, vendo filmes antigos, dentro de um apartamento também antigo e em companhia de uma Pedra, mantendo um guarda-roupa que já “saiu de cartaz”. Metaforicamente, podemos estender a afasia de que sofre Joaquinzinho (filho de José Costa) aos protagonistas dos três romances: nesta dificuldade de comunicação, reside parte de sua passividade, impossibilitados que são de esboçarem qualquer reação diante das demandas, e sendo levados pela mão de outras pessoas, mulheres, no geral.

Na fronteira das artes

Além de manter, na obra anterior à ficcional, uma relação hipertextual e intertextual direta com obras de outros autores, em forma de paráfrase, paródia, pastiche, alusão, ou mesmo de tradução,⁵ Chico Buarque mescla várias linguagens em seu fazer artístico. Em muitas de suas letras de música há uma linguagem narrativa, com história e personagens, bem como uma grande poeticidade em vários momentos de sua prosa. Mas um dos aspectos que mais chama a atenção, certamente, é a linguagem cinematográfica dos seus romances, nos quais há um forte predomínio do olhar. O interesse de Chico pelo cinema também transparece, com alguma recorrência, nas canções como, por exemplo, em “Tantas palavras” (do CD *Chico Buarque*, de 1984), “Ela faz cinema” e “As atrizes” (do CD *Carioca*), que dão o tom dessa relação com a

⁵ Chico traduziu do italiano e musicou *Os saltimbancos*, peça de Sergio Bardotti (textos) e Luiz Enriquez (músicas).

sétima arte. Quanto à linguagem dos romances, parece ser fruto da proximidade e do contato do Chico Buarque compositor e teatrólogo com variadas linguagens, mídias e textos.

Chico leu muitos autores estrangeiros desde a adolescência e tem relação estreita com a tradução de suas obras, que sempre acompanha; conviveu rodeado de livros no rico universo cultural que foi a casa do pai, Sérgio Buarque de Holanda. Segundo Eneida Maria de Souza, discorrendo sobre tradução e intertextualidade, “o convívio estreito do escritor com vários idiomas contribui para que a língua materna deixe de representar um espaço unívoco e tranquilizador, para se movimentar num universo plurilingual”.⁶ Certamente é o caso de Chico, que tanto valoriza as línguas e a linguagem, e cujo trabalho constante no terreno da recriação o aproxima de outras línguas e manifestações artísticas. Souza trata da reformulação constante das terminologias no campo da literatura, da nova roupagem recebida por velhos termos e do ganho teórico com tal renovação, tomando como exemplo o conceito de tradução. Além do sentido usual, “transformação interlingual de um texto em outro”, ela aproxima o termo “do significado amplo de intertextualidade”, operação que pode recair em paráfrase, plágio ou paródia.⁷

Flora Süssekind, num balanço das variações na produção literária contemporânea, analisa obras de arte que beiram regiões limítrofes – como as pinturas de Nuno Ramos, que dialogam com a escultura; e as esculturas de Angelo Venosa que, por outro lado, aproximam-se do pictórico – afirmando que, para esses artistas, parece não existir espaço para “linguagens exclusivas”.⁸ Essa prática, apontada por Süssekind como característica da contemporaneidade, é facilmente detectada nos romances de Chico, nos quais a região limítrofe situa-se especialmente entre o cinema e a literatura. Das várias linguagens evocadas nessas narrativas (fotografia, música, teatro), a mais evidente é a do cinema, através do predomínio do olhar e da imagem, e de referências diretas ou da imitação de suas técnicas, elementos recorrentes nos três romances de Chico Buarque, como veremos. O próprio Chico dá pistas dessa diversidade de linguagens com que lida, ao afirmar que as imagens o conduziram, em *Benjamim*, e ao comentar que o fraseado e o ritmo de sua literatura têm a ver com seu gosto pela música. Para Humberto Werneck, o leitor que não soubesse a autoria, reconheceria nos textos de Chico um músico: há tanta música em seus ouvidos que ela se faz ouvir também no seu texto ficcional.⁹

⁶ SOUZA. *Traço crítico*, p. 40.

⁷ SOUZA. *Traço crítico*, p. 35-36.

⁸ SÜSSEKIND. *Folha de São Paulo*, p. 7.

⁹ WERNECK. *Tantas palavras*, p. 124.

Já se falou na aproximação da literatura de Chico Buarque ao *nouveau roman*¹⁰ francês, a chamada “escola do olhar”, e especialmente a Alain Robbe-Grillet, em função do traço marcadamente visual da prosa deste escritor. Segundo Leyla Perrone-Moisés, o que mais se destacava nesses romances era a negação das técnicas tradicionais de escrita, embora essas “novidades” já se apresentassem em romances de James Joyce, Virgínia Woolf, William Faulkner, Franz Kafka, Marcel Proust, dentre outros. A rápida atenção mundial aos novos-romancistas deveu-se à sistematização do uso de suas descobertas e à coincidência temporal e geográfica de suas pesquisas. Apesar de reconhecer as inúmeras diferenças entre os escritores do *nouveau roman*, Perrone-Moisés enumera traços de parentesco entre eles: reconhecimento de várias camadas do real, explorando o domínio do possível e não o domínio do existente; recusa da clareza superficial e do divertimento fácil do romance tradicional; substituição do universo significativo por outro no qual as coisas e os acontecimentos *existem* antes de *significar*. Se o campo do romance é o campo do possível, nasce daí uma nova concepção do tempo romanescos: não-linear, enovelado, quadridimensional, reversível. O tempo passado pode ser ressuscitado da memória por partes, sem levar em conta a ordem dos acontecimentos, mas respeitando “o mecanismo das associações, segundo o qual os fatos ressurgem e são mais ou menos ampliados segundo o eco que tiveram na sensibilidade do indivíduo. Esta técnica corresponde à verdade psicológica”, pois o passado está em nossa memória como um jogo de cartas embaralhado.¹¹

Do reconhecimento de várias camadas do real e possibilidades infinitas do tempo romanescos, conclui-se que nunca se conhece nem se consegue a exata expressão de um fato.¹² Os fatos, nos romances buarqueanos, especialmente em *Estorvo* e *Budapeste*, não se apresentam de maneira linear, há um embaralhamento de tempos e sentidos, com uma lógica mais próxima do sonho. Chico recusa a clareza superficial de sentidos, suscitando o questionamento sobre o que é e o que não é realidade, ao compor uma narrativa de tempo não-linear, em que muitas vezes a ordem dos acontecimentos resulta num não-sentido. Certamente vem dessa estrutura narrativa e do tratamento temporal uma das marcas que aproximam Chico do *nouveau roman*.

¹⁰ O termo é equivocado, já que o *nouveau roman* não constitui uma escola literária, nem seus participantes formam um grupo, isso implicaria programa comum e reuniões. Apenas algumas semelhanças justificam o estudo, lado a lado, de escritores cujas teorias chegavam a ser, em muitos casos, opostas. Cf. PERRONE-MOISÉS. *O novo romance francês*, p. 15, 17. O próprio Robbe-Grillet já havia afirmado: “se em muitas páginas emprego de bom grado o termo ‘Novo Romance’, não é para designar uma escola, nem sequer um grupo definido e constituído de escritores que trabalhariam no mesmo sentido; não há nisso senão uma designação cômoda abrangendo todos os que procuram novas formas romanescas, suscetíveis de exprimir (ou de criar) novas relações entre o homem e o mundo, todos os que estão decididos a inventar o romance, isto é, a inventar o homem”. Cf. ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. Tradução de Cristóvão Santos. Lisboa: Europa-América, 1965. p. 9-10.

¹¹ PERRONE-MOISÉS. *O novo romance francês*, p. 16, 18, 19.

¹² PERRONE-MOISÉS. *O novo romance francês*, p. 20.

Vivendo num século onde a imagens têm papel preponderante e chegam através da fotografia, da televisão, do cinema e dos cartazes publicitários, alguns novos-romancistas tiveram, em sua prosa, outra característica comum: a apreensão do mundo pelo sentido da visão, sendo uma constante a influência do cinema no *nouveau roman*.¹³ Dentre os novos-romancistas que se deixaram influenciar pelas técnicas do cinema, está Robbe-Grillet, e nessa característica reside outro ponto comum de sua prosa com os romances buarqueanos. Em seu artigo “Literatura objetiva”, Roland Barthes destaca o papel das descrições na prosa de Robbe-Grillet, que impõem a visão como única ordem de captação:

O realismo tradicional adiciona qualidades em função de um juízo implícito: os seus objetos têm formas, mas também odores, propriedades tácteis, recordações, analogias, em suma, eles têm inúmeras significações; eles têm mil maneiras de ser apreendidos (...) Perante este sincretismo sensorial, simultaneamente anárquico e orientado, Robbe-Grillet impõe uma ordem única de captação: a vista. O objeto deixa de ser aqui um foco de correspondências, uma multiplicidade de sensações e de símbolos: ele é apenas uma resistência óptica.¹⁴

O romance desse tipo, segundo Barthes, “ensina a observar o mundo, já não com os olhos do confessor, do médico ou de Deus, todas elas hipóstases significativas do romancista clássico, mas com os olhos de um Homem que caminha pela cidade sem outro horizonte que não o do espetáculo, sem outro poder que não o próprio poder dos seus olhos”.¹⁵ Este é o olhar não do narrador tradicional onisciente, mas de um narrador-câmera que, acompanhando as ações pela cidade, torna-se o principal duplo das personagens buarqueanas. As vidas são enquadradas por variados aparatos de visão – olhos mágicos, câmeras de TV, circuitos de vigilância em condomínios e *shoppings* de alto luxo – que reforçam o olhar *voyeur* dos protagonistas, acompanhando-os e transformando-os em fugitivos e deambuladores, perseguidos e perseguidores, vigiados dia e noite, num mal-estar moderno.

Outra característica do *nouveau roman* – e dos romances buarqueanos, especialmente de *Estorvo* – é a reflexão das personagens sobre inquietações da época, vivendo o drama da solidão, fruto de um mundo em transformação. Segundo Perrone-Moisés, as personagens dos novos-romancistas vagueiam com freqüência em paisagens desoladas ou desertas; às vezes proliferam-se homens e objetos, fechados em seu mistério, incompreensíveis e inatingíveis; a sociedade é apresentada como um “agrupamento de solidões individuais”. A

¹³ PERRONE-MOISÉS. *O novo romance francês*, p. 20-21.

¹⁴ BARTHES. *Ensaio crítico*, p. 43.

¹⁵ BARTHES. *Ensaio crítico*, p. 55.

insegurança, gerada pela incapacidade de conhecer em definitivo qualquer coisa, leva o homem a assumir o papel de espião, espreitando por janelas e portas, perseguindo por corredores ou ruas labirínticas, donde resulta o caráter aparentemente policial de algumas narrativas, sendo o romancista o maior espião. As personagens aparentam demência e sofrem da despersonalização: perdem os caracteres físicos, relações de parentesco “(sempre vagas e incertas), o nome, a autoria dos atos (já que também o enredo se reduz progressivamente e nele muitas ações são intermutáveis) até chegarem ao limite do desaparecimento”.¹⁶

O entre-lugar do estrangeiro

A presença evidente do elemento estrangeiro em *Budapeste* chamou a atenção para sua recorrência, embora mais sutil, também em *Estorvo* e *Benjamim*. São obras que exibem, ao mesmo tempo, aspectos familiares de nossa sociedade e topografia, mas também um estranhamento: o Brasil desses romances (inclusive *Budapeste*) é um Brasil outro, fruto do sonho ou do universo interior das personagens. Pode, enfim, ser qualquer país, sem localização precisa: as personagens são anônimas e, por isso mesmo, simultaneamente familiares e universais. Para essa análise, uso o termo estrangeiro em três sentidos, a partir dos estudos de Julia Kristeva, em *Estrangeiros para nós mesmos*, e de Tzvetan Todorov, em *O homem desenraizado*: 1) aquele que se encontra fora de sua pátria (presente de maneira intensa e manifesta em *Budapeste*), 2) condição errante das personagens 3) inadequação das personagens no mundo. Se o primeiro sentido só se adéqua ao romance *Budapeste*, os outros dois se apresentam nos três romances: todas as personagens enquadram-se nesta condição errante, sendo estrangeiras na própria terra, no seio da família e para si próprias.

O primeiro sentido de estrangeiro, referente à personagem que se encontra fora de sua terra natal, apresenta-se de maneira exemplar em *Budapeste*, a começar pelo título. José Costa conhece Budapeste por obra de um pouso forçado e, quando resolve se fixar no país estrangeiro, adota a nova cultura e a nova língua, além de uma nova “família”, encarnando o protótipo do homem desenraizado geograficamente. As referências a outras línguas, nacionalidades e situações concernentes à condição de viajante surgem ao longo de todo o livro.

¹⁶ PERRONE-MOISÉS. *O novo romance francês*, p. 27-28.

Tzvetan Todorov inicia seu livro *O homem desenraizado* contando como, durante vários anos, acordou sobressaltado em função de um sonho recorrente. Nascido na Bulgária, mudou-se aos 24 anos para a França, onde complementaria seus estudos, voltando a sua terra natal, Sófia, somente 18 anos após seu estabelecimento em Paris. O sonho consistia justamente em seu retorno à França que, por motivos diversos e fortuitos, mostrava-se impossível. Acordava angustiado, com o coração acelerado e, aos poucos, dava-se conta de que tudo não passara de um sonho e que ele poderia reencontrar a sua “verdadeira vida”. Os sonhos foram diminuindo e cessaram de vez quando, em 1981, retornou de fato à Bulgária, cercado então de precauções práticas para que o sonho não se tornasse realidade. A partir de então, Todorov narra seu retorno, a experiência de exilado (circunstancial e não político ou econômico) que retorna ao país depois de longa ausência. Quando foi viver em Paris, era um estrangeiro na sociedade francesa, mas a passagem da condição de *outsider* para a de *insider* deu-se aos poucos, sua “segunda língua foi instalada no lugar da primeira sem choque, sem violência, ao longo dos anos. Mas é exatamente o contrário que acontece por ocasião do retorno do exilado. De um dia para o outro ele descobre ter uma vida interior de duas culturas, de duas sociedades”.¹⁷ Bastaram dois dias em Sófia para tudo lhe parecer familiar, mas foram dias de inquietação e de opressão física, inclusive pela sensação de divisão em duas metades, uma incompatível com a outra, assunto a que retornarei no capítulo sobre *Budapeste*. Parece-me interessante esta história justamente por ser exemplar da condição desenraizada de José Costa, por essa vida dupla que ele irá adotar e pelo aspecto onírico de suas duas vidas paralelas: qual de suas vidas é a “real”? Ainda segundo Todorov, sua dupla vinculação produziu apenas um resultado: surpreendia-se com a inautenticidade de seu discurso, já que cada um correspondia a uma metade de seu ser, ou então, conclui, ele era um *duplo*.¹⁸ Se no início do romance, José Costa é estrangeiro porque não se encontra na terra natal, ao final do romance, ele se verá diante da estranheza de não ser reconhecido pelos seus pares, passando à condição de estrangeiro em sua própria pátria.

Num segundo sentido, o termo estrangeiro configura-se como a condição errante das personagens, que vivem uma deambulação incessante. Além do viajante (no sentido estrito) de *Budapeste*, há os sujeitos à deriva de *Estorvo* e *Benjamim*, dentro de uma mesma nação. Aparentemente tão distintos, *Estorvo* e *Benjamim* exibem a mesma estranheza e perplexidade: protagonistas sem destino certo e nenhum plano, vão seguindo, deixando-se levar pelo curso dos acontecimentos, estão suspensos no tempo e no espaço. Benjamim parece buscar o retorno

¹⁷ TODOROV. *O homem desenraizado*, p. 16.

¹⁸ TODOROV. *O homem desenraizado*, p. 19. Grifo meu.

do passado ilusório, através de Ariela; o Eu de *Estorvo* foge ao contrário, volta aos mesmos lugares e vai ao encontro da própria morte; José Costa torna-se estrangeiro inclusive na cidade natal, que não o reconhece, após sua longa ausência. Analogamente ao que expõe Julia Kristeva, acerca do estrangeiro, Benjamim, José Costa e o protagonista de *Estorvo* parecem buscar sempre algo mais, da ordem do impossível. Como o estrangeiro, “sempre pronto para prosseguir a sua caminhada infinita, mais longe, para além, em outros lugares”, também essas personagens errantes se põem a perambular desenfreadamente. Segundo Kristeva, ao traçar planos e objetivos (de natureza profissional, intelectual ou afetiva), o estrangeiro está traindo a sua própria condição de estranho, pois propõe uma trégua ou um domicílio; de forma oposta, “segundo a lógica extrema do exílio, todos os objetivos deveriam se consumir e se destruir no louco impulso do errante em direção a um alhures sempre recuado, insaciado, inacessível”.¹⁹

Zilá Bernd, em artigo sobre a questão identitária,²⁰ vale-se de dois grandes mitos literários como metáforas para as duas faces da identidade: o enraizamento e a errância. São eles Ulisses e Jasão. Ulisses simboliza o desejo de volta ao país natal, em função de um sentimento de fidelidade à pátria, de apego à família, de nostalgia do tempo passado antes do exílio. O que conta é a viagem de volta e o desejo de re-enraizamento. Benjamim pode representar esse Ulisses desejoso de retorno à pátria e ao corpo da amada que, no entanto, já não existe mais. Sua volta, portanto, é impossível. Ele tenta este retorno através de Ariela, que é, justamente quem o leva à morte, única alternativa que lhe resta. Jasão, por outro lado, ainda na análise de Bernd, representa o desejo de errância e de vagabundagem. Ele pensa no futuro, no que vai encontrar durante a viagem, nas cidades que fundará e nas mulheres que fecundará. Menos que a viagem de volta, o próprio viajar é que importa, elogiando o deslocamento e a errância. O protagonista de *Estorvo* certamente é um viajante, deslocado, que tem prazer na deambulação, só que no mesmo país, num mundo circunscrito às ruas de uma cidade anônima, à casa da irmã, ao apartamento da mãe, ao seu apartamento, ao sítio da família, às ruas de uma cidade anônima... José Costa, por outro lado, é o imigrante por excelência, aquele que sai de sua terra natal, desenraiza-se, voltando depois, estupefato e desorientado, para um lugar que não reconhece. Seu retorno à pátria mostra que ele está suspenso, no espaço e no tempo, o chão lhe é tirado, está num lugar intersticial: “aquele que parte, não é nunca – em sua volta – o mesmo: na travessia há perdas, reterritorializações e transfigurações”.²¹

¹⁹ KRISTEVA. *Estrangeiros para nós mesmos*, p. 13-14.

²⁰ BERND. *Poéticas da diversidade*, p. 39-40.

²¹ BERND. *Poéticas da diversidade*, p. 39.

Ainda segundo Bernd, em contraponto a esses navegadores há um terceiro tipo, o barqueiro, cuja tarefa consiste em “realizar constantes travessias, levando e trazendo passageiros de uma margem à outra quando da inexistência de pontes, facilitando a travessia de fronteiras”.²² Em outro artigo, em que analisa as figuras da americanidade no romance *A vida de Pi*, de Yann Martel, e na novela *Max e os felinos*, de Moacyr Scliar, Bernd aborda a temática da travessia do oceano, do naufrágio e dos sobreviventes que chegam ao Novo Mundo, entendendo o espaço intermediário como um entre-lugar:

O oceano é o espaço intermediário, o entre-dois: os personagens aí permanecerão à deriva em um espaço-tempo suspenso onde enfrentarão seus próprios demônios, que são ficcionalizados por animais ferozes (...) Ficando à deriva, os personagens permanecerão afastados de sua rota, perderão de vista as margens e serão levados ao sabor dos ventos e das correntes marítimas.²³

Se José Costa, Benjamim e o protagonista de *Estorvo* também sofrem, por um lado, da tentação à errância, por outro, não se fixam, estando metaforicamente nesse lugar intermediário. No caso de *Estorvo* e *Benjamim*, trata-se do entre-lugar de cidades não-nomeadas, na própria terra natal; José Costa é o único que habita um espaço nomeado, a cidade do Rio de Janeiro, para onde voltará (depois de viver no país estrangeiro), não encontrando, no entanto, nada do que marcava sua identidade. O sujeito de *Estorvo* não tem moradia fixa e está sempre se mudando, até o final, quando – dentro do ônibus em movimento – imagina quem o acolherá, pois não tem para onde ir. O ônibus o leva, mas, para onde? Sem destino. Benjamim, apesar de ser, dos três protagonistas, o mais “fixo”, também não tem para onde ir. Eles não se fixam em nenhuma “margem”, estão suspensos num espaço intersticial, vivendo da impossibilidade de um espaço tranquilo e tranquilizador. Estão na terceira margem e, como única saída, têm a morte. Não há lugar de chegada, de acolhida, não há adaptação possível.

Se, como diz Bernd a respeito dos romances de Martel e Scliar, eles “exploram as figuras e os mitos da americanidade na medida em que se constroem a partir de viagens, de passagens, de travessias e de migrações e, se projetam algumas distopias, prefiguram sobretudo utopias de recomeço e de renovação”,²⁴ nos romances de Chico, o recomeço não é sinal de renovação e nova vida, mas é constante, num círculo vicioso infinito. Em *A vida de Pi* e *Max e os felinos*, ainda segundo Bernd, é no “entre-lugar aquático, instável e imprevisível, que se

²² BERND. *Poéticas da diversidade*, p. 41.

²³ BERND. *Max e os felinos*, p. 27.

²⁴ BERND. *Max e os felinos*, p. 32.

encenam as lutas dos heróis com seus próprios demônios, com o outro de si-mesmos. A travessia, como rito de passagem, revela-se indispensável antes da chegada a um mundo que se construiu até então sem a sua colaboração”.²⁵ Se estas personagens estão provisoriamente no entre-lugar, para enfim chegarem à outra margem, onde começarão vida nova, nos romances buarqueanos, o entre-lugar é o próprio lugar das personagens, de onde só sairão para a morte. Não pertencendo a lugar algum e caminhando sempre em direção ao insaciado, os protagonistas desses romances colocam-se num lugar vazio, como o estrangeiro de Kristeva, “um sonhador que faz amor com a própria ausência, um deprimido extravagante”. Sem pátria e sem espaço fixo, “sempre em outro lugar, o estrangeiro não é de parte alguma”.²⁶ Suspensos no tempo e no espaço, tais personagens são estrangeiras na sua própria pátria, na família, em si próprias, exibindo a impossibilidade de enraizamento.

Desse segundo sentido de estrangeiro, da configuração errante das personagens, deriva um terceiro sentido: todas as personagens desses romances são estrangeiras, para si mesmas. Estando sempre à deriva, numa terceira margem, são sujeitos inadaptados ao tempo e ao espaço vividos, sentindo-se, eles próprios, estranhos no ninho, inadequados na sua relação com o mundo. Configuram-se no espaço do absurdo, à semelhança do protagonista de *O estrangeiro*, de Camus: estão deslocados, num entre-lugar. Tal é a estranheza dos romances buarqueanos, em que a própria noção de realidade é posta em xeque, e conseqüentemente a noção de fronteiras: os lugares apresentados são reais? São matéria de sonho ou de alucinação? São estranhos ou familiares? Brasileiros ou estrangeiros?

Kristeva, em *Estrangeiros para nós mesmos*, conclui seu percurso da longa viagem pela estrangeiridade, através da história, exatamente com Freud, na aproximação do estrangeiro ao *unheimlich* freudiano. Relembrando Freud, nos romances de Chico Buarque, o espaço inicial desses protagonistas se configura como *heimlich* (conhecido, familiar, doméstico, íntimo, lugar aconchegante, ligado ao lar e à terra natal). Seja o sítio familiar, remontando à infância, em *Estorvo*; seja a família e a pátria com sua sonora língua mãe, em *Budapeste*; ou ainda a mulher amada e a juventude de *glamour* e fama, em *Benjamim*. Esses espaços familiares, no entanto, vão aos poucos se configurando como *unheimlich* (misterioso, desconhecido, que provoca temor), adentrando cada vez mais no desconhecido e na estranheza inquietante: o que assusta e leva à morte é exatamente o que antes simbolizava aconchego: em *Estorvo*, o espaço da infância é dominado por uma organização criminosa; em *Benjamim*, a “familiar” Ariela o levará à morte;

²⁵ BERND. *Max e os felinos*, p. 34.

²⁶ KRISTEVA. *Estrangeiros para nós mesmos*, p. 18.

em *Budapeste*, sua pátria e sua família não o reconhecem, a ponto de o próprio filho ameaçá-lo e quase atacá-lo. O que era familiar volta como assustador.

Ao terceiro sentido de estrangeiro está ligado, diretamente, o duplo, em diversas modalidades, de maneira mais ou menos intensa, mais ou menos perceptível. Os protagonistas desses romances põem em manifesta evidência o sujeito dividido freudiano: o duplo aparece como a identificação (e substituição) de uma personagem por outra, mas também e principalmente na duplicação e na divisão do eu, na repetição ao infinito, num eterno retorno do mesmo. A mania de perseguição põe em evidência o duplo, o outro, o estrangeiro. E o estrangeiro é o outro. Somos nós todos, segundo Kristeva:

... talvez seja a partir da subversão desse individualismo moderno, a partir do momento em que o cidadão-indivíduo cessa de se considerar unido e glorioso para descobrir as suas incoerências e os seus abismos, em suma, as suas 'estranhezas', que a questão volta a se colocar: não mais a da acolhida do estrangeiro no interior de um sistema que o anula, mas a da coabitação desses estrangeiros que todos nós reconhecemos ser.²⁷

Duplo

Otto Rank, no estudo pioneiro de 1914, aborda diferentes aspectos do duplo, a partir de escritores que exploraram o assunto, como Hoffmann, Chamisso, Stevenson, Maupassant, Poe, Wilde, Dostoiévsky, dentre outros. Ele relaciona o tema na literatura com manifestações folclóricas e tradições mitológicas, e com a própria personalidade dos autores, concluindo com a análise do mito de Narciso, exemplar na questão do espelhamento, e dos gêmeos, como outra manifestação do tema da dupla personalidade. Rank analisa inicialmente o filme *O estudante de Praga*, de Hans Heinz Ewers, inspirado no conto "História da imagem perdida", de Hoffmann, destacando que os autores de sua época tinham à disposição o processo técnico cinematográfico, que dá ao tema uma qualidade real, permitindo "a representação visual dos processos mentais em um alto grau".²⁸ No filme, Balduíno cede sua imagem no espelho a um velho misterioso, através de um contrato; no conto, um homem entrega à amante sua imagem e, nas viagens em busca da imagem perdida, encontra Peter Schlemihl, o homem que vendeu sua sombra, personagem de Chamisso: todos entregam a alma ao diabo. O tema aparece ainda sob a

²⁷ KRISTEVA. *Estrangeiros para nós mesmos*, p. 10.

²⁸ RANK. *O duplo*, p. 15.

forma da sombra que se desprende do dono e passa a persegui-lo, em “A sombra”, de Andersen, ou da sombra que aumenta e diminui de tamanho, em conto de Goethe. Em outros textos, o duplo deixa de ser uma sombra ou reflexo e transforma-se numa segunda personalidade, como em *Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, de Stevenson, em que um médico, ciente da dualidade da natureza humana, cria uma personalidade à parte, portadora de seus maus instintos.²⁹

O tema é representado ainda por indivíduos idênticos, inclusive na expressão dos pensamentos, com a descoberta posterior de serem irmãos. Há histórias em que a semelhança entre as personagens é tão pronunciada como se fossem gêmeos: no conto “William Wilson”, de Poe, o duplo é uma cópia idêntica, inclusive no nome, diferenciando-se apenas na voz, mas, pela mesma entonação e timbre, torna-se seu eco perfeito. Em *O duplo*, de Dostoiévsky, as dúvidas recaem sobre quem é o verdadeiro Goliadtkine e quem é a imitação, sendo o impostor o maior inimigo da personagem. Outra variação é o temor do envelhecimento e da perda da beleza, em *O retrato de Dorian Gray*, de Wilde, no qual a personagem desenvolve fobia por espelhos e intolerância pelo passado. O duplo pode ser representado ainda sob a forma de uma voz interior, fruto dos pensamentos; ou da existência perturbada pelos antepassados; ou da vida dupla da personagem. Maupassant, no conto “Le Horla”, descreve um espírito invisível dentro ou ao lado do protagonista, que se torna obsessivo na intenção de livrar-se do duplo indesejável. O incômodo intruso pode ser representado, ainda, pela solidão. Rank destaca que, apesar da notável semelhança entre os textos citados, o tema sofre várias transformações:

Quando se trata de sombra ou reflexo, como em Hoffmann ou Chamisso, ocupa-se o autor com o tema de uma personalidade dupla que, em outros casos, aparece concretamente personificada por um *protagonista idêntico*, como na novela de Edgar Allan Poe. Ao passo que a segunda personalidade, em “William Wilson”, age como um *anjo da guarda*, aparece em “Jekyll e Hyde” de Stevenson, como a *personificação do mal*. Dostoiévski, que tratou o assunto com insuperável objetivismo psicológico, representa o Duplo *nem bom nem mau* ao encará-lo sob o ponto de vista do próprio protagonista, permitindo assim ao leitor observá-lo sob o mesmo prisma. Entretanto, o Duplo combate as iniciativas do protagonista e o desfecho é sempre provocado por uma mulher, que causa o assassinio do detestável Duplo, isto é, o suicídio. Em alguns contos e entre estes incluiremos as novelas de Jean Paul, os acontecimentos são descritos como resultado da *mania de perseguição*; em outros, o único objetivo da novela é a descrição desta mania, que se desenvolve com todos os característicos de loucura paranóica, como em Dostoiévski.³⁰

²⁹ RANK. *O duplo*, p. 25.

³⁰ RANK. *O duplo*, p. 54-55. Grifos meus.

Rank cita o folclorista germânico Negelein que mostra, através de exemplos do folclore de povos “civilizados”, que superstições e costumes em relação ao reflexo e à sombra têm as mesmas bases: o temor da morte e da desgraça.³¹ Há crenças sobre a manifestação da alma no espelho, na sombra, na água ou no retrato, compartilhadas entre diferentes povos. Detendo-se no mito de Narciso – cuja parte essencial seria o enamoramento da própria imagem – Rank afirma a ligação entre o significado mortal do duplo e o narcisismo, pois a idéia da dupla personalidade originou-se do amor à própria personalidade, inseparável da angústia da morte.³² Nas obras citadas, além do tema da morte, manifesta-se o narcisismo, especialmente em *Dorian Gray*, em que o temor e ódio ao duplo se ligam ao egoísmo e à incapacidade de amar. O duplo é relacionado ainda à crença primitiva da sombra como símbolo da alma, tendo o medo da morte e o desejo de vencê-la originado a divisão da personalidade em uma parte mortal e outra imortal. Sendo a sombra símbolo da alma, sua ausência significaria a iminência da morte. O duplo, nesta perspectiva, simboliza o protetor da destruição total e, ao mesmo tempo e paradoxalmente, o que ameaça pois reaparece como o mensageiro da Morte.³³

Nicole Fernandes Bravo³⁴ faz um apanhado do mito literário do duplo em obras ocidentais, especialmente da literatura fantástica, retomando o sentido literal do termo cunhado por Jean-Paul Richter em 1796, *Doppelgänger*, traduzido como duplo: o “que caminha do lado”, “companheiro de estrada”. O termo, para Richter, designa as pessoas que vêm a si próprias; para Bravo, trata-se primeiramente de “uma experiência de subjetividade”. Associadas à idéia do duplo estão expressões como: almas gêmeas ou irmãs, irmãos siameses. Bravo destaca estudos de Rogers, baseados “na análise do inconsciente freudiano e de seus conteúdos infantis, distinguindo um desdobramento objetivo (duas pessoas) de um subjetivo (*divided self*)” e de Tymm, que “distingue entre duplos por divisão e duplos por multiplicação”. Keppler concebe o duplo como simultaneamente idêntico e diferente, interior e exterior, está aqui e lá, é oposto e complementar, provocando reações extremas de atração e repulsa, no original. Keppler propõe sete modalidades de duplo: perseguidor, gêmeo, bem-amado, tentador, salvador, a visão de horror, o duplo no tempo, dentre outras tantas possíveis. Além de Keppler, também Arenberg baseia-se na psicologia de Jung, fazendo “uma aproximação entre a confrontação com o duplo, que se conclui por um processo de morte/ressurreição nos românticos, e a concepção dos ritos

³¹ RANK. *O duplo*, p. 115.

³² RANK. *O duplo*, p. 124.

³³ RANK. *O duplo*, p. 152.

³⁴ BRAVO. *Dicionário de mitos literários*. O levantamento a seguir, sobre o duplo, foi retirado deste estudo.

de passagem do xamanismo”. Krauss, apoiando-se em “abordagem puramente literária, desenvolve a idéia de que a nostalgia do infinito provoca uma cisão dolorosa do ser”.³⁵

O mito sofrerá uma reviravolta a partir do século XVI, quando “começa a representar o heterogêneo, com a divisão do eu chegando à quebra da unidade (século XIX) e permitindo até mesmo um fracionamento infinito (século XX)”. Antes disso, desde a Antigüidade até o fim do século XVI, o mito simboliza o homogêneo, o idêntico: a semelhança entre duas personagens é usada para substituição, usurpação de identidade; o sócia ou gêmeo e o heróis são confundidos. Até então, prevalecia a tendência à unidade, quando o pensamento da subjetividade formulou a relação binária sujeito-objeto, ou seja, uma relação dialética e não mais unitária.³⁶ O duplo como figura do homogêneo pode ser representado através de gêmeos que ocupam o lugar um do outro; da substituição por um sócia, como prova de amizade, para salvar um amigo; do sócia que usurpa a identidade do original, para fins políticos. Às vezes, a usurpação de identidade é feita através de um simples *travestissement* (transformismo): o uso de roupas do sexo oposto. O tema do disfarce pode ser usado para “focalizar a dualidade de todo ser e a instabilidade do real (o duplo como representação do heterogêneo)”.³⁷ Há ainda o duplo sobrenatural, fruto da união de um deus com uma mortal; ou o sonho de eternidade através da reencarnação em um duplo mais jovem. Em todas as histórias abordadas por Bravo, a substituição do original pelo duplo é momentânea e ao final, a unidade do ser é reafirmada.

A partir do século XVII, abre-se espaço para o interior do ser humano, num abandono progressivo da premissa de unidade da consciência e identidade única e transparente do sujeito. Na fronteira de duas épocas que assinalam mudança radical na concepção do eu e do duplo, está *Dom Quixote*, de Cervantes. Herói mimético, almeja ser o duplo de carne e osso dos heróis de romances de cavalaria, imitando um produto artístico e definindo-se em função da analogia com duplos literários. Incapaz de agir sobre o mundo, é um herói da duplicidade moderna, fracassando ao tentar unir ideal e realidade. Representa-se um homem em dois, na reunião de sujeitos diferentes e complementares: Dom Quixote e Sancho Pança. O mito do duplo passa a representar os conflitos da alma que procura a si mesma, tornando-se metáfora ou símbolo da busca de identidade que leva ao interior, mesmo que no mundo exterior o original tenha um duplo objetivo. Passa-se do exterior ao interior, transferindo-se o conflito essencial para a luta por um eu melhor entre o bem e o mal. Nessa época de questionamento das autoridades estatal e eclesiástica, a questão da identidade pessoal torna-se fundamental,

³⁵ BRAVO. *Dicionário de mitos literários*, p. 261, 263.

³⁶ BRAVO. *Dicionário de mitos literários*, p. 263, 264.

³⁷ BRAVO. *Dicionário de mitos literários*, p. 266.

emergindo o sentimento de alteridade. Ganha vida o homem artificial, simulacro técnico criado pela subjetividade do herói. No conto “O homem de areia”, de Hoffmann, Natanael e o autômato Olímpia formam um casal, com existência social; como Pigmalião, Natanael dá vida, por meio do olhar, à boneca que representa sua interioridade. Em “O retrato oval”, de Poe, transfere-se a vida para a arte, a figura do duplo aborda a relação do artista com o mundo. O artista, homem-duplo por excelência, pode compreender que a verdadeira vida se esconde atrás das aparências. O mundo é duplo, o duplo pode ser signo de acesso a uma realidade oculta. O sujeito tem que enfrentar seu inferno íntimo.³⁸ Na medida em que avança o século XIX, a representação do dilaceramento do eu ganha destaque: “o sujeito freudiano dividido aparece na literatura antes de ser teorizado; o heterogêneo é, numa de suas componentes, a dualidade do ser: o sujeito de desejo entra em choque com a personalidade, imagem imposta pela sociedade”.³⁹ O antagonismo entre o ser de desejo e o eu social é o tema de três variações sobre o duplo, cujo desfecho é a destruição do eu, na loucura ou na morte: em “William Wilson”, a personagem mata a própria consciência; em *O duplo*, o perseguidor adapta-se à vida social, enquanto o original sente-se à margem; em *Dr. Jekyll e Mr. Hide*, o processo de repressão fracassa, através da personagem que não se aceita e passa para o duplo suas perversões.

Em *Os irmãos Karamazov*, Dostoiévski retrata uma personagem que dialoga com o diabo, simbolizando o diálogo consigo: o sujeito conscientiza-se da duplicidade de seu ser, buscando a melhor forma de tornar-se um homem por inteiro através da integração e da aceitação do mal. Neste aspecto, o horror ao duplo simboliza o medo do sujeito da convivência consigo próprio. Com a mudança profunda na concepção do eu, o eu soberano e uno do cartesianismo dá lugar ao sujeito que, tendo descoberto sua brecha, coloca a questão: “quem fala por mim?”. Com a psicanálise, descobre-se que “o heterogêneo faz parte da condição humana”. No início do século XX, a literatura é influenciada pela psicanálise e o duplo tem privilégio nos dramas expressionistas que introduzem ao território do subconsciente. Há uma preocupação moral nas obras, que “utilizam o duplo como metáfora no caminho da transformação do indivíduo, chamado a integrar-se na sociedade”. Dentro da perspectiva freudiana, o objetivo patente nessas histórias de duplo é a busca pela verdadeira identidade do sujeito; a abordagem do inconsciente é “o discurso do outro”, fornecido pelo duplo.⁴⁰ Inúmeras obras narram um desdobramento ou mostram a dualidade das personagens, muitas vezes divididas entre o que é importante para o eu e o que é seu papel na sociedade.

³⁸ BRAVO. *Dicionário de mitos literários*, p. 268-273.

³⁹ BRAVO. *Dicionário de mitos literários*, p. 276.

⁴⁰ BRAVO. *Dicionário de mitos literários*, p. 280.

No artigo “O estranho”, de 1919, Freud propõe-se a pesquisar o tema da estética, analisando o termo *unheimlich*, presente na obra de Hoffmann. Freud demonstra como, dentre diversas matizes de significado, a palavra *heimlich* (conhecido, familiar, doméstico, íntimo, lugar aconchegante, ligado ao lar e à terra natal) vai se desenvolvendo num sentido ambivalente, já que acaba por coincidir com o seu oposto *unheimlich* (misterioso, desconhecido, que provoca temor). A palavra *heimlich*, em outra acepção, também se refere ao que é “escondido, oculto da vista”. Freud conclui que “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar”.⁴¹ Ou, nas palavras de Schelling, “*unheimlich* é o nome de tudo que deveria ter permanecido... secreto e oculto mas veio à luz”.⁴² Freud articula os temas da estranheza na literatura ao fenômeno do duplo, “que aparece em todas as formas e em todos os graus de desenvolvimento”. O duplo pode provocar este efeito do *unheimlich*, sendo utilizado de diversas maneiras: através da *identificação* de uma personagem com outra (por parecerem semelhantes, devem ser consideradas idênticas), relação acentuada por processos mentais transferidos de um para outro (telepatia: possuem em comum conhecimento, sentimentos e experiências) ou marcada pela dúvida sobre quem é o eu; *substituição* do eu por um estranho; a *duplicação* e a *divisão* do eu. Finalmente, há também o *retorno constante do mesmo*: “repetição dos mesmos aspectos, ou características, ou vicissitudes, dos mesmos crimes, ou até dos mesmos nomes, através das diversas gerações que se sucedem”.⁴³

Várias dessas manifestações do duplo aparecem nos romances de Chico Buarque, sendo que uma delas, o eterno retorno do mesmo, é comum à sua obra ficcional, na repetição à exaustão de uma mesma cena ou personagem, nas duplicações e espelhamentos. Em *Estorvo*, além das repetições e duplicações, há os gêmeos com vozes idênticas, os vários desdobramentos de consciência do sujeito e a mania de perseguição. Em *Benjamim*, há a repetição de duas mulheres, em dois tempos, e a câmera invisível que substitui o olhar persecutório do irmão mais velho, de tal forma marcante que, mesmo depois de morto, parecia haver uma brecha nos olhos que continuavam seguindo Benjamim. Em *Budapeste*, a questão do duplo será temática e estrutural, na figura da metalinguagem – o livro dentro do livro. Configuram-se também como duplos: José Costa e seu sócio, duas mulheres, dois filhos, duas cidades, dois livros, enfim, duas vidas paralelas. E também – ao extremo – as multiplicações de José Costa, nos rapazes que eram cópias suas e que imitavam seu estilo. O duplo também aparece na pele do impostor, o escritor que usurpa o lugar de um outro, na figura da sombra por excelência, do *ghost-writer*.

⁴¹ FREUD. *Uma neurose infantil e outros trabalhos*, p 277.

⁴² SCHELLING *apud* FREUD. *Uma neurose infantil e outros trabalhos*, p 281.

⁴³ FREUD. *Uma neurose infantil e outros trabalhos*, p 292-293.

CAPÍTULO 1

COMO SE FOSSE UM NÁUFRAGO...

O ROMANCE *ESTORVO*

Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago
Dançou e gargalhou como se ouvisse música
E tropeçou no céu como se fosse um bêbado
E flutuou no ar como se fosse um pássaro
E se acabou no chão feito um pacote flácido
Agonizou no meio do passeio público
Morreu na contramão atrapalhando o tráfego.

(“Construção”)

1.1 – Personagens de tempos e espaços

Em *Estorvo*, o narrador apresenta a história em primeira pessoa: é um sujeito desgarrado da família de classe média alta, perturbado e com mania de perseguição, que rouba as jóias da irmã e foge para o sítio da família, onde se envolve com traficantes que dominaram o local. A organização criminosa que lá se instalou monta um desmanche clandestino de carros, uma plantação de maconha e explora o trabalho infantil, com a cumplicidade do aparato policial. É uma história de fuga, mas, curiosamente, o fugitivo volta sempre aos mesmos lugares, inclusive ao local do roubo, formando um enredo circular, insinuado desde a epígrafe do romance, uma lista de palavras relacionadas (ou não) ao campo semântico de “estorvo”:

estorvo, estorvar, exturbare, distúrbio,
perturbação, torvação, turva, torvelinho,
turbulência, turbilhão, trovão, trouble,
trápola, atropelo, tropel, torpor, estupor,
estropiar, estrupício, estrovenga, estorvo

O estorvo da história é o próprio protagonista, a “pedra no sapato” da irmã rica, da mãe solitária que não atende ao telefone, dos bandidos instalados no sítio. Esse sujeito que estorva o caminho dos outros circula, ao mesmo tempo, despercebido, pois é insignificante aos olhos dos outros e foge o tempo todo, a esmo. É um sujeito sem identidade – como os demais protagonistas, que não têm nome e são descritos como tipos: Eu, minha mãe, minha irmã, minha ex-mulher, a magrinha – e sem lugar definido, na família e na sociedade. Os nomes, por sua vez, quando aparecem, causam estranhamento e são atribuídos aos cães (Guso, Pordeval, Sussanha), ao copeiro (Hidrólíio) e duas pessoas que são apenas citadas de passagem (Osbênio, Clauir). Note-se que, quando foi publicado *Benjamim*, Chico Buarque revelou sua intenção de, usando nomes incomuns, causar estranhamento no leitor; já em *Estorvo*, o estranhamento é causado pelos nomes exóticos, mas especialmente pela não nomeação das personagens.

O romance é estruturado em 11 capítulos e a história decorre em 6 dias, aparentemente – isso porque o narrador confessa não ter, ele próprio, a noção do tempo: “acordo sem saber se dormi pouco ou demais. É um meio de tarde, mas não sei de que dia”.⁴⁴ Ele revela seu gosto por estar suspenso no tempo: “não me desagrade estar assim suspenso no tempo, contando os azulejos da piscina, chupando as mangas que o velho me trouxe” (p. 80),

⁴⁴ BUARQUE. *Estorvo*, p. 83. A partir desta citação, todas as demais virão com o(s) número(s) da(s) página(s) em que se encontram.

bem como seu desejo de passar a vida no vapor: “eu, por mim, levava no vapor o resto da existência” (p. 47). Suspenso no tempo, deixa-se ser levado pela vida e, até mesmo quando roubado pela menina, não consegue esboçar qualquer reação: “quero reagir e não posso, meu corpo está dormente, meu cérebro, minha boca não consegue pronunciar ‘ei’” (p. 30). Esta espécie de dormência deixa vislumbrar a atmosfera onírica do romance, pela falta de reação típica quando estamos num sonho e não conseguimos nos mover nem sair dele. O tempo é um elemento importante, já que não é linear e explicita a própria expressão da personagem: há um tempo real, um tempo do sonho e um tempo da imaginação do protagonista, com o uso do condicional para mostrar seus “delírios” e divagações diante de cenas que ele supõe que poderiam acontecer. Quanto ao espaço, não há localização precisa: tanto pode ser o Rio de Janeiro como outra cidade qualquer.

Há poucas descrições das personagens de *Estorvo*, marca que se repetirá nos outros romances. Se não há descrição da cidade e localização precisa, nem descrição detalhada ou objetiva das personagens principais, há, no entanto, uma longa descrição da casa (das páginas 14 a 16), chegando ao ponto de quase personificá-la, pois a casa ganha vontade própria e parece, também ela, situar-se num lugar estranho: “eu sempre achei que aquela arquitetura premiada preferia habitar outro espaço. A casa livrou-se do fícus, mas nem assim parece satisfeita com o terreno que lhe cabe” (p. 15). O protagonista também demonstra excessivo apego ao apartamento onde antes morou com a ex-mulher: “um dia ela propôs a separação. Eu entendi (...) Já deixar a casa foi mais difícil” (p. 40).

As descrições das personagens são espalhadas de maneira esparsa, ao longo do romance, sendo que as mais objetivas e fartas são justamente as das personagens secundárias, que Ruy Guerra aproveitará como indicações para escolha dos atores no filme homônimo, como veremos no quarto capítulo. As demais, extremamente subjetivas, privilegiam detalhes, o movimento do corpo feminino, fragmentos de corpos (bocas, pés, mãos), de forma análoga à estrutura fragmentada da personagem e do livro. Da irmã do protagonista, com quem ele mantém uma relação ambígua, sabe-se apenas que tem cabelos castanhos, fez estágio no Jardim Botânico e gosta de andar pelo arvoredo ao lado da casa, tem curso de fotografia e sai sempre no mesmo horário para lugares distantes, levada pelo chofer. As descrições do protagonista refletem a forma como ele é percebido pelas pessoas, metaforicamente um ser sem imagem no espelho, ou com uma imagem que ele próprio não reconhece. Além das ações sem motivação e do perambular sem rumo, a imagem que se forma para o leitor é de um sujeito suspeito, com “pinta de marginal”, barrado no condomínio onde a irmã mora, porque chegou a pé:

O empregado não sabe que porta da casa eu mereço, pois não vim fazer entrega nem tenho aspecto de visita. (p. 16)

O homem do guichê examina cada nota, frente e verso, embora elas não sejam muito velhas nem novas demais. (p. 23)

A Alfândega é uma boutique cara num shopping movimentado no quarteirão mais nobre da zona sul. Vende roupas importadas, acho, nunca entrei. Entro agora pela primeira vez, e não causo boa impressão. (p. 36)

... explico que não posso me registrar sem bagagem num apart-hotel, com a roupa toda lambuzada e a barba por fazer, uma pinta de marginal que concierge nenhum vai deixar subir. (p. 39)

Há um cidadão dizendo que é irmão da dona da casa. (p. 14)

1.2 – No olhar do olho mágico: a linguagem visual

Se em *Benjamim e Budapeste* há marcadores mais precisos e facilmente identificáveis de uma linguagem cinematográfica – como o léxico, a referência direta, a descrição de técnicas próprias do cinema, comparações explícitas, enquadramentos, além de uma “impressão” geral de imagens cinematográficas – em *Estorvo*, já existe um embrião dessa linguagem que se desenvolveu posteriormente nas narrativas de Chico. Há, em todo o livro, operadores de visão, enquadramentos e outros recursos que contribuem para reforçar a importância das imagens, tanto do cinema quanto da fotografia e outras artes da visão. O que aproxima a narrativa de *Estorvo* à linguagem do cinema e da fotografia é a forte presença do olhar: a história tem início com o protagonista lutando para sair de dentro do sonho e atender à campainha que toca insistentemente. Ele vai “regulando a vista” a fim de reconhecer o rosto do outro lado do olho mágico, mas é inútil, até que o desconhecido desiste, “abana a cabeça e sai de [seu] campo de visão”. O destaque ao olhar aparece, por exemplo, nas cenas em que as personagens são vistas através do olho mágico e na constante sensação do protagonista de estar sendo observado: “parece claro que ele está me vendo o tempo todo. Através do olho mágico ao contrário” (p. 12); ou no gesto da irmã ao virar-se de repente para trás, para surpreender o irmão e saber se ele a olhava e como (p. 19). Esse gesto recorrente e repetido pelo amigo: “se vira para mim de repente, querendo me surpreender, com um brilho nos olhos que me incomoda de novo” (p. 77) e pela moça parálitica: “antes de se sentar com o gerente ela se volta para trás” (p. 101). O narrador também recorre à lembrança de uma imagem que o olhar não captou: “mas

mesmo aquilo que a gente não se lembra de ter visto um dia, talvez se possa ver depois por algum viés da lembrança” (p. 77). Há inúmeros outros exemplos que privilegiam o olhar:

Enquanto estou ali ele não toca a campainha, não olha o relógio, não acende o cigarro, não tira o olho do olho mágico. Agora me parece claro que ele está me vendo o tempo todo. Através do olho mágico ao contrário, me vê como se eu fosse um homem côncavo. (p. 12)

viro-me de repente e vejo a cabeça do morto no centro da janela, olhando fixo para mim. O ônibus demora a partir, e não consigo escapar do morto. Ando na relva para lá e para cá, e para qualquer lado que eu vá o morto me olha de frente, mesmo sem virar o rosto, parecendo um locutor de telejornal, mudo. O ônibus parte devagar, e agora a cabeça do morto vai girando para trás, sempre olhando para mim, como se o seu pescoço fosse uma rosca. (p. 67)

O último trecho é exemplar do comentário de Barthes acerca da descrição moderna (da pintura), que “fixa o espectador no seu lugar, e desarticula o espetáculo, ajusta-o em diversos tempos à sua vista; como já observamos, as telas modernas saem da parede, encaminham-se para o espectador, oprimem-no com um espaço agressivo: o quadro deixa de ser ‘prospecto’, é ‘projeto’”. Barthes afirma que é exatamente esse o efeito das descrições de Robbe-Grillet, que se põem “em movimento no espaço, o objeto desprende-se mas sem perder o rasto das suas primeiras posições, torna-se profundo sem deixar de ser plano”, reconhecendo aí a revolução operada pelo cinema nos reflexos da visão.⁴⁵ Nesta cena de *Estorvo*, o figurante dentro do ônibus gira o pescoço, como se este fosse uma rosca, sempre olhando de frente para o Eu, à maneira do observador que, diante da tela, tem a sensação de que é o olhar da personagem na pintura que se desloca, acompanhando-o, ou de um apresentador de telejornal que sempre olha de frente para o telespectador. A passagem dá a idéia do efeito de profundidade descrito por Barthes: o olhar dessa personagem é similar ao olhar mecânico de uma câmera, que se move, acompanhando a personagem e os objetos, dando a ver ao leitor.

Além desses efeitos, há vários enquadramentos, que contribuem para reforçar a presença do sentido da visão, como as câmeras e o circuito interno de TV e a guarita, que colocam em evidência a fortificação de casas e condomínios, com seu aparato de segurança e de separação de classes. Há também uma janela onde se enquadra a vaca: “a cabeça da vaca enquadra-se na janela com exatidão, e se estabelece” (p. 68). O protagonista, sempre suspenso no tempo, se perde nessa contemplação do animal, entrando no tempo da vaca, como se fosse um túnel do tempo. Há também limiares e frestas, funcionando como metáforas da

⁴⁵ BARTHES. *Ensaaios críticos*, p. 48.

marginalidade do protagonista e servindo para demarcar a separação do seu mundo daquele em que vivem as outras personagens: o portão que resiste à sua passagem, a portinhola lateral na casa da irmã (segundo a avaliação do empregado, é essa passagem que merece o irmão “pé-rapado”). Outros limiares significativos são: a cancela do sítio, simbolicamente emperrada, que demarca o espaço fronteiro da vida adulta do Eu (presente) de sua infância (passado); a divisória imaginária; as portas falsas e escadas e, finalmente, o túnel (lugar de passagem, neste caso, para a morte). Também os verbos e expressões usados nas cenas iniciais do livro reforçam a presença do olhar mecânico persecutório e também embaçado (que pode fazer enganar) de um aparato de visão (turva): “regular a vista”, “sair do campo de visão”, “ver”, “não consegue definir o rosto”, “a deformação do olho mágico”, “estou zozzo”, “difícil de reconhecer”, “disfarce”, “enganar”, “identificar”, “espreitar”, “perseguir”.

Os enquadramentos também evidenciam a fragmentação das pessoas – filtradas por aparatos de visão, presentes, de maneira intensa, na vida contemporânea – promovendo uma espécie de recortes delas no mundo. Quando o sujeito desconhecido abana a cabeça e sai do campo de visão do protagonista, põe em evidência o enquadramento da “câmera fixa” que o olhar do Eu representa. Sabemos que o cinema se libertaria desse enquadramento fixo: segundo Marcel Martin, se, no início do cinema, a câmera era parada, simulando o enquadramento do teatro, ela se tornou “móvel como o olho humano, como o olho do espectador ou do herói do filme. A partir de então, a filmadora é uma criatura móvel, ativa, uma personagem do drama”.⁴⁶

E a narrativa de *Estorvo* também simula os movimentos de câmera, geralmente nervosos, em função do perambular incessante e frenético das personagens. No início do romance, porém, além da referência direta ao recurso da câmera lenta do cinema, há a sugestão e a imitação desse movimento, no andar da personagem “como quem anda dentro d’água”, com movimentos largos, nas passagens abaixo:

Recoo cautelosamente, *andando no apartamento como dentro d’água*.
Escorregarei de volta para a cama...
Através do olho mágico ao contrário, me vê como se eu fosse um homem côncavo. Assim ele me viu chegar, grudar o olho no buraco e tentar decifrá-lo, me viu *fugir em câmera lenta, os movimentos largos*, me viu voltar com a fisionomia contraída. (p. 12. Grifos meus.)

⁴⁶ MARTIN. *A linguagem cinematográfica*, p. 31.

1.3 – Estrangeiro e errância

Uma das marcas da personagem – que também se repetirá nos outros romances de Chico – é a deambulação, questão fortemente ligada ao estrangeiro se o considerarmos aqui como aquele sujeito nômade, viajante, que não se fixa em lugar algum. Neste caso, o Eu desloca-se entre o seu apartamento, a casa da irmã, a rodoviária, o sítio da família, o apartamento da ex-mulher e ruas por onde andava em algum tempo passado, onde reconhece algum amigo. O protagonista anda sem rumo, sem destino e sem compromisso com o destino e com o futuro. E quando se vê com uma mala na mão, por duas vezes, livra-se delas (a primeira fica na guarita da casa da irmã, quando os seguranças a revistam, a segunda, no prédio da índia):

Com o sono em dia e de banho tomado, poderia andar por aí até amanhã, sem compromisso. Mas um homem sem compromisso, com uma mala na mão, está comprometido com o destino da mala. Ela me obriga a andar torto e depressa. (p. 53)

Perguntam o que trago naquela mala, e antes que eu possa responder, uma silhueta arranca a alça da minha mão. Apesar do tranco, fico agradecido; a mala encontrou seu destino e estou afinal solto dela. Penso que estou solto de tudo, que a cidade me espera, mas quando ensaio a retirada, umas garras penetram meu braço e arrastam-me de volta ao foco de luz. (p. 54)

A mala até que está leve, mas carregá-la é incômodo, chama a atenção. (...) talvez um assaltante me livre da mala. (p. 53)

Segundo Kristeva, ao traçar planos e objetivos (sejam eles de natureza profissional, intelectual ou afetiva), o estrangeiro está traindo sua própria condição de estranho, pois propõe uma trégua ou um domicílio; de forma oposta, “segundo a lógica extrema do exílio, todos os objetivos deveriam se consumir e se destruir no louco impulso do errante em direção a um alhures sempre recuado, insaciado, inacessível”.⁴⁷ Neste sentido, o Eu de *Estorvo* sabe que, ao traçar planos e objetivos, estará comprometido com o destino, traindo sua condição de sujeito errante, nômade; por isso se desfaz das malas e de seu compromisso com o destino e com o futuro. Sempre em outro lugar, ele não se fixa e não quer se fixar, quer apenas deambular pela cidade que o espera, desenraizado, “solto de tudo”, estrangeiro.

⁴⁷ KRISTEVA. *Estrangeiros para nós mesmos*, p. 13-14.

A personagem tem uma sensação de familiaridade com pessoas que encontra a esmo e que julga conhecer, como a irmã parálitica de um conhecido e o sujeito de camisa quadriculada que ele já tinha visto antes e, ao final, não sabe se realmente conhece. De repente, aquele sujeito estranho que, aos poucos, foi se tornando tão familiar ao protagonista, novamente é estranhado. Que é esta passagem senão uma manifestação da inquietante estranheza de que nos fala Freud? A personagem tem a sensação familiar (a que se apega) e, ao mesmo tempo, de estranheza, pressentida quando a lâmina atravessa sua carne:

Reconheço o sujeito magro de camisa quadriculada no ponto do ônibus que desce a serra. Avistá-lo ali, não sei por que, enche-me de um sentimento semelhante a uma gratidão. Sigo correndo ao seu encontro, de braços abertos, mas ele me interpreta mal; encolhe os ombros e puxa uma faca de dentro da calça. É um facão de cozinha meio enferrujado, o gume carcomido, que ele mantém apontado à altura do meu estômago, e não terei como sustar meu impulso. Estou a um palmo daquele rosto comprido, sua boca escancarada, e já não tenho certeza de conhecê-lo. Na verdade, conheço-o apenas pela camisa quadriculada, e é a camisa que abraço com força, e agarro e esgarço. (p. 139-140)

Personagem tão apática, exatamente num dos poucos momentos em que toma uma iniciativa, avançando em direção ao homem desconhecido para abraçá-lo, praticamente comete suicídio. Ao sentir a dor da lâmina penetrando em seu corpo, ele quase pede ao “sujeito quadriculado” que a deixe ali mesmo, pois na saída a lâmina decerto o magoaria mais do que a entrada. Mas a morte lhe cai bem, quase que como um conforto e única saída possível para essa personagem circular. No entanto, a morte é apenas anunciada – por este sujeito duplo, desconhecido e familiar – permanecendo em suspenso, não concretizada e ficando apenas como sugestão, nas entrelinhas do romance.

1.4 – O duplo: diante de um espelho estilhaçado

A figura do duplo manifesta-se em *Estorvo* de várias formas. Por exemplo, através da referência – breve, mas significativa – aos gêmeos idênticos: “ainda cego, começo a ouvir uma desavença que não entendo, mas sei que se dá entre os gêmeos; discutem com vozes tão idênticas que parecem vozes de um só homem em contradição” (p. 69). Essa passagem é metafórica da própria condição do Eu-narrador, sujeito fragmentado também assaltado por vozes internas que farão da divisão de sua personalidade outro duplo – sujeito desdobrado

dentro de vários tempos – realidade, sonho e alucinação – e vários níveis de consciência. Também metaforiza o próprio sujeito freudiano dividido: quem fala por mim?

O duplo também se manifesta nas recorrentes e reiteradas repetições de cenas e de personagens, que vão se desdobrando e multiplicando, ao longo da narrativa: “cruzo sempre com as mesmas pessoas. E essas pessoas também parecem se admirar, me vendo passar tão repetido” (p. 23). Essas repetições provocam um enredo circular, que desemboca fatalmente no “eterno retorno do mesmo”, uma das configurações do duplo sugeridas por Freud em seu artigo sobre o estranho, retomando expressão de Nietzsche. E tantas repetições provocam no leitor essa angústia da inquietante estranheza do que é familiar e ao mesmo tempo estranho. Aqui, tais repetições provocam a sensação do *unheimlich*, por exemplo, quando a personagem identifica-se com o sujeito da camisa quadriculada, encontra-o na cena final do livro, mas imediatamente já não tem certeza de conhecê-lo: ele é familiar e estranho ao mesmo tempo. É esse sujeito desconhecido e, no entanto, repetido e recorrente, o anunciador da sua morte.

O reflexo, outra variação do duplo, também é simbólico numa passagem em que a personagem tem sua imagem quase descolada do espelho e, ainda que por uns instantes, ganha autonomia e vida própria: “eu não olhava no espelho há tanto tempo que ele me toma por outra pessoa” (p. 101). Este eu no espelho, que a personagem não reconhece, é simbólico da auto-imagem que lhe é estranha. Sua auto-imagem é reflexo de como os outros o vêem: sendo a narração em primeira pessoa, ele se vê pelas impressões das outras personagens a seu respeito.

A manifestação mais evidente do duplo em *Estorvo* é o olhar persecutório que se manifesta na presença invisível sentida pela personagem, à semelhança da câmera invisível em *Benjamim*: o sujeito se desdobra entre Eu e o olhar de uma câmera que o vigia, sendo simbólico que haja tantos aparatos de segurança e de vigilância no romance. Decorre deste desdobramento do sujeito e do olhar persecutório a mania de perseguição de que a personagem se acha vítima e que toma várias formas: “vem-me a sensação de ter ao lado alguém invisível segurando o meu pau. Agito aquela mão, articulo os dedos, altero a empunhadura, tomo consciência da minha mão, mas agora é como se eu manipulasse o pau de um estranho à minha frente” (p. 125). Esse olhar persecutório é expresso através de um aparato técnico, de um olhar mecânico que enquadra a personagem: a vida é vista através dos enquadramentos do olho mágico, do circuito interno de TV, etc. O duplo aqui é mecânico, produto da era tecnológica, de algo como um “big brother”, de uma típica sociedade contemporânea do “sorria, você está sendo filmado”. A sensação do olhar persecutório, pelas personagens, é representativa da situação do homem contemporâneo, cercado de “olhos” por todos os lados.

Neste contexto de repetições, é simbólico também que as jóias da irmã do protagonista estejam dentro de uma caixa, dentro de outra dentro de outra. É a estrutura da boneca russa, do mesmo que é repetido, duplicado e multiplicado ao infinito. A idéia da cópia aparece até mesmo na percepção da personagem de que o amigo pode não ser realmente quem ele diz ser, colocando em questionamento a noção de verdade, na seguinte passagem:

E eu não saberei lidar com alguém que me dará a impressão de ser uma cópia do meu amigo. Que passará a mão nos cabelos como ele passava, o que me enervará, pois quanto mais perfeita for a cópia, maior será a sensação de logro. E que morderá a língua do lado direito, como ele mordida quando não gostava de alguma coisa, pois talvez ele também desconfie que eu seja uma cópia. (p. 43)

CAPÍTULO 2

AMORES DE LONGAS ESPERAS, SUBMERSOS NA ALMA, DESVÃOS...

O ROMANCE *BENJAMIM*

Não se afobe, não
Que nada é pra já
O amor não tem pressa
Ele pode esperar em silêncio
Num fundo de armário
Na posta-restante
Milênios, milênios
No ar

(“Futuros amantes”)

2.1 – Personagens de tempos e espaços

Em *Benjamim*, o protagonista Benjamim Zambraia é um ex-modelo fotográfico que vive de trabalhos publicitários esporádicos para a televisão e o rádio, geralmente oferecidos por G. Gâmbolo, amigo de juventude, dono de uma agência de publicidade e *marketing*. Nos anos 60, auge da carreira e do sucesso, Benjamim conhece, numa sessão de fotos, Castana Beatriz, por quem se apaixona perdidamente. Após envolvimento amoroso com o professor Douglas Saavedra Ribajó, um ativista político de quem engravida, Castana, por sua vez, envolve-se também com movimento político. Castana e Douglas são mortos pelo regime militar, por causa de Benjamim, que, na enlouquecida perseguição à amada, inadvertidamente leva a polícia ao seu encalço. Trinta anos depois, ainda sem superar a dor da perda e da culpa, Benjamim depara-se com a corretora de imóveis Ariela Masé, que lhe parece idêntica à antiga amada. Ariela é moça interiorana que, chegando à cidade grande, conhece o policial Jeovan e com ele vai viver. Ela descobre, já adulta, que a mãe é adotiva e trabalhava de empregada doméstica na casa do verdadeiro pai, morto em circunstâncias misteriosas. A viúva teria dado à mãe adotiva de Ariela um abono generoso para levá-la consigo para o interior. O encontro casual com Ariela reaviva a imagem de Castana nos pensamentos de Benjamim, que acredita ter descoberto a filha da antiga amada. Porém, justamente por causa desse envolvimento com Ariela, Benjamim é morto por policiais amigos de Jeovan. Depois que Jeovan fica paraplégico – vítima de um tiro na espinha, numa operação policial – seus amigos matam, um por um, todos os homens que se aproximam de Ariela: Zorza, o amante; o rapaz que a violentou e, finalmente, Benjamim, que morre no lugar do político Alyandro Sgaratti, que seria a próxima vítima desse clube de vinganças.

A história se passa em cerca de cinco ou seis semanas e, a exemplo de *Estorvo*, também não se desenrola em um lugar preciso, embora possa ser “uma cidade muito semelhante ao Rio de Janeiro”.¹ O Rio destes romances pode ser, ainda, apenas uma paisagem interior, parafraseando Fellini ao se referir à Roma que aparece no seu filme *A doce vida*.² Tem início com o protagonista diante de um pelotão de fuzilamento, momento no qual toda a sua existência é repassada diante de seus olhos, como se fosse um filme: “naquele instante Benjamim assistiu ao que já esperava”.³ Diante da expectativa da própria morte, e tendo este filme passado diante

¹ PEREIRA. *Revista Aletria*, p. 109.

² FELLINI *apud* MARTIN. *A linguagem cinematográfica*, p. 63.

³ BUARQUE. *Benjamim*, p. 9. A partir desta citação, todas as demais virão com o(s) número(s) da(s) página(s) em que se encontram.

dos olhos, o protagonista tem a sensação de que “ainda sobraria um fiapo de tempo”, mostrando-nos a nós leitores como o tempo é relativo nesta história. Assim como o protagonista anônimo de *Estorvo*, Benjamim também está suspenso no tempo: viveu durante trinta anos uma espécie de paralisia, em decorrência do longo luto que se impôs com a perda de Castana. A percepção temporal das personagens também é singular:

“Desde o momento em que ela saiu do escritório, tanto podem haver se passado meia hora como duas horas e meia, pois no relógio mental de Ariela soltou-se o tempo: em sua engrenagem teria se quebrado alguma peça, talvez uma arruela chamada rotina. E ao ceder a mão para o beijo de Alyandro, dá por falta do relógio de Benjamim.” (p. 125-126)

Também neste romance de Chico Buarque, há pouca descrição das personagens, sendo que várias delas – bem como a explicação para alguns fatos – aparecem somente ao final do livro. As características de Benjamim só são apresentadas de forma indireta e esparsa: é um homem de 55 anos, “longilíneo, um pouco curvado, com vestígios de atletismo, de cabelos brancos mas bastos” (p. 10); veste-se de forma antiquada; é levado pelo acaso: “a filha de Castana Beatriz prefere aparecer-lhe por acaso, como um foulard de seda; a ele cabe somente estar suscetível ao acaso” (p. 39) ou ainda: “Benjamim não está para aventuras, sem falar que desembestou uma ventania, mas elas arrastam-no pelos braços até o outro lado da rua” (p. 40).

Ariela é alta, tem cabelos castanhos cacheados, entre vinte e quatro e vinte e seis anos; não usa relógios com medo de ser assaltada, embora tenha vários, guardados num fundo de gaveta; na adolescência, passava a ferro a “carapinha”, apesar de sua família ser toda de índios. Quando sente raiva de si própria, estapeia-se no rosto, esmurra-se no couro cabeludo e atira-se contra a parede. Assim que chegou do interior, começou a treinar numa equipe de basquete, mas, por decisão de Jeovan, parou de jogar e foi trabalhar na Imobiliária do Dr. Cantagalo, amigo e homem de confiança de Jeovan. Mora no subúrbio de Matacavalos, num “sala-e-quarto em bairro distante, sem gás encanado nem linha telefônica, que ela teria vergonha de mostrar ao mais modesto dos clientes” (p. 21). A partir do nome do subúrbio, podemos supor uma alusão a *Dom Casmurro*, obra que, à semelhança de *Benjamim*, põe o leitor em dúvida sobre a paternidade de uma criança; neste caso, sobre a maternidade de Ariela. Robert Stam afirma que a alusão de um filme em outro pode funcionar “como meio expressivo de propor um comentário sobre o mundo ficcional do filme aludido”⁴; aqui, a alusão

⁴ STAM. *Introdução à teoria do cinema*. p. 231.

funcionaria, então, para aproximar os dois mundos ficcionais, de *Dom Casmurro* e de *Benjamim*, e realçar o elemento da dúvida recorrente, comum às duas histórias.

Castana também tem cabelos de cachos castanhos, sendo mais sofisticada do que Ariela e de família rica; “sempre foi péssima aluna, mal completou o ginásio, colava, fumava no banheiro, foi expulsa do colégio de freiras, só foi readmitida porque o pai [o Dr. Campocelest] era um benemérito” (p. 59). Começa a posar em revistas de moda, para escândalo do pai, mas depois acaba tornando-se uma militante política, nos anos de dura repressão militar.

2.2 – O olhar da câmera invisível: a linguagem cinematográfica

Dos romances buarqueanos, *Benjamim* é o que explora de forma mais intensa a relação fronteira entre literatura e cinema, a começar por sua própria estrutura. Logo na primeira página, o romance faz referência direta ao cinema e exhibe uma técnica cinematográfica comum: acompanhamos, em *flashback*, o desenrolar da história (espécie de roteiro), para, ao final, assistirmos novamente ao início da trama: percebendo a morte iminente, o protagonista “assiste” a sua existência projetada diante dos olhos, “tal qual um filme”.

Em seu ensaio “Nuances do pictural”,⁵ Liliane Louvel desenvolve o conceito de “pictural” no texto literário, entendido pela autora como “uma referência às artes visuais [em duas dimensões: a imagem, a pintura, a gravura, o desenho, a tapeçaria, etc.] em um texto literário, sob formas mais ou menos explícitas com um valor de citação, produzindo um efeito de metapicturalidade textual”.⁶ Para detectar o pictural num texto literário, Louvel propõe uma tipologia dessas descrições e a graduação de uma escala tipológica, de acordo com o grau de saturação pictural no texto. Em seguida, Louvel aponta os *marcadores* da picturalidade, podendo ser explícitos, produzindo um efeito de citação direta, ou aparecer indiretamente, mas codificados no texto de maneira indiscutível. São estes os marcadores:

(...) o *léxico técnico* (cores, nuances, perspectiva, *glacis*, verniz, formas, camadas, linha, etc.); a *referência aos gêneros picturais* (natureza morta, retrato, marinha); o *recurso aos efeitos de enquadramento*; a colocação de *operadores de abertura e de fechamento* da descrição pictural (dêiticos,

⁵ LOUVEL. Nuances do pictural. Tradução provisória de Márcia Arbex do original em francês: LOUVEL, Liliane. Nuances du pictural. *Poétique*, Paris: Seuil, n. 126, avril 2001.

⁶ LOUVEL. Nuances do pictural.

enquadramentos de narrativa como os encaixes de narrativa, a pontuação, o branco tipográfico, a repetição do motivo “era”; a *colocação de focalizadores e operadores de visão*; a concentração na estória de *dispositivos técnicos* que permitem ver; o *recurso às comparações explícitas* – “como em um quadro”; a *suspensão do tempo marcado pela forma -ing* em inglês, que marca também a inserção da subjetividade e, de fato, inscreve a espacialidade no tempo da narrativa, a imobilidade e a ausência de movimento.⁷

Embora o objeto de análise de Louvel seja a pintura e sua função num texto literário, parece pertinente apropriar-me de sua metodologia e, analogamente, a partir desses marcadores de picturalidade, analisar a função e o efeito de elementos próprios do cinema no texto literário. Para tanto, adaptarei os marcadores de Louvel para a análise de filmes, indicando também marcadores de uma linguagem cinematográfica na literatura de Chico, mostrando a presença do cinema em sua ficção. É claro que sempre existiu a construção de imagens nos textos literários, mesmo antes da invenção do cinema; no entanto, a criação e divulgação deste meio influenciaram a literatura e potencializaram efeitos de um cinema mental da imaginação que, segundo Italo Calvino, “funciona continuamente em nós – e sempre funcionou, mesmo antes da invenção do cinema – e não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela interior”.⁸

Há, em todo o romance *Benjamim*, inúmeras referências diretas ao gênero cinematográfico, uso do léxico técnico do cinema e de comparações explícitas com esse meio: a “câmera invisível” que persegue o protagonista, daí a constante sensação de estar sendo filmado; o seu “acervo” e as películas gravadas em sua adolescência; sua existência projetada diante dos olhos, “como em um filme”. Além disso, a narrativa simula muitos procedimentos tipicamente cinematográficos: quando, por exemplo, visualizamos a sucessão de imagens em que primeiro aparece a fotografia de Castana, em um minuto seu rosto “envelhece” sete anos e, por fim, sobrepõe-se a imagem de Ariela à foto da antiga namorada de Benjamim (trata-se de uma fusão, técnica de trucagem própria ao cinema, que consiste na transformação instantânea por substituição). Ou quando, numa técnica semelhante e própria do cinema, o rosto descrito dissolve-se na tela. Ou ainda quando Benjamim imagina que reconhece Ariela na rua, mas descobre que se equivocou, tal qual acontece nos filmes com os mocinhos:

Adolescente, Benjamim adquiriu uma câmera invisível (...) passou a usar topete, e nas pendengas em que antes se descabelava, certo de estar com a razão, mantinha agora um sorriso vago e deixava o adversário a gesticular de

⁷ LOUVEL. Nuances do pictural. Grifos meus.

⁸ CALVINO *apud* OLIVEIRA. Laços entre a tela e a página. <www.joaogilbertonoll.com.br/estudos.html>.

costas para a câmera. Com isso ganhou prestígio e beijou na boca muitas garotas, cujos ombros, orelhas e rabos-de-cavalo foram imortalizados em suas películas. O acervo de Benjamim também guarda dublagens de cantor de jazz, saltos de trampolim (...) e sua estréia no sexo com uma senhora de idade (trinta anos, trinta e um, trinta e três), quando ele quase estragou a cena ao olhar para a lente. (p. 10-11)

Passam-se sete anos pelo rosto de Castana Beatriz, durante o minuto em que Benjamim o contempla. No minuto seguinte, ele já não enxerga Castana Beatriz nas fotos que estende na noite, apoiado ao parapeito. Mas vê suceder-lhe a moça de cachos castanhos, com seu sorriso plácido à saída do restaurante. (p. 27)

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

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

O elemento mais recorrente em *Benjamim*, e talvez o mais cinematográfico, é a mudança de ponto de vista ou focalização, elemento análogo a outro marcador de picturalidade abordado por Louvel: a colocação de focalizadores e operadores de visão no texto. O termo focalização, proposto por Gérard Genette, é também conhecido por expressões como “**ponto de vista** (preferida sobretudo por teóricos e críticos anglo-americanos), **visão** (adotada, por exemplo, por J. Pouillon e T. Todorov), **restrição de campo** (utilizada quase exclusivamente por G. Blin) e **foco narrativo** (muito usual em estudos de proveniência brasileira)”.⁹ *Focalização*, termo de origem ótica que significa “concentração em um ponto”,¹⁰ é a tradução de Genette para a “expressão americana *focus of narration* – que designa o ‘foco narrativo’, ou seja, o ponto de onde a narrativa é feita a cada instante: pelo narrador, por uma personagem etc. – por um termo mais abstrato do que ‘visão’, ‘campo’ ou ‘ponto de vista’”.¹¹

Genette aponta três tipos de focalização¹², ou seja, três tipos de relações entre o que o narrador enuncia e aquilo que a personagem sabe: 1) narrativa não focalizada ou focalização

⁹ REIS, LOPES. *Dicionário de narratologia*, p. 165.

¹⁰ AUMONT, MARIE. *Dicionário teórico e crítico de cinema*, p. 131.

¹¹ AUMONT, MARIE. *Dicionário teórico e crítico de cinema*, p. 131-132.

¹² Cf. AUMONT, MARIE. *Dicionário teórico e crítico de cinema*, p. 132.

zero (é o caso da narrativa clássica, na qual o narrador sempre sabe – e diz – mais do que as personagens, como, por exemplo, na narrativa balzaquiana); 2) narrativa em focalização interna (o narrador diz apenas o que determinada personagem sabe; essa focalização pode ser fixa, em que o ponto de vista de uma personagem nunca é deixado; variável, que passa de uma personagem a outra, como, por exemplo, na narrativa de *Madame Bovary*¹³; ou ainda múltipla, no romance de cartas, por exemplo) e 3) narrativa em focalização externa (o narrador diz menos do que as personagens sabem, é uma narrativa “objetiva”, fundada na “visão de fora”, freqüente no romance moderno e em algumas narrativas policiais, e tida por alguns historiadores da literatura como influência da técnica narrativa do cinema na do romance).

No caso de *Benjamim*, a focalização é interna variável, passando de uma personagem a outra; assim, o leitor é conduzido por vários olhares, já que a história é “vista” sob a ótica de cada uma delas. Exemplo bastante claro dessa técnica é uma cena no restaurante, quando Ariela levanta-se para ir ao toalete: a focalização muda de Ariela para Benjamim, e de Benjamim para Alyandro e G. Gâmbolo, como acontece num filme, quando o diretor deseja focalizar o ponto de vista de todas as personagens sobre um mesmo acontecimento:

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

“No sentido bíblico”, diz G. Gâmbolo, “quero saber se você conheceu a moça no sentido bíblico.” Após uma espiada em Ariela, que acabava de passar, Alyandro sorri para G. Gâmbolo faz “hum-hum” (p. 88-89)

Toda a narrativa é estruturada desta forma: em terceira pessoa, com a focalização variando de uma personagem para outra, havendo, portanto, inúmeros exemplos similares. Analogamente a uma filmagem, que pretende apreender a cena sob vários ângulos, é como se a câmera focalizasse, um por um, o ponto de vista de cada personagem, a mando do diretor:

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

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

¹³ A exemplificação da focalização interna (variável) com o caso de *Madame Bovary* é aqui importante, já que esse romance é tido pelo crítico de cinema Robert Stam como um romance proto-cinematográfico, ou seja, um romance que exhibe técnicas cinematográficas antes mesmo da invenção do cinema e de, a meu ver, este romance apresentar muitas técnicas semelhantes às usadas em *Benjamim*.

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

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

Sobe o último passageiro e o ônibus ainda queda um tempo à espera de Ariela, até que a porta pneumática bufa, como se perdesse a paciência, e fecha. Ariela olha o largo deserto e abraça o ônibus que ameaçava partir, e pega a estapear sua carroceria, obrigando-o a recolhê-la. Cambaleando no corredor, tenta espiar mais uma vez o edifício de Benjamim. Mas o ônibus toma a avenida Almirante Píndaro Penalva e acelera rumo ao centro da cidade, onde Ariela, com sorte, alcançará uma conexão para o seu subúrbio.

Benjamim desce à portaria do edifício no momento em que o último ônibus deixa o largo, e verifica que ninguém desembarcou no ponto. (p. 132-133)

Numa das variações de ponto de vista, evidencia-se outra: a representação da percepção temporal de cada personagem. No exemplo a seguir, ao mudar a focalização de Benjamim para Ariela, muda-se também a percepção temporal: enquanto, para Benjamim, é como se esperasse Ariela há 25 anos, para ela, a sensação do atraso é de minutos. Essa variação também se revela como uma imitação da técnica cinematográfica, ao simular o truque da montagem para fazer um recorte temporal de 25 anos, através do *flashback*, quando Benjamim se lembra de Castana e do quanto esperou para acolher a ela e ao filho. A narração transita das reminiscências de Benjamim, remoendo o fato de não ter sido o pai da criança, para as reflexões de Ariela sobre o pai que conheceu apenas através da foto cuja imagem se perpetua no tempo.

Para Benjamim, pelo contrário, renascia a esperança de reaver Castana Beatriz. Quando ela enjoasse de morar em esconderijos e rompesse com aquele professor de vida dupla e rosto varioloso, marcharia ao relento com um bebê no colo. A dar com o nariz na porta do pai, não teria alternativa senão o apartamento de Benjamim, que permaneceria aberto dia e noite. E Benjamim acolheria o(a) filho(a) dela como se fosse seu, no quarto da criança. De pé junto ao interfone, na portaria do edifício da Imobiliária Cantagalo, Benjamim compreende que espera por Ariela há vinte e cinco anos, desde a manhã em que o doutor Campocelestes detonou um serviço de porcelana chinesa.

Dez minutos atrasada, Ariela desce os dois lances de escada aos saltos, de três em três degraus: acredita que seja lisonjeiro, para um homem de meia-idade, receber uma mulher com as faces afogueadas. (...) Recomposto, cumprimenta Ariela com cerimônia e volta a aparentar a idade que teria hoje o pai dela. Muito cedo Ariela perdeu o pai, e só podia lembrar-se de sua fisionomia através de uma foto, que perdeu também. Perdeu de propósito, pois afligia-a a idéia de um pai perpetuado aos trinta anos... (p. 84-85)

Nessas mudanças de ponto de vista, destaca-se o olhar – elemento bastante recorrente nos romances buarqueanos, como já mencionado – que faz a aproximação entre cinema e literatura. Também predomina o olhar nas fotografias que se multiplicam em várias poses, perpetuando o rosto de Castana ao longo da vida de Benjamim; e nos recursos aos efeitos de enquadramento e da referência explícita às fotografias. Há diversos exemplos desse recurso, utilizado ao longo do livro:

Benjamim irrompe em seu quarto e trepa numa cadeira para alcançar o compartimento superior do armário, onde guarda as pastas de plástico colorido com suas fotos ao longo dos anos. Sabe que tem somente uma oportunidade; se abrir a pasta errada estará perdido, pois centenas de rostos errados saltarão na sua frente, entupindo o canal que ligaria a imagem da moça que ele trouxe de ônibus à da mulher que jaz numa daquelas pastas... (p. 23-24)

Na ponta da praia Ariela pára defronte de Benjamim, fita-o, e receia que ele meta as duas mãos por baixo dos seus cabelos, e amolgue sua cabeça como a uma bola de futebol, e entre com a língua na sua boca diante de todo mundo. Benjamim será três dedos mais baixo que Jeovan, ou não, porque Ariela pensa em Jeovan e só consegue vê-lo deitado.

Benjamim enquadra Ariela contra o oceano, uma ilha pousada em cada ombro, e tem vontade de enfiar as duas mãos no seu cacheado. (p. 108)

Podemos perceber, portanto, em que medida a linguagem visual (do cinema e da fotografia) estrutura todo o romance. Além das referências mais diretas a essas duas artes, há ainda referências esparsas a outras artes e meios: ao teatro, através do guarda-roupa de Benjamim (quase um camarim, com seu figurino antigo e ultrapassado), que ele, mais tarde, na ânsia de renovação, descartará para os mendigos; na comparação da porta se abrindo com a cortina de teatro: “Ariela desce sozinha um elevador cheirando a inseticida, rangedor, moroso: décimo terceiro, décimo segundo, décimo primeiro, décimo andar, pausa, e a porta abre-se ao meio, que nem cortina de teatro” (p. 60-61). Há também a presença marcante da TV, numa mistura e confusão das vozes da atriz, no filme exibido, e de Ariela.

2.3 – Estrangeiro, errância e nomadismo

Se nos romances *Estorvo* e *Budapeste* há uma marca intensa da errância, em *Benjamim*, a personagem, que deambulava atrás de sua amada, acaba se fixando por 30 anos, à espera dessa mesma mulher. O enraizamento de Benjamim é alternado por ânsias de partir, de tentar fugir daquela espera angustiante e interminável. Juan-David Nasio afirma que não é a

ausência do outro que dói, mas sim os efeitos no sujeito dessa ausência.¹⁴ E o efeito em Benjamim da perda de Castana é a sua petrificação, sedimentação de um luto, por 30 anos, do qual só sairá, aparentemente, com a chegada de Ariela. E nessa inútil espera, na ausência da amada, Benjamim acaba por viver um longo, patológico e incurável luto, a Pedra funcionando como espécie de túmulo para a “morte” de Benjamim, que se deixou ficar suspenso no tempo.

Aludindo novamente ao texto de Betty Milan que serviu de epígrafe para esta tese, a espera que mobiliza Benjamim é também nomadismo: ele parte, pelo menos imaginariamente, atrás da mulher amada, mesmo quando já a sabe morta, preferindo a deriva. Benjamim, que já deambulou muito na busca pela mulher amada, repetindo à exaustão seus gestos de sujeito apaixonado atrás do objeto amado, termina por se enraizar quando desiste da busca. Os trechos abaixo mostram, de maneira exemplar, essas duas faces de Benjamim, da errância (sempre atrás da amada) e seu nomadismo (sempre à espera da volta da amada):

Pediu-lhe [ao motorista] que contornasse uma praça trinta vezes, e trinta vezes espiou a agência dos correios em frente à qual havia outrora visto Castana Beatriz. E habituou-se a vir de táxi àquela praça depois do cinema, antes do cinema, em lugar do cinema, tomando gosto pelos biscoitos de polvilho de uma padaria ao lado da agência dos correios. De um canto escuro da padaria, achou um ângulo adequado para observar o movimento da praça, a agência dos correios, a cabine da polícia, a agência dos correios, a cabine da polícia, a agência dos correios. (p.138)

[Benjamim] Despe-se, senta-se no tamborete defronte ao telefone e arrepende-se de não possuir uma secretária eletrônica (“Benjamim? É Ariela”, “Benjamim? É Ariela”, “Benjamim? É Ariela”, “Benjamim? Benjamim? Benjamim...” Pensa que a secretária eletrônica nem havia sido inventada nos anos em que ele vivia na rua por conta de Castana Beatriz. Aborrecido com as horas e horas de buscas inúteis, às vezes vingava-se imaginando-a desesperadamente num telefone público, horas e horas ligando em vão para o apartamento dele. Mas em seguida acreditava na própria imaginação e desembestava de volta para casa. (p.139)

Benjamim permaneceu três décadas petrificado, “empedernido”, tendo como companhia apenas, e simbolicamente, a Pedra. Depois de deambular muito, ele parece “acordar” de seu luto patológico, movido pelo aparecimento de Ariela. Aparentemente, ele fará seu trabalho de luto e sairá da imobilidade, partindo para um novo amor; no entanto, o caminho de desenraizamento mostra-se como impossibilidade. E ele é levado por Ariela à morte, para “petrificar-se” de novo, exatamente na casa onde morreu Castana, para ocupar junto com ela o túmulo que representa essa “casa sepulta”. Enfim, soçobrando, à deriva, perdido em alto mar,

¹⁴ NASIO. *O livro da dor e do amor*, p. 50.

suspensão no tempo (por três décadas!) e no espaço, seu enraizamento também se mostra impossível, como o do estrangeiro, no livro de Julia Kristeva:

Não pertencer a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor. A origem perdida, o enraizamento impossível, a memória imergente, o presente em suspensão. O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada. Pontos de referência, nada mais. O seu tempo? O de uma ressurreição que se lembra da morte e do antes, mas perde a glória do estar além: somente a impressão de um *sursis*, de ter escapado. (p. 15)

2.4 – O duplo: entre passado e futuro

Em *Benjamim*, o duplo principal manifesta-se, de maneira intensa, exatamente através de um marcador de visão, o próprio simulacro do aparato do cinema, que é a câmera invisível que persegue o protagonista desde sua adolescência. Ela se torna autônoma e passa a persegui-lo, analogamente à sombra que se desprende do dono, em exemplos analisados por Otto Rank. É um duplo incômodo do qual Benjamim tenta se livrar e não consegue; a sombra persecutória é substituída de outra da infância: o próprio irmão mais velho de Benjamim, que o perseguia e amedrontava, ou seja, esse irmão, mesmo morto, continua sendo o perseguidor sempre invisível da personagem. Rank ainda afirma que o perseguidor invisível geralmente é representado pelo pai ou substituto, o duplo aparecendo identificado com o irmão.¹⁵ Nos exemplos abaixo fica evidente um tipo de trauma que Benjamim adquiriu, ainda criança, na convivência com o irmão, sentindo-se perseguido até mesmo quando o irmão já estava morto:

Caminha por uma rua perpendicular à praia e já na primeira quadra começa a suar nas mãos, com a sensação de estar sendo seguido. Imagina o táxi preto na sua cola, o que deve ser tolice, mas recusa-se a virar o pescoço. É sensação idêntica à que lhe passava o irmão maior, que todo dia o apossava aos gritos: “Vou te pegar, vou te pegar” (...) Pois agora, como se ainda tivesse atrás de si um irmão maior, Benjamim diminui o passo e por pouco não empaca numa esquina. Certa vez empacou durante vinte e quatro horas no portão de casa, embora soubesse que o irmão estava ausente. (p. 110)

Devia ser meia-noite quando ouviu o irmão maior a sussurrar no seu cangote: “Vou te pegar, vou te pegar”. Tapou os ouvidos, pôs-se de cócoras e só arredou pé de manhãzinha, arrastado pela mãe que queria forçá-lo a despedir-se do irmão. Tapou então os olhos e, sem compreender por que chorava tão

¹⁵ RANK. *O duplo*, p. 128-129.

alto, entrou na capela do hospital, que fedia a cravos e velas. (...) Depois de um tempo apartou os dedos em alguns milímetros, e pela persiana dos dedos viu a cara amarela do irmão maior. Viu que os cílios do irmão maior não chegavam a se fechar, e viu uma nesga do branco dos seus olhos (“vou te pegar”, “me pega logo”). (p. 111)

Nicole Fernandez Bravo cita o mito de *O Banquete* de Platão, no qual se exprime a idéia da duplicação: “o homem desdobrado, a mulher desdobrada ou o andrógino representavam a união primitiva, o estado de perfeição a que os homens põem fim quando ameaçam os deuses: a bipartição é o castigo infligido pelos deuses” ao ser humano, “cujo destino se converte em busca: a busca do duplo com seus aspectos ambíguos – benéficos e maléficos – testemunha uma passagem, uma transgressão fora dos limites do humano, um castigo simbolizado pelo corte”.¹⁶ Essa cisão do ser humano, possuidor de uma dupla natureza, resulta num enfraquecimento, descrição também feita, de forma belíssima, em texto de Freud:

“A natureza humana original não era semelhante à atual, mas diferente. Em primeiro lugar, os sexos eram originalmente em número de três, e não dois, como são agora; havia o homem, a mulher, e a união dos dois (...).” Tudo nesses homens primevos era duplo: tinham quatro mãos e quatro pés, dois rostos, duas partes pudendas, e assim por diante. Finalmente, Zeus decidiu cortá-los em dois, “como uma sorva que é dividida em duas metades para fazer conserva”. Depois de feita a divisão, “as duas partes do homem, cada uma desejando sua outra metade, reuniram-se e lançaram os braços uma em torno da outra, ansiosas por fundir-se”.¹⁷

Benjamim, sujeito cindido, em busca de sua alma gêmea, acaba se deparando com o duplo de Castana (em princípio, idêntico) na figura de Ariela, cópia, mesmo que alucinada, de sua amada. Como já vimos, à idéia do duplo podemos associar expressões como “alma gêmea”, “irmãos gêmeos” e “irmãos siameses”. Dessa forma, o duplo se manifesta, nessa figura dos gêmeos, ao longo do romance, de várias formas que mostram um eterno retorno do mesmo e no estranhamento dessas repetições ao infinito. A duplicação ocorre, por exemplo, na alusão a gêmeos siameses no lema do político: “Alyandro Sgaratti é o companheiro xifópago do cidadão” e na maneira como foi reproduzido este lema na imagem da campanha. Ariela sente-se condoída ao ver a imagem de Benjamim, por se lembrar de que, ao invés de atender aos seus convites para morar com ele, conforme combinado, ela prefere ficar com Alyandro:

¹⁶ BRAVO. *Dicionário de mitos literários*, p. 262.

¹⁷ GOMPERZ, Heinrich *apud* FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Tradução de Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1998. p. 74.

Recorda-o da forma que o viu em sonho, acoplado a Alyandro pelo tórax, um sorriso forçado, como se fosse o irmão siamês que andasse a contragosto. Porém logo atina que esse Benjamim não estava no seu sonho, e sim num dos cartazes da tela azul de náilon. E Ariela condói-se da sua fisionomia, e toma consciência de quanto pode tê-lo magoado, ao preteri-lo pelo parceiro íntimo da foto. (p. 160)

Curiosamente, essa mesma imagem dos irmãos siameses, ligados pelo tórax e formando a imagem do Y – letra que aparece na nova grafia do nome do político Alyandro Sgaratti, e na logomarca de sua campanha – aparecerá também em *Budapeste*, na imagem das cidades irmãs, Buda e Pest, divididas ao meio pelo Rio Danúbio, na forma do Y.

Nessa duplicação de personagens, Ariela também funciona como um duplo de Castana, a amada do passado de Benjamim. Há inúmeras simetrias entre cenas vividas entre Benjamim e Castana e repetidas com Ariela, a suposta filha de Castana, nas quais percebemos que o presente de Benjamim também é duplo do passado com outra mulher. Uma das formas de duplo de que Rank trata é exatamente o misterioso parentesco entre duas personagens, que se assemelham muito, a ponto de serem confundidas como gêmeas.¹⁸ Essa semelhança é evidenciada, no romance, até mesmo na postura adquirida pelas duas mulheres:

A segunda foto é uma página interna da edição de Natal de 63 da Revista Frenesi: Benjamim Zambraia traz às costas um buquê de margaridas para Castana Beatriz que, suspensa na ponta dos pés, cabeça inclinada para a esquerda e cara de curiosidade, usa um vestido de tergal bege plissado, num anúncio da Lamouche Modas. (26)

Tira então do bolso o estojo circular, envolto em papel de veludo, e finge escondê-lo às suas costas. Ariela suspende-se na ponta dos pés, inclina-se para a esquerda e roça o mamilo no peito de Benjamim para alcançar o estojo. (p. 109)

Quanto à semelhança entre Castana e Ariela, que parece evidente de início, vai-se tornando cada vez mais difusa, inclusive na percepção da própria personagem. Benjamim não é confiável, pois está envolvido emocionalmente de tal forma que a confusão de Castana com outra mulher pode ser mera fantasia sua. G. Gâmbolo – que conhece Ariela no restaurante – não faz qualquer menção à semelhança entre ela e a antiga namorada de Benjamim, cujo nome ele tenta lembrar. A semelhança, portanto, é questionável e pode fazer parte de um processo ilusório da personagem de reavivar a amada. Nesse processo de fantasiar Castana em Ariela, ele

¹⁸ RANK. *O duplo*, p. 30.

próprio tem consciência, em vários momentos, de que a semelhança não é tão evidente, ficando dividido entre crer nas semelhanças e não as reconhecer, como nos exemplos abaixo:

Passada a comoção da descoberta, Benjamim admite que *as feições da moça hoje avistada não remetem de imediato a Castana Beatriz*. Ele precisaria que Castana Beatriz o encarasse como o fez a moça no restaurante, e depois na galeria. Mas a Castana Beatriz das revistas não encara o espectador. Trata-se de um gênero de anúncio que não dá confiança a quem o fita, porque pretende arrebatar-lo pela cobiça. (p. 26. Grifos meus.)

Agora Benjamim *pode jurar* que a moça é filha de Castana Beatriz. (p. 27. Grifos meus.)

... uma mulher estupenda, *lembrando vagamente* a mãe, mas um pouco vulgar... (p. 60. Grifos meus.)

... ao contrário do que aconteceu um mês atrás, *custa a reconhecer em Castana Beatriz algum indício de Ariela*. Ariela, entretanto, que Benjamim traz fresca na memória, continua sendo o retrato da mãe em movimento. Teria se apropriado dos traços de Castana Beatriz um a um, como uma noiva que, ao deixar a casa materna, carrega as peças de sua predileção: “Isto é meu!”, “Isso é a minha cara!”, “Posso roubar aquilo?”. E hoje Castana Beatriz apenas vagamente lembra Ariela, como uma casa de Ariela sem Ariela e as coisas dela. (p. 113. Grifos meus.)

Castana será sempre, para Benjamim, a figura da Dama morta, que ele tenta atualizar em Ariela. Segundo Ruth Silviano Brandão, “a peça que tomar seu lugar [da Dama morta] no espaço ilusoriamente vazio de sua presença deve se revestir de seus atributos, que se definem pela roupagem, pelo aspecto dos cabelos, pelo conjunto de apetrechos já prontos para emoldurá-la. Como entidade, ela é seu próprio retrato e cabe sempre nas mesmas molduras”.¹⁹ Segundo Nicole Fernandez Bravo, nas histórias de duplos vivos de mortas que foram amadas com muita paixão, acha-se expresso o conteúdo da duplicação da amada num falso duplo que, no entanto, não consegue fazer com que o sujeito esqueça o verdadeiro amor nem reduza o desejo de perenidade do laço amoroso dissolvido.²⁰ Ainda de acordo com a autora, o encontro com o duplo simboliza, para o amante, a perda da amada, a solidão que leva ao desejo de morte: “com o retorno da morta como símbolo da onipotência do pensamento (...) a criação do duplo pelo desejo do herói suscita um sentimento de culpa que implica o castigo mortal”.²¹

De fato, no encontro com Ariela, Benjamim se confronta com a própria solidão e com a culpa que carregou durante 30 anos pela morte de Castana, sendo que a morte para ele é

¹⁹ BRANDÃO. *Mulher ao pé da letra*, p. 129-130.

²⁰ BRAVO. *Dicionário de mitos literários*, p. 275.

²¹ BRAVO. *Dicionário de mitos literários*, p. 276.

até esperada e desejada, já que a fissura sempre presente em Benjamim jamais será suturada. Seu castigo (ou salvação) virá pelas mãos da própria Ariela, anunciadora da morte dos homens que com ela se envolvem e também anunciadora da morte do homem culpado pela morte da suposta mãe. Ariela se inscreve como aquele duplo anunciador da morte, mas também, paradoxalmente, como um anjo redentor que, no caso de Benjamim, trará a ele a expiação de suas culpas. Finalmente Benjamim poderá descansar aliviado, morrendo na mesma casa onde um dia Castana também foi morta. É como se jazessem no mesmo túmulo.

Há também uma interessante duplicação especular de Benjamim no lendário habitante da Pedra, como se fosse um espelhamento, um duplo imaginário de Benjamim. A Pedra serve como espelho de sua vida e, ao mesmo tempo, ele acredita nessa imagem de um habitante misterioso e solitário, duplo dele próprio, em sua vida solitária: “imagina que a Pedra esteja habitada de alto a baixo tal qual um edifício de apartamentos, com síndico e tudo, defronte de um paredão de cimento. E imagina que para os moradores da Pedra seja ele, Benjamim, solitário e nu, o velho maluco da caverna” (p. 114). Aqui, se instaura uma indagação filosófica sobre o que é e o que não é real, questão que reaparecerá em *Budapeste*.

Já fiz, em minha dissertação de mestrado, uma associação entre a Pedra que Benjamim personifica com o conceito de cripta²², analisado por Ruth Silviano Brandão em seu *Mulher ao pé da letra*²³. Para os autores citados por Brandão, a cripta é “um fantasma de incorporação” e “característica do luto não-elaborado, o objeto perdido não assumido como tal, e a formação conseqüente da presença quase concreta do morto dentro do sujeito. O morto estaria aí de tal forma incorporado que é como se ele estivesse *enquistado* dentro da vida do sujeito”.²⁴ Ainda segundo leitura de Brandão, o ego pode se tornar a “sepultura do morto”, como forma de proteção da ferida aberta pela perda insuportável, ferida que “seria protegida e cercada metaforicamente por muros, pedras e tudo o que lembra uma sepultura e, assim, o sujeito seria um monumento ao objeto perdido”.²⁵ Dessa forma, o próprio Benjamim é cripta, pois sedimenta dentro de si a onipresença de Castana, e o passado no qual ela se insere: assume a característica da Pedra, ao se apresentar “empedernido”, incorporando a sombra da Pedra:

²² BARROS. *Desencontro*, p. 60-61.

²³ O conceito utilizado por Brandão foi desenvolvido por Nicolas Abraham e Maria Torok, a partir do artigo “Luto e melancolia”, de Freud: ABRAHAM, Nicolas; TOROK, Maria. Introjeter – incorporer, deuil ou mélancolie. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Destins du cannibalisme. Paris, n. 6, p. 111-122, autom. 1972 e ABRAHAM, Nicolas; TOROK, Maria. L’objet perdu – moi, notations sur l’identification endocryptique. *Revue Française de Psychanalyse*. Paris, n. 3, p. 409-426, autom. 1975.

²⁴ BRANDÃO. *Mulher ao pé da letra*, p. 122. Grifo meu.

²⁵ BRANDÃO. *Mulher ao pé da letra*, p. 122.

... e sobre cada coisa, com uma camada de cinzas, pousa a *sombra* da Pedra. Há o cheiro da Pedra em Benjamim, que à saída do quarto fita Ariela, *empedernido*; é tão presente a Pedra naquela sala que, se Benjamim viesse a emparedar a janela, parece a Ariela que a Pedra ficaria do lado de dentro. (p. 161. Grifos meus)

Além de assumir as “feições” da Pedra, mantém um guarda-roupa *démodé*, onde jaz uma echarpe de Castana que aparecerá para ele ao acaso; há também as pastas onde repousam as fotografias de uma época áurea quando era modelo bem-sucedido ao lado de Castana. É simbólico que Benjamim tenha estas fotografias, num armário, dentro de várias pastas, e, quando ele vai revisitá-las, depois de longos anos, as fotografias não queiram mais caber ali. Castana e Benjamim multiplicam-se em mil poses, nas fotografias caídas no chão, que reavivam o passado congelado no tempo e a imagem perpetuada de Castana aos vinte e poucos anos. A “aparição” de Ariela reaviva a imagem da morta – com sua presença/ausência – e a traz de volta do passado coagulado, ela é responsável por Castana ter saído do túmulo das pastas onde jazia para novamente assombrar Benjamim. O passado vem à tona e se torna novamente presente em sua vida, arraigada no passado e no futuro, nos dizeres da própria personagem:

No momento Benjamim tem a clara noção de que seu futuro está amarrado. Insone há várias noites, vê nascer o sol pela sombra do edifício na Pedra, e sente um aperto na garganta. Seu futuro enrola-se como corda na cravelha da guitarra, que um guitarrista neurótico torcesse em demasia, estirando, esgarçando e arrebentando a corda no extremo oposto. No extremo oposto está o passado de Benjamim, onde Castana Beatriz é soberana, e o passado de Benjamim com Castana Beatriz chicoteia a esmo. Não podendo se desatrelar do futuro, resta a Benjamim o consolo de que, com Castana Beatriz, tudo é remediável. (p. 58)

A Pedra/túmulo de Benjamim, com sua sombra que habita a casa, é também uma cripta, na medida em que sedimenta o “luto interminável” da personagem, projetando sua sombra em Benjamim, que se torna petrificado. Também o sobrado verde-musgo onde Castana morreu, nos dizeres do narrador, uma casa “sepulta”, funciona como cripta, pois é lá que irá morrer Benjamim, trinta anos depois, fuzilado, de forma idêntica à morte de Castana. Tudo isso reforça o “luto interminável” que vive a personagem. Nessa “onipresença psíquica do outro morto” consiste o que Juan-David Nasio chama de “luto patológico”: “se o eu ficar assim imobilizado em uma representação coagulada, o luto se eterniza em um estado crônico, que paralisa a vida da pessoa enlutada durante vários anos, ou até durante toda a sua existência”.²⁶

²⁶ NASIO. *O livro da dor e do amor*. p. 29.

A figura de Ariela também funciona como uma cripta, espécie de duplo de Castana, na medida em que Benjamim a transforma na cópia de seu objeto de desejo perdido e redivivo, tentando preencher o espaço vazio deixado pela amada. Segundo Nasio, vivemos em estado de uma carência essencial, um “vazio sempre futuro que atíça o desejo, [e] é sinônimo de vida”.²⁷ No caso de Benjamim, porém, o objeto de desejo que o empurrava para adiante está morto, e ele, Benjamim, também está coagulado no passado; portanto, essa carência essencial, que poderia alimentar sua vida, só o conduz à lembrança da morte e à dor da culpa, restando-lhe a morte, como expiação dos pecados e conduzida pelas mãos de Ariela. Benjamim demonstra expectativa pela própria morte, a que ele assiste resignado, sabendo que funcionará para ele como uma libertação. Se considerarmos a possibilidade de Ariela ser filha de Castana, esse parentesco tornaria simbólico o fato de Benjamim ter morrido pelas mãos da filha de uma mulher por cuja morte ele foi responsável: é um círculo que se fecha, na vingança da mãe pela filha – ou no desdobramento de mãe e filha. Também nesse aspecto, a morte funcionaria para Benjamim como redenção de seus pecados.

²⁷ NASIO. *O livro da dor e do amor*, p. 35.

CAPÍTULO 3

PALAVRA MINHA, MATÉRIA, MINHA CRIATURA

O ROMANCE *BUDAPESTE*

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

Palavra boa
Não de fazer literatura, palavra
Mas de habitar
Fundo
O coração do pensamento, palavra

(“Uma palavra”)

3.1 – Personagens de tempos e espaços

O protagonista de *Budapeste* é o *ghost-writer* José Costa, sócio da Cunha & Costa Agência Cultural, que ganha a vida escrevendo “monografias e dissertações”, “provas de medicina”, “petições de advogados”, “cartas de amor, de adeus, de desespero, chantagens, ameaças de suicídio”. Partindo de Istambul (onde participa do Encontro Anual de Autores Anônimos) rumo ao Rio de Janeiro, o viajante faz um pouso forçado em Budapeste, cidade que lhe é absolutamente estranha, bem como a língua húngara. A partir de então, transita entre o Rio e Budapeste, num movimento de repetições e duplicações e atmosfera que confunde realidade e sonho. Casado no Brasil com a jornalista Vanda, com quem tem um filho, Joaquinzinho, José Costa repete esta estrutura familiar quando se fixa em Budapeste: vai morar com Kriska, sua professora de húngaro, e com o filho dela, Pisti. Sua missão mais “notável” – grande ironia, pois seu nome nunca aparece nas obras que escreve – será escrever a “autobiografia” do alemão Kaspar Krabbe e, posteriormente, o livro de um decadente poeta húngaro. No entanto, será justamente um livro que ele nega ter escrito, *Budapest* (duplo do próprio *Budapeste*, de Chico Buarque), a única obra em que constará sua assinatura e que lhe trará sucesso e reconhecimento.

Nesse romance sobre um *ghost-writer*, Chico Buarque questiona a noção de autoria, de originalidade e de artista como gênio. Segundo José Miguel Wisnik, o autor mostra que, na criação literária, “o escritor é o duplo de si mesmo, por excelência e por definição, aquele que se inventa como outro e que escreve, por um outro, a própria obra”, tecendo “uma variação inusitada (...) sobre o escritor e seu duplo, sobre fama e anonimato, sobre identidade e impostura, sobre quem-é-quem e ninguém”.¹ Curiosamente, Chico já foi acusado, pelo crítico Wilson Martins, de plagiar *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, e agora parece responder às acusações, com a mais fina ironia. Ainda segundo Wisnik,

a imensa anedota, que *Budapeste* tem o mérito de não deixar de ser, passa a ser também uma reflexão aguda e sibilina sobre o papel da literatura e o papel do literato, sobre o descompasso gritante entre o fetiche do nome autoral e o enigma da língua anônima, sobre o comércio obscuro e o mercado negro entre o eu e o reino surdo e sonoro das palavras. Pois partindo da picaretagem estabelecida a literatura vicária reivindica – e ganha –, no romance, a dignidade, paródica, de um gênero literário: quem escreve é sempre um outro no lugar de um outro. Um vigarista se exhibe às custas do outro que escreve; um vigarista escreve pelo outro que se exhibe.²

¹ WISNIK. O autor do livro (não) sou eu. <www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>.

² WISNIK. O autor do livro (não) sou eu. <www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>.

Dessa forma, *Budapeste* focaliza, em primeiríssimo plano, a reflexão sobre o próprio fazer literário, seja pelo tema abordado ou por sua estrutura narrativa, extremamente metalingüística: o romance é uma ficção dentro da ficção, ou seja, o livro escrito por uma personagem confunde-se com o próprio livro de Chico Buarque. Trata-se de uma abordagem crítica de questões literárias e uma brincadeira irônica sobre o fazer artístico, colocando em evidência especial a questão do plágio. O romance estrutura-se em sete capítulos, cada um deles ambientado, alternadamente, nas cidades de Budapeste e do Rio de Janeiro: no primeiro e último capítulos, a história se passa em Budapeste; e exatamente no capítulo central, dividindo o livro ao meio, está o Rio, assim como o rio Danúbio corta Budapeste e faz a separação entre Buda e Pest, duas cidades gêmeas, simétricas e complementares. O espelhamento refletido nesta estrutura é um elemento que se repetirá, de várias formas, ao longo do romance.

3.2 – Na fronteira das artes, meios e suportes

Em *Budapeste*, as referências imagéticas se intensificam e as linguagens se multiplicam. Para compor sua metanarrativa, Chico Buarque passeia por várias linguagens, exibindo a palavra em sua plasticidade, sonoridade e movimento. As referências artísticas estendem-se à fotografia, à música e, mais uma vez, especialmente ao cinema. Neste ponto, retomo a analogia estabelecida entre a teoria de Liliane Louvel acerca dos marcadores de picturalidade e a minha própria sugestão de, parafraseando a teoria dessa autora, apontar marcadores de uma linguagem cinematográfica nos romances de Chico. Retomando Louvel, portanto, repito aqui, a título de lembrança, os marcadores citados aos quais me referi na página 49: o léxico técnico; a referência aos gêneros picturais; o recurso aos efeitos de enquadramento; a colocação de operadores de abertura e de fechamento da descrição pictural; a colocação de focalizadores e operadores de visão; a concentração na estória de dispositivos técnicos que permitem ver; o recurso às comparações explícitas.³

A exemplo de *Benjamim*, também em diversas passagens de *Budapeste* é possível confirmar a impressão de imagens cinematográficas, reconhecendo esses marcadores, principalmente o léxico e a descrição de técnicas próprias do cinema. Há referências diretas ao

³ LOUVEL. Nuances do pictural. Grifos meus.

gênero cinematográfico e comparações explícitas, como: “adaptação para o cinema”;⁴ “foi perdendo o sorriso, baixou o rosto, saiu de quadro” (p. 108); “quando a recordava, era como um rápido acidente, um fotograma que trepidasse na fita da memória” (p. 31); “a não ser no cinema, ninguém avança de peito aberto contra uma arma carregada” (p. 54); “ia ao cinema, mulheres extraordinárias se exibiam na tela, o filme era falado em língua conhecida, e eu não conseguia despregar os olhos das legendas” (p. 96). Ou ainda:

Mas depois de ouvir fragmentos de novelas, humorísticos, musicais, frivolidades, parei num *filme de gângsteres* à espera do telejornal da Vanda. O sono já me derrotava, eu via nas telas umas figuras e meu pensamento escapava delas, um pouco *assim como as palavras dubladas se desencaixavam na boca dos atores*. (p. 97. Grifos meus.)

Às vezes eu as via como figurantes de um filme que caminhassem para lá e para cá, ou pedalasse na ciclovia a mando do diretor. E as patinadoras seriam profissionais, ganhariam cachê os moleques de rua, ao volante dos carros estariam dublês, fazendo barbaridades na avenida. (p. 153, 154)

Poeta, gritei, brandindo meu exemplar, não vais me honrar com um autógrafo? Corta!, gritou de volta o diretor do filme; apagaram-se os refletores e um puxa-saco me interpelou: tu, quem julgas ser? (p. 138)

(...) ela gostava de mostrar suas filmagens, as imagens vacilantes, o zoom irrequieto; tinha a minha cena no aeroporto, tinha a criança no berçário, o parto era para eu ter filmado, mas na hora me senti mal e saí da sala. (p. 168)

Nos trechos acima, predominam termos e expressões que compõem um vocabulário técnico referente ao cinema: “fotograma”, “fita da memória”, “legendas”, “figurantes”, “diretor”, “cachê”, “dublês”, “adaptação para o cinema”, “filme de gângsteres”, “palavras dubladas”, “sair de quadro”, dentre outros. Por outro lado, algumas passagens apresentam semelhanças com a técnica de câmera lenta, usada no cinema, imitando e sugerindo tal movimento de câmera, como no trecho abaixo:

Tomei a mão da Vanda, procurei para nós um canto mais tranqüilo, mas na verdade era ela quem me conduzia, e ela buscava as luzes, ela a carregar meu corpo escuro. Finalmente *vi sua mão soltar a minha*, como a de um afogado, *vi a Vanda a voar quase*, a arremeter para o maior luzeiro do salão. Era uma bateria de refletores, onde acima de todas as cabeças resplandecia a careca vermelha de Kaspar Krabbe. (p. 108)

⁴ BUARQUE. *Budapeste*, p. 89. A partir desta citação, todas as demais virão com o(s) número(s) da(s) página(s) em que se encontram.

Também se exibem técnicas comuns tanto à fotografia quanto ao cinema, por exemplo, na passagem em que as gêmeas são captadas no momento da pose para os instantâneos e, paulatinamente, saem de enquadramento. O recurso ao efeito de enquadramento é apontado por Louvel como um marcador pictural, que diz respeito também à linguagem cinematográfica. Além do enquadramento, podemos perceber a sugestão da técnica da câmera lenta, no primeiro trecho abaixo, enquanto a imobilidade atua como uma fotografia. O segundo trecho evoca uma imagem fotográfica congelada na mente da personagem.

Abriu-se a porta no último andar, e deparei com um fotógrafo, a câmera apontada para a minha cara. Cheguei a ver a minha cara na lente, os olhos saltados, a boca aberta, a fisionomia que tenho em todas as minhas fotos, fotos de passaporte. Vi o dedo indicador do fotógrafo a pique de premer o botão, e retrair em seguida. Desviei-me, e aí sim, ele fotografou a Vanda e a Vanessa, com um pé no salão e outro no elevador. Quedaram as duas assim uns segundos, como que surpreendidas em movimento, diante do fotógrafo igualmente congelado. Até que a Vanessa foi perdendo o sorriso, baixou o rosto, saiu de quadro, e ele fotografou a Vanda, uma, duas, três, quatro chapas. (p. 107, 108)

Acho que eu tinha conservado da cidade uma lembrança fotográfica, e agora tudo o que se movia em cima dela me dava a impressão de um artifício. Enfim eu me sentava num banco à beira-mar e ficava espiando os barcos; mesmo o oceano, na minha memória, estivera a ponto de se estagnar. (p. 154)

Além de toda a inter-relação entre os diversos discursos, artísticos e não-artísticos, na literatura de *Budapeste*, as palavras, em si mesmas, apresentam grande visualidade quando reveladas em sua materialidade, como por exemplo, nos seguintes trechos: “a palavra partida ao meio como fruta que (...) pudesse espiar por dentro” (p. 35); uma “palavra alemã infiltrada na parede de palavras húngaras”, qual uma brecha para “destrinchar todo o vocabulário” (p. 8); uma língua na qual fosse impossível destacar as palavras umas das outras, o que equivaleria a querer “cortar um rio a faca” (p. 8). Ou ainda na imagem sugerida no trecho: “cortei o som, me fixei nas legendas, e observando em letras pela primeira vez palavras húngaras, tive a impressão de ver seus esqueletos: ö az álom elötti talajon táncol” (p. 9).

Além de reveladas (e destrinchadas) em sua plasticidade, as palavras também entoam sua musicalidade: nos ritmos da leitura; na respiração; na transcrição da conferência sobre onomatopéias, quando os literatos húngaros “emitiam estranhos ruídos de boca, fonemas primitivos, simulavam vozes de animais” (p. 126); quando o protagonista entra pela noite, zapeando os canais de televisão, “atrás das palavras mais sonoras” (p. 96). Ou ainda na habilidade – musical – da personagem em pegar a língua de ouvido: “Talvez a moça tivesse um

modo de cantar a língua que, mesmo sem compreender, eu pegasse de ouvido. Talvez apenas pela entonação, eu entendesse o que ela queria dizer. Ou talvez por entender a música, adivinhar a letra me parecesse fácil” (p. 60).

Às pulsações e ritmos variados, misturam-se a respiração e os ruídos da cidade: “os sinos da manhã, as portas batendo, bandejas tombando, vidros se espatifando e camareiras discutindo no corredor” (p. 62); “cessa o barulho da rua, termina o programa, a TV sai do ar” (p. 77); “receava perder, no vozerio da cidade, o fio de um idioma que vislumbrava apenas pela sua voz” (p. 64-65); “o húngaro que eu ouvia eram vozes ao longe, indistintas, vozes de rádio ou brigas de vizinhos” (p. 123-124). Esses barulhos são mesclados a sons incidentais, música de fundo e ao silêncio, conferindo ao romance um caráter cinematográfico, no tocante à sonoplastia, já que o cinema é composto também de música e efeitos sonoros. *Budapeste*, com tantos elementos cinematográficos já citados, também apresenta uma espécie de trilha sonora:

Começava um filme de radiopatrulha, com um policial branco e outro preto, mas eu não conseguia acompanhar o enredo, sempre que escutava barulho de carro ia à janela para ver se era a Vanda. E tome pneus cantando, freadas bruscas, cavalos-de-pau, tiros para o alto que deixavam o menino agitado, esfregando os olhos. (...) Daí a pouco tornei a ligá-la, porque ao *silêncio de Vanda não voltando*, preferia tiroteio e ronco de motores. (p. 77)

E quando trazia homens para casa, (...) iam para o quarto dela e nem tinham a delicadeza de fechar a porta. Então eu me sentava no catre, colocava os fones de ouvido e ligava o gravador de rolo a todo o volume para não ter de escutar mais nada. (...) Penosas eram as pausas na gravação, as reticências dos poetas, a voz debilitada dos oradores mais velhos. Ou o momento de trocar a fita, quando eu era obrigado a emitir uns *sons incidentais*, fazia nham nham nham, nhom nhom nhom, e mesmo assim às vezes ouvia gemidos no quarto. (p. 116)

Enfiei-me nas ruas mais agitadas de Pest, entrei e saí de shoppings, descí e subi de estações de metrô, procurei bares repletos de gente falando húngaro; julguei que assim conseguiria tirar da cabeça as palavras que dissera à Vanda. Conseguia, mais ou menos, sempre sabendo que elas estavam por ali, que nem uma *música de fundo*, que nem um zumbido constante atrás do meu pensamento. (p. 120)

Além da linguagem fronteira à de outras artes, a metalinguagem torna-se matéria-prima de *Budapeste*, através do desnudamento do processo da escrita e do uso de novos suportes, sendo um deles a própria pele humana, que recebe as tatuagens, “espécie de hieróglifos”, e a tinta do escritor. A pele do alemão é comparada ao papel: “sem ser velho, tinha a pele do rosto ressequida, provável seqüela do sol do Rio, sete verões com a pele a se soltar da pele a se soltar da pele até chegar a essa, uma pele com um quê de papel, uma casca provisória que foi ficando” (p. 28). Já a textura da pele-papel de Kriska é descrita de forma sensual: “em

posição fetal (...) um corpo perfeito demais, sua superfície lisa demais, a misteriosa textura” (p. 70). E é justamente nas peles femininas que Kaspar Krabbe – convertido em personagem do *ghost-writer* José Costa, escreverá sua “autobiografia” ironicamente intitulada de *O ginógrafo*. A procura pelas peles que serviriam de suporte para o livro é assim descrita:

A escrita me saía espontânea, num ritmo que não era o meu, e foi na batata da perna de Teresa que escrevi as primeiras palavras na língua nativa. No princípio ela até gostou, ficou lisonjeada quando eu lhe disse que estava escrevendo um livro nela. Depois deu pra ter ciúme, deu para me recusar seu corpo, disse que eu só a procurava a fim de escrever nela, e o livro já ia pelo sétimo capítulo quando ela me abandonou. Sem ela, perdi o fio do novelo, voltei ao prefácio, meu conhecimento da língua regrediu (...) Passei os dias catatônico diante de uma folha de papel em branco, eu tinha me viciado em Teresa. *Experimentei escrever alguma coisa em mim mesmo, mas não era tão bom*, então fui a Copacabana procurar as putas. Pagava para escrever nelas (...). (p. 39)

Moças entravam e saíam da minha vida, e meu livro se dispersava por aí, cada capítulo a voar para um lado. Foi quando apareceu aquela que se deitou em minha cama e me ensinou a escrever de trás para diante. Zelosa dos meus escritos, só ela os sabia ler, mirando-se no espelho, e de noite apagava o que de dia fora escrito, para que eu jamais cessasse de escrever meu livro nela. E engravidou de mim, e na sua barriga o livro foi ganhando novas formas (...). (p. 40)

Analogamente ao filme *O livro de Cabeceira*, do cineasta inglês Peter Greenaway – que apresenta a protagonista escrevendo sua obra em homens-livro, após tentativa malograda de escrever no próprio corpo – a falsa autobiografia *O ginógrafo* apresenta um protagonista que escreve nos corpos de mulheres-livro e, ao ser abandonado por uma delas, perde o fio da escrita, tentando escrever em si mesmo, sem satisfação. A última citação acima, como no filme, mostra ainda a efemeridade do suporte: sobre a pele, a escrita se dissolve e se perde. Tem ainda efeito de alusão a referência ao corpo de Kriska em posição fetal, exatamente como num fotograma do filme (FIG. 1 e 2). Além da alusão ao filme de Greenaway, há outra a Penélope, com seu manto interminável, como interminável é a escrita sobre o corpo de Teresa, que, tal qual a personagem grega, prolonga o momento do fim: fim da escrita, fim do manto. Evidentemente, só se pode afirmar tal aproximação do ponto de vista da recepção, tendo em vista o caráter *in absentia* da alusão e da relação apenas pressentida, conforme nos faz pensar Nathalie Piégay-Gross:

A intertextualidade é o movimento pelo qual um texto reescreve um outro texto, e o intertexto é o conjunto de textos que uma obra repercute, que este se refira àquele *in absentia* (por exemplo, quando se trata de uma alusão) ou inscreva-o *in praesentia* (é o caso da citação). Trata-se, pois, de uma categoria geral que engloba formas tão diversas como a paródia, o plágio, a reescrita, a

colagem... Essa definição engloba, assim, relações que podem resultar em uma forma precisa – a citação, a paródia, a alusão... – ou a uma interseção pontual e ínfima, ou ainda uma relação fraca pressentida entre dois textos que dificilmente poderia se formalizar.⁵

Além da pele humana, também a pele da cidade exhibe-se e converte-se em suporte para vários discursos: “começava a se afinar a bruma, e as montanhas se desanuviando, era a cidade querendo exhibir sua pele” (p. 153). E na pele da cidade exibem-se diversas inscrições: letreiros luminosos contendo algarismos, ícones, logomarcas; fragmentos de diálogos dispersos aqui e acolá; a sua pulsação (ruídos, barulhos, música, respiração, ritmos). Entre esses ruídos todos, mistura-se a voz da TV, com a manchete do telejornal “infiltrada” no texto literário, evidenciando-se a mistura entre o discurso artístico e o não-artístico. Toda essa avalanche de discursos *sobre* a pele da cidade chama a atenção para o discurso *sobre* as cidades, com seus desdobramentos de local e global, que é tema recorrente em Chico Buarque. Se *Budapeste* exhibe discursos sobre a pele da cidade, o trabalho gráfico⁶ do mais recente CD buarqueano *Carioca* exhibe mapas de cidades sobre a pele de Chico, numa aproximação – mesmo que de viés, entre o trabalho musical e o trabalho ficcional desse artista amante de discursos (FIG. 3).

3.3 – Estrangeiro e errância: cair num sonho estranho

O elemento estrangeiro ganha evidência indiscutível em *Budapeste*. Aqui, alguns traços de *Estorvo* e *Benjamim* voltam à tona: a repetição; a circularidade narrativa, num eterno retorno do mesmo; o estranhamento, num jogo de espelhos, multiplicado e reforçado pela presença da cidade estrangeira, cuja língua é desconhecida do protagonista. Numa das idas e vindas entre Budapeste e o Rio de Janeiro, a cidade natal de José Costa também se torna estranha: o filho não o reconhece, sua conta bancária e a agência em que trabalhava não existem mais, e também parece ter desaparecido a obra *O ginógrafo*, a “autobiografia” do alemão. Tal estranheza põe em xeque a própria noção de realidade, segundo José Saramago:

⁵ PIÉGAY-GROS *apud* ARBEX, RAVETTI. *Performance, exílio, fronteiras*. p. 208-209. PIÉGAY-GROS, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Paris: Klincksieck, 1970. Tradução deste trecho: Márcia Arbex.

⁶ O projeto gráfico do CD é de Cláudia Warrak e Raul Loureiro. As fotos de capa e encarte são de Bruno Veiga, autor de ensaio fotográfico sobre as cidades em canções de Chico Buarque, no livro intitulado *Cidade submersa*, organizado por Regina Zappa e constante nas referências bibliográficas ao final.

Sem parecer pretendê-lo, cada página do romance expressa uma interpelação "filosófica" e uma provocação "ontológica": que é, afinal, a realidade? O que e quem sou eu, afinal, nisso que me ensinaram a chamar realidade? Um livro existe, deixará de existir, existirá outra vez. Uma pessoa escreveu, outra assinou, se o livro desapareceu, também desapareceram ambas? E se desapareceram, desapareceram de todo ou em parte? Se alguém sobreviveu, sobreviveu neste ou noutra universo? Quem serei eu, se tendo sobrevivido não sou já quem era? Chico Buarque ousou muito, escreveu cruzando um abismo sobre um arame e chegou ao outro lado. Ao lado onde se encontram os trabalhos executados com mestria, a da linguagem, a da construção narrativa, a do simples fazer.⁷

Todorov, ainda no relato que mencionei sobre sua volta ao país natal, conta do desagradado sentido ao ouvir dos antigos amigos que ele nada havia mudado: era uma forma de negar dezoito anos de sua vida! O par de sapatos que a mãe havia guardado sem dúvida era seu, cabia-lhe perfeitamente; os amigos reconheceram-no e aceitaram-no, as conversas interrompidas foram retomadas. Tudo colaborava para fazê-lo pensar que os anos na França não haviam existido, que seriam um fantasma, um sonho do qual acordava. Curioso é que ele teria desejado o contrário, que não o reconhecessem, e experimentou certo alívio ao telefonar para o adido cultural francês: ele sabia falar francês, não havia sonhado! Além do mais, foi reconhecido, o que confirmou sua existência francesa e seu lugar de enunciação: “se perco meu lugar de enunciação, não posso mais falar. Eu não falo, logo não existo”.⁸ Situação oposta viveu o protagonista de *Budapeste*, que não foi reconhecido pelos próprios pares: seus sapatos não lhe serviam. Se o outro é que confere identidade ao sujeito, José Costa perde a sua e se sente desnortado, diante da sensação de irrealidade. Simbolicamente, sua existência no Rio de Janeiro parecia matéria de sonho, na percepção de Kriska:

Fora da Hungria não há vida, diz o provérbio, e por tomá-lo ao pé da letra Kriska nunca se interessou em saber quem tinha sido eu, o que fazia, de onde vinha. Uma cidade chamada Rio de Janeiro, seus túneis, viadutos, barracos de papelão, as caras de seus habitantes (...) para ela tudo isso era coisa nenhuma, era matéria dos meus sonhos. (...) se Kriska me surpreendesse desatento, batia palmas e dizia: a realidade, Kósta, volta à realidade. (p. 68-69)

A Todorov ocorreu a sensação de incompatibilidade entre as duas identidades, a francesa e a búlgara, e entre seus dois discursos: “eles se assemelhavam e podiam, em conseqüência, substituir-se um ao outro, mas não combinar-se entre si. Donde a persistência desta impressão: uma de minhas vidas deve ser um sonho”. Para ele, a palavra dupla revelava-se

⁷ SARAMAGO. In: FERNANDES. *Chico Buarque do Brasil*, p. 22.

⁸ TODOROV. *O homem desenraizado*, p. 20-21.

impossível, encontrando-se cindido em duas metades, uma tão irreal quanto a outra.⁹ Para José Costa também era impossível e indesejável a palavra dupla: de maneira metódica e gradativa, ele tentará esquecer a língua-mãe, substituindo-a, aos poucos, pela língua estrangeira, assim como substituiu a cidade, a mulher, o filho pelos seus respectivos duplos: “talvez fosse possível substituir na cabeça uma língua por outra, paulatinamente, descartando uma palavra a cada palavra adquirida. Durante algum tempo, minha cabeça seria assim como uma casa em obras, com palavras novas subindo por um ouvido e o entulho descendo por outro” (p. 120-121).

Todorov chama de *desculturação* a degradação da cultura de origem; *aculturação*, a aquisição progressiva de uma nova cultura e *transculturação* a aquisição de um novo código sem que o antigo tenha se perdido.¹⁰ José Costa corre o risco da desculturação, ao pretender assimilar ao máximo a língua e a cultura húngaras – inclusive tentando perder o sotaque, no que fracassa, já que Kriska denunciará os vestígios de estrangeiridade – e ao adotar o nome húngaro que Kriska lhe dá, Zsoze Kosta. Portanto, essa assimilação se dará em substituição à língua e ao nome próprio de origem, até o dia em que sente saudades de sua terra natal e desejo de volta ao lar, e procurará fazer o caminho inverso: adentrar novamente sua pátria. Parece haver uma alusão à canção “O estrangeiro”,¹¹ de Caetano Veloso, logo no início do romance: “eu era um homem louro e cor-de-rosa sete anos atrás, quando zarpei de Hamburgo e adentrei a baía de Guanabara” (p. 29). Isso porque tal é a imagem da personagem Kaspar Krabbe, alemão que parte de sua terra natal e se entranha no Rio, atitude que será imitada por José Costa, que penetrará na desconhecida e misteriosa Budapeste. A alusão está, a meu ver, não no trecho em si, isolado, mas pela constância de estrangeiros no livro como um todo.

Talvez por alguma ironia buarqueana, *Budapeste* apresenta, ao contrário de *Estorvo* e *Benjamim*, referências precisas a cidades e países, lugares concretos e nomeados. No entanto, o romance retrata um Rio de Janeiro diferente, irreal, matéria de sonhos; bem como uma desconhecida Budapeste, com sua língua tão estranha que dela a personagem não consegue sequer destacar uma palavra da outra:

e agora meus ombros se retesavam não pelo que eu via, mas no afã de captar ao menos uma palavra Palavra? Sem a mínima noção do aspecto, da estrutura, do corpo mesmo das palavras, eu não tinha como saber onde cada palavra

⁹ TODOROV. *O homem desenraizado*, p. 20-21.

¹⁰ TODOROV. *O homem desenraizado*, p. 24, 26.

¹¹ Cf. os versos: “O pintor Paul Gauguin amou a luz da Baía de Guanabara/O compositor Cole Porter adorou as luzes na noite dela/A Baía de Guanabara/O antropólogo Claude Levy-strauss detestou a Baía de Guanabara:/Pareceu-lhe uma boca banguela. (...)E eu, menos estrangeiro no lugar que no momento/Sigo mais sozinho caminhando contra o vento”.

começava ou até onde ia. Era impossível destacar uma palavra da outra, seria como pretender cortar um rio a faca. Aos meus ouvidos o húngaro poderia ser mesmo uma língua sem emendas, não constituída de palavras, mas que se desse a conhecer só por inteiro. (p. 8)

Por um lado, *Estorvo* e *Benjamim* desvelam o desajuste, na sociedade contemporânea, de um indivíduo qualquer, de qualquer nacionalidade, já que país algum é nomeado, evidenciando o embaralhamento de fronteiras nacionais e lingüísticas, pela não-nomeação de nacionalidade alguma. Em *Budapeste*, por outro lado, o cruzamento de fronteiras evidencia-se, curiosa e contrariamente, pela nomeação das cidades e dos países, numa profusão e confusão de línguas, resultante numa babel sem contornos. O avizinhamo entre as palavras *profusão* e *confusão* deve-se aqui a sua etimologia, para a qual chamo a atenção: *profusão* vem do latim (*profusio,ónis*), com o sentido de “derramamento, efusão”; *confusão*, por sua vez, também do latim (*confusio,onis*), consiste na “ação de juntar, reunir, misturar”.¹² Tais palavras, neste contexto, guardam dois significados importantes com relação à contemporaneidade: um “derramamento”, um espalhamento de pessoas pelo mundo afora, numa confusão babélica e, ao mesmo tempo, um movimento de reunião de várias línguas, culturas, povos, numa necessidade (ou melhor, imposição) de homogeneização cultural, econômica, etc. Os exemplos abaixo, de *Budapeste*, mostram bem esta situação:

Ainda me perguntei se ela teria se expressado em português, ou em inglês, ou mesmo em romeno, mas tanto era em húngaro que não distingui uma só palavra. (p. 59-60)

A funcionária que me atendeu mal-e-mal arranhava o húngaro, mas com um pouco de francês a ajudei a marcar minha partida no vôo de domingo à tarde. Logo em seguida me espantei de ter falado francês. E com maior espanto me vi resignado, depois desafogado, depois quase feliz por estar me despedindo da língua húngara. Guanabara, murmurei, goiabada, Pão de Açúcar. Falei arrivederci, falei alemão no meio da rua, até do turco relembrei algumas palavras. Eu bicava palavras aqui e ali de línguas que conhecera, um pouco assim como um recém-solteiro sai a visitar antigas namoradas. (p. 147)

Se *Budapeste* expõe uma diversidade de estrangeiros, países, sotaques e línguas, evocando uma babel metafórica – ou babilônica, nos dizeres do narrador – os ares de estrangeiridade são percebidos, antes do próprio texto, no nível paratextual. Trata-se do trabalho gráfico da capa e da contracapa (letras góticas e texto espelhado) (FIG. 5), paratexto bastante significativo do ponto de vista semiológico, justamente porque reflete e duplica a temática do

¹² HOUAISS. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*.

texto buarqueano. Este elemento ganha relevância se o confrontarmos com a definição de Gérard Genette para o termo *paratextualidade*: além de títulos, prefácios, posfácios, prólogos, notas, epígrafes, ilustrações, errata, orelha, *capa*, diz respeito a outros tantos “tipos de sinais *acessórios*, autógrafos ou *alógrafos*, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende”.¹³

Percebe-se, portanto, que os elementos paratextuais não são acessórios no sentido de “dispensáveis”, mas de “suplementares”. No caso de *Budapeste*, a capa e a contracapa participam do jogo de forjação de Chico Buarque, interagindo diretamente com seu texto e com a descrição do livro *O ginógrafo*, que a personagem tem em mãos: “alcancei um livro de capa mole, cor de mostarda (...) tentei decifrar os garranchos no alto da capa, e eram letras góticas” (p. 79). Devemos também levar em conta a nota de rodapé (um paratexto!) que Genette acrescenta para se referir à prática da paratextualidade: “é necessário entender o termo no sentido ambíguo, até mesmo hipócrita, que funciona nos adjetivos como parafiscal ou paramilitar”.¹⁴ A capa e a contracapa de *Budapeste* assumem o papel de comentário irônico e oficioso, ao entrarem no jogo do escritor. Certamente também faz parte da paratextualidade a advertência junto à ficha catalográfica do livro, na última página: “*os personagens e as situações desta obra são reais apenas no universo da ficção; não se referem a pessoas e fatos concretos, e sobre eles não emitem opinião*”. Se neste último caso as informações paratextuais estabelecem relação menos explícita e mais distante com o texto ficcional, não deixam de assinalar também, de maneira oficiosa, a ironia presente da primeira à última página do livro.

A profusão de línguas e o fluxo cada vez maior de pessoas na sociedade contemporânea relacionam-se com questões abordadas por Arjun Appadurai, referentes à tensão entre homogeneização e heterogeneização culturais, no quadro das interações atuais. Uma das dimensões do fluxo da cultura global, chamada *etnopanorama*, diz respeito ao quadro das pessoas que constituem o nosso mundo em transformação: turistas, imigrantes, refugiados, exilados, aqueles que trabalham fora do país de origem e outras pessoas e grupos que constituem aspecto essencial do mundo, parecendo afetar a política das nações e entre elas, num grau sem precedentes. Para Appadurai, a urdidura de comunidades e redes estáveis de afinidades “é em toda parte entrelaçada por uma trama de movimento humano; à medida que

¹³ GENETTE. *Palimpsestos*; a literatura em segunda mão, p. 13. Grifos meus.

¹⁴ GENETTE. *Palimpsestos*; a literatura em segunda mão, p. 13. Nota de rodapé.

um número maior de pessoas e de grupos ocupam-se da realidade de ter que movimentar-se ou com a fantasia de querer movimentar-se”.¹⁵

Appadurai revela uma humanidade desenraizada como José Costa, impulsionado ao constante deambular e que, mesmo na cidade natal, torna-se estrangeiro, pele que irá incorporar ao se travestir no alemão Kaspar Krabbe, para quem escreve a “autobiografia”. A cidade estrangeira deixa-se penetrar, aos poucos, tornando-se estranhamente familiar a José Costa (ou Zsoze Kosta, nome húngaro que adota), ao passo que a cidade natal torna-se completamente estranha, como sua família (a mulher e o filho). Assim, o estranhamento, já presente em *Estorvo* e *Benjamim*, é acentuado ao máximo em *Budapeste*, em função dos elementos estrangeiros, mais claramente perceptíveis. Segundo Wisnik, o romance cria “uma cidade arquitetada com matéria de sonho e de realidade, uma Budapeste que nasce do magma sonoro e significativa da língua, um contraponto ao Rio de Janeiro, seu avesso ao mesmo tempo familiar e estranho”.¹⁶ Estranheza que José Costa tentará dissipar, desvendando a insondável língua húngara, que só se permite conhecer por inteiro, e eliminando da fala todo e qualquer vestígio estrangeiro:

A língua ininteligível, toda feita de um fluxo de nomes anônimos, em que "destacar uma palavra da outra seria como pretender cortar um rio a faca", língua quase-música e sem emendas, "não constituída de palavras", língua sem castração, em suma, invade-lhe os sonhos e o toma como uma idéia fixa, levando-o a criar uma tresloucada vida paralela em Budapeste, para onde retornará três vezes, num pingue-pongue cada vez mais acirrado com a sua cidade de origem, o Rio de Janeiro.¹⁷

No entanto, tal qual o estrangeiro quando passa a se sentir enraizado e pertencente à cultura que elegeu, a ponto de não se reconhecer mais a si próprio como estrangeiro, José Costa precisará que uma nativa, justamente sua professora de húngaro, Kriska, aponte o que para ele era um estigma em seu húngaro exemplar: o sotaque estrangeiro.

Pois bem, Kósta, há quem aprecie o exótico, disse Kriska. Exótico? Como, exótico? É que o poema não parece húngaro, Kósta. O que dizes? Parece que não é húngaro o poema, Kósta. Não me ofenderam tanto as palavras, quanto a cândida maneira com que Kriska as pronunciou. E disse mais: é como se fosse *escrito com acento estrangeiro*, Kósta. (p. 141. Grifo meu.)

¹⁵ APPADURAI. *Cultura global*, p. 313.

¹⁶ WISNIK. O autor do livro (não) sou eu. <www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>.

¹⁷ WISNIK. O autor do livro (não) sou eu. <www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>.

O sotaque estrangeiro, enfim, está ao longo de toda a narrativa. Na pele da cidade, inúmeras inscrições não-artísticas misturadas ao discurso literário são estrangeiras e ao mesmo tempo um território neutro (“*no man’s land*”): “deslizamos até o portão de embarque através de um longo e cintilante território livre, um país de língua nenhuma, pátria de algarismos, ícones e logomarcas” (p. 10). Ou: “era uma ladeira cheia de restaurantes e casas de espetáculos típicos: buona sera, bienvenue, the real goulash, the crazy czardas, se habla español etc.” (p. 47-48). O elemento estrangeiro, como fragmentos de discursos tatuados na pele da cidade, apresenta-se através de referência a uma babel lingüística: “uma prateleira repleta de grossos volumes, corri os olhos pelos títulos húngaros em seus dorsos e tive a visão de uma biblioteca deveras desorganizada, caótica”, tão caótica quanto o saguão do hotel: “desci para o lobby, que estava uma babilônia” (p. 9). A estada de José Costa na cidade estrangeira torna-se experiência de convívio com uma multiplicidade de línguas, numa confusão babélica. O excesso de estrangeiridade; a confusão/profusão de línguas, nacionalidades e identidades – elementos marcantes em *Budapeste* – entrelaçam fronteiras nacionais e lingüísticas nas cidades retratadas (Budapeste-Rio), assim como as fronteiras literárias e artísticas.

Entre países e línguas, entre sonho e realidade, circula José Costa, numa atmosfera que vai, cada vez mais, ganhando contornos de uma inquietante estranheza, espaço estrangeiro e cada vez mais familiar, familiar e cada vez mais estrangeiro, se misturando e se confundindo aos olhos do leitor-espectador. A atmosfera da canção “Sonhos sonhos são”, do CD *As cidades*, aponta para a estrangeiridade de *Budapeste* e para a atmosfera cada vez mais onírica em que se vai desenrolando a história: o corpo estranho da música lembra o corpo desarraigado e desterritorializado de José Costa; a língua em que o eu-lírico “despeja pragas” bem pode ser o húngaro, a “única língua que o diabo respeita”, segundo o protagonista.¹⁸ Resta a este estrangeiro exemplar a constatação de Todorov, que bem poderia ser sua também: “desde então, vivo em um espaço singular, ao mesmo tempo por fora e por dentro: estrangeiro ‘na minha casa’ (em Sófia), em casa ‘no estrangeiro’ (em Paris)”.¹⁹

¹⁸ Cf. os versos: “sei que é sonho/incomodado estou, num corpo estranho/com governantes da América Latina”; “qual esquina dobrei às cegas/e caí no Cairo, ou Lima, ou Calcutá/que língua é essa em que despejo pragas/e a muralha ecoa”.

¹⁹ TODOROV. *O homem desenraizado*, p. 26.

3.4 – O duplo: recorrências, divisões, multiplicações

Em *Budapeste*, a questão do duplo mostra-se não apenas temática, mas estrutural. A estrutura do *mise en abyme* – uma obra dentro de outra – é a organização geral do livro, com inúmeros espelhamentos como, por exemplo, a disposição dos capítulos começando e terminando com Budapeste, com o Rio de Janeiro no capítulo central. As vidas paralelas de José Costa, nas duas cidades, mostram-se uma espelhamento da outra, a ponto de surgir a dúvida sobre qual das duas “imagens” nesse espelho é a verdadeira, o que é e o que não é realidade.

Os duplos proliferam, multiplicam-se: duas cidades, duas línguas, duas mulheres (Vanda e Kriska), dois filhos (Joaquinzinho e Pisti), dois *ghost-writers*, dois pares de livros e escritores, *O ginógrafo* e *Budapest*, *Budapest* e *Budapeste*, Zsoze Kósta e Chico Buarque. A figura-sombra do *ghost-writer* José Costa é um espelhamento simetricamente oposto ao alemão que assina a obra, sob holofotes e fama. Também se espelham, duplicando-se: o sócio de José Costa, as irmãs gêmeas Vanda e Vanessa (uma é pálida sombra da outra), a vila de casas gêmeas onde Kriska mora, a própria Budapeste (cidade dupla formada por Buda e Pest e tendo o rio Danúbio a dividi-las), o Morro Dois Irmãos que aparece como paisagem. A multiplicação dos duplos evidencia-se nos escritores contratados por Álvaro para plagiarem o estilo de José Costa: são verdadeiros clones escrevendo à sua maneira. Nestas repetições à exaustão de cenas, personagens, duplicações, instaura-se a circularidade narrativa e o eterno retorno do mesmo.

José Costa é a sombra por excelência – figura exemplar do duplo – de personalidades que se exibem às custas de textos escritos por ele. Vanda também funciona como uma espécie de duplo de José Costa, no extremo oposto: é destinada aos holofotes e ele, à sombra. Todas essas figuras que levam fama às custas de José Costa, que assinam a autoria de um texto que não é seu, têm relação, de uma forma ou de outra, à questão do duplo: espelhos, refletores, reflexos, luzes e sombra, imagem que José Costa assume para si:

De modo que, recompensa profissional, para valer, só obtive a partir da publicação integral de meus artigos em jornais de grande circulação. Meu nome não aparecia, lógico, eu desde sempre estive destinado à sombra, mas que palavras minhas fossem atribuídas a nomes mais ou menos ilustres era estimulante, era como progredir de sombra. (p. 16)

Por fim, a própria literatura se faz dupla, impostora: “a literatura tem a vocação de pôr em cena o duplo, invalidando o princípio de identidade: o que é uno é também múltiplo,

como o escritor sabe por experiência”.²⁰ Neste ponto, há inúmeras convergências de *Budapeste* com outra obra contemporânea, o romance *A retomada*,²¹ de Alain Robbe-Grillet, no qual a literatura e o duplo também se tornam temas centrais. Tal aproximação deve-se ao fato já mencionado de Chico ter sido comparado aos romancistas do *nouveau roman*, do qual Robbe-Grillet fez parte. No seu romance, Robbe-Grillet cria uma história de suspense e mistério. Na destruída Berlim do pós-guerra, em 1949, “um agente subalterno francês, Henri Robin, em missão secreta, depara-se com seu duplo perfeito – cópia mal disfarçada apenas por um bigode postiço”.²² A trama de espionagem, entretanto, está em segundo plano, ganhando destaque o tratamento dispensado ao tema do duplo: a personagem escreve relatos de sua missão, rascunha, rasura, reescreve e tem um rival que adiciona notas contraditórias a esses escritos.

A duplicação é uma grande evidência de aproximação desses romances: tanto em *Budapeste* como em *A retomada*, os protagonistas (ambos vivendo à sombra: um *ghost-writer* e um espião) são duplicados num outro que escreve por eles; em *Budapeste*, há outros tantos duplos já citados anteriormente. Também em *A retomada*, a duplicação é recorrente, seja através dos gêmeos – espiões gerentes do hotel, os narradores, duas crianças e seus objetos idênticos – seja através da repetição de cenas ou dos inúmeros espelhos. A capa do romance, na edição brasileira, apresenta uma fotografia de Pedro Lobo que reflete tal espelhamento, apresentando o duplo como uma figura e sua sombra (FIG. 4). A atmosfera escura e sombria da capa é também a do livro, com seus mistérios e embaralhamento de referências: há um narrador e sua “sombra” (um diz, outro contradiz), que duelam por seu espaço – do livro, inclusive – e sua identidade. Há espelhamento nos nomes dos gêmeos, nas iniciais M e W:

Brincava de me duplicar, por causa das duas camas e das duas bacias. Certos dias eu era W, em outros, era M. Mesmo sendo gêmeos, os dois deviam ser totalmente diferentes. Eu lhes inventava hábitos muito diversos, características bem marcadas, manias pessoais, pensamentos ou maneiras de agir em total oposição... E me empenhava em respeitar escrupulosamente a identidade suposta de cada um.²³

Mas a duplicação principal, nestes romances, é a da própria narrativa e seus narradores: em *Budapeste*, um impostor escreve o livro de outro impostor – *Budapest*, atribuído

²⁰ BRAVO. *Dicionário de mitos literários*, p. 282.

²¹ O título original do romance, *La reprise*, é sugestivamente significativo do que aqui se discute.

²² CASTELLO, José. In: ROBBE-GRILLET. *A retomada*. Orelha.

²³ ROBBE-GRILLET. *A retomada*, p. 90. Todas as demais citações desta obra virão seguidas pelo(s) número(s) da(s) página(s) em que se encontram. Todos os grifos contidos nas citações desta obra são meus, com exceção de nomes de obras e termos estrangeiros.

a Zsoze Kósta e duplo do romance de Chico Buarque. A forjação com o livro buarqueano – (con)fundido com o da personagem-autora – aparece na capa, uma brincadeira com as descrições contidas no livro: “alcancei um livro de capa mole, cor de mostarda (...) tentei decifrar os garranchos no alto da capa, e eram letras góticas” (p. 79). *A retomada* duplica os narradores, além de trazer “em sua sombra, um [outro] duplo: o livro homônimo do filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard, publicado em 1843. Os livros, para Robbe-Grillet, são, eles também, vítimas da duplicação, de modo que um livro nunca é apenas um livro, mas outros que o precederam”.²⁴ A afirmação de José Castello remete ao conceito de palimpsesto, proposto por Gérard Genette, que evidencia este caráter que a literatura possui de falar sobre si própria: “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”.²⁵ Dessa forma, uma obra é formada de empréstimos de outras, retomadas infinitamente, num jogo de repetições e transformações: “um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos”.²⁶

A metalinguagem é justamente outra marca tangente dos romances aqui abordados. *Budapeste* reflete sobre o fazer literário na forma menos canônica, o plágio, evidenciando o processo de escrita da personagem-autora (o *ghost-writer* transvestido de Kaspar Krabbe), ao intercalar a escrita de José Costa e a da personagem que ele interpreta, no momento em que se coloca na pele do alemão:

Pegava a esmo uma das vinte fitas cassete que o alemão deixara gravadas, ouvia vagamente sua voz, pousava os dedos no teclado, e eu era um homem louro e cor-de-rosa sete anos atrás, quando zarpei de Hamburgo e adentrei a baía de Guanabara. Eu nada sabia desta cidade, nem pretendia aprender o idioma nativo, fui enviado para pôr ordem na Companhia, e na Companhia só falava alemão. (...) Esqueci Teresa como já tinha esquecido Hamburgo, e larguei a Companhia para fundar uma ONG, ou melhor, para catar mulher na praia, o que seria inimaginável sete anos atrás, quando adentrei a baía de Guanabara, e extasiado perdi todos os pêlos, mas esse meu texto estava viciado, patinava, não evoluía. Alguma coisa me atrapalhava, palavras bizarras me vinham à mente, eu esfolava os dedos no teclado e no fim da noite jogava o trabalho fora. (p. 29, 30)

O procedimento acima também é encontrado n’*A retomada*, porém de forma mais obscura, pois um narrador usurpa o lugar do outro, dificultando precisar “quem fala”: enquanto

²⁴ CASTELLO, José. In: ROBBE-GRILLET. *A retomada*. Orelha.

²⁵ GENETTE. *Palimpsestos*; a literatura de segunda mão, p. 5.

²⁶ GENETTE. *Palimpsestos*; a literatura de segunda mão, p. 5.

um escreve o corpo do texto, o outro escreve notas contraditórias, objetivando induzir o leitor a desconfiar da veracidade do que diz o primeiro. Ao longo da narrativa, as notas tornam-se maiores, mais ambíguas e mudam de posição, incorporando-se ao corpo do texto; o relato do narrador “principal” é feito inicialmente em terceira pessoa, muda para a primeira, e assim sucessivamente, embaralhando as identidades das personagens:

Nota 4 – Tal como a passagem da primeira para a terceira pessoa, quando Ascher acordou no apartamento de armadilhas J.K, esta substituição improvisada do presente do indicativo pelo passado, aliás temporário, não modifica, a nosso ver, nem a identidade do narrador nem a época da narração. Seja qual for a *distância que parece assumir a voz narradora* em relação ao personagem, o conteúdo dos enunciados não deixa em nenhum instante de reproduzir um conhecimento interior de si mesmo, autoperceptivo e instantâneo, muito embora às vezes de inspiração mentirosa. O ponto de vista continua sendo exatamente aquele do nosso sujeito multinominal e freqüentemente pseudônimo. (p. 47)

Outra forma de metalinguagem nesses romances é a *mise en abyme*: há três livros no romance buarqueano (*Budapest, O ginógrafo e Tercetos secretos*); já n’*A retomada*, além de um relato dentro do outro, sobrepondo as vozes dos narradores, há outros jogos especulares: um quadro dentro do espelho, o *trompe l’oeil* e várias *mise en abyme* das artes plásticas. Outra convergência é exatamente a interação da literatura com outras artes e a linguagem híbrida de ambos: n’*A retomada*, a relação com a pintura, principalmente, e também com a fotografia, o teatro, a ópera e o cinema; em *Budapeste*, com a fotografia, o cinema e a música. Tal hibridismo demonstra a importância desse tipo de narrativa para os estudos interartes. Segundo Claus Clüver, “nos estudos interartes tradicionais, o objeto é freqüentemente um conjunto de relações percebidas entre pelo menos dois textos”; entretanto, muitos textos oferecem “material rico por si mesmo, sem a necessidade de os comparar a outros textos”.²⁷ Clüver salienta, ainda, a relevância de questões relativas ao contexto e à recepção dos textos, e dos conceitos correntes de intertextualidade, que “incluem textos compostos em vários sistemas de signos diferentes, entre os muitos textos que deixam surgir traços na leitura de qualquer outro texto”; assim, “qualquer poema ou *narrativa verbal*, qualquer pintura ou dança (...) pode, num contexto apropriado, ser em si mesmo um objeto de estudos interartes”.²⁸

As várias referências aos estilos e imitações de estilos de artistas recaem no pastiche, tipo de intertextualidade que também aparece em *Budapeste*: os sócios tinham uma

²⁷ CLÜVER. *Floresta encantada*, p. 340

²⁸ CLÜVER. *Floresta encantada*, p. 341. Grifos meus.

“fábrica de textos” onde se forjava o estilo de José Costa. Ao saber que seu sócio “adestrava o rapaz para escrever não à maneira dos outros” mas à sua “maneira de escrever pelos outros” (p. 23) e, ao deparar-se com um artigo escrito à sua maneira, José Costa aflige-se, pois “adivinha” cada palavra daquele texto: “era ter um plagiário que me antecedesse, ter um espião dentro do crânio, um vazamento na imaginação” (p. 24).

Por fim, a aproximação desses dois romances justifica-se pelo fato de que ambos têm em comum a reflexão sobre a literatura. Para Leyla Perrone-Moisés, talvez a mais importante característica das obras do *nouveau roman* seja o fato de serem, ao mesmo tempo, romance e meditação teórica acerca do romance e de suas possibilidades como forma literária; a maioria dos romancistas do *nouveau roman* sendo também teórica, teorizando inclusive dentro das obras literárias.²⁹ José Miguel Wisnik faz afirmação sobre *Budapeste* também válida para o romance *A retomada*: “a literatura vicária reivindica – e ganha –, no romance, a dignidade, paródica, de um gênero literário: quem escreve é sempre um outro no lugar de um outro”.³⁰ Nesse jogo de quem é quem, estes dois romances perturbadores aproximam-se: na fragmentação extrema da narrativa e dos sujeitos, na familiar estranheza, no namoro com a língua e com outras artes, situando-se numa espécie de narrativa contemporânea que valoriza, cada vez mais, o diálogo fronteiriço com os mais diversos discursos e manifestações artísticas (e não-artísticas), como forma de refletir sobre o discurso literário.

Os dois romances questionam as noções de autoria, de identidade, das fronteiras e da realidade, na narrativa contemporânea. A inquietante e familiar estranheza de *Budapeste* (das línguas e das cidades estrangeiras), que se multiplica ao infinito e assombra José Costa, é analogamente repetida n’*A retomada*, apontando novos rumos para um tipo de romance que retrata os tempos atuais – de incertezas e embaralhamento de fronteiras nacionais e artísticas, daí sua estrangeiridade, uma das grandes marcas dos dois romances. A afirmativa ambígua de *Budapeste* aplica-se, simultaneamente, ao caso de José Costa e dos narradores d’*A retomada*, focalizando a questão do duplo literário: “O autor do livro (não) sou eu”. Segundo Wisnik, “na criação literária (...) o escritor é o duplo de si mesmo, por excelência e por definição, aquele que se inventa como outro e que escreve, por um outro, a própria obra”.³¹ Nesse jogo dúbio, os romances problematizam questões literárias e exploram fronteiras e possibilidades de expressão artísticas, em que são destruídas as certezas e o (grandes) sentidos.

²⁹ PERRONE-MOISÉS. *O novo romance francês*, p. 29.

³⁰ WISNIK. O autor do livro (não) sou eu. <www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>.

³¹ WISNIK. O autor do livro (não) sou eu. <www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>.

Em *Budapeste*, José Costa descobre que o livro *O ginógrafo* não existe, ao deparar-se, na vitrine da livraria, com o *best-seller* do momento, *O naufrágio*. Ele supõe, então, que talvez também tenha se apagado – na memória do computador do hotel – o número do quarto onde agora ele habita/naufrega. A personagem afunda no esquecimento de que é vítima, como o narrador d’*A retomada*, ao levar um tiro de seu rival:

Vejo seus dedos se moverem imperceptivelmente no gatilho. Ouço o barulho ensurdecedor da explosão que estoura no meu peito... Aquilo não me machuca, produz apenas um efeito inquietante de devastação. Mas não tenho mais braço, nem perna, nem corpo. E sinto a água profunda me levar para o fundo, entrando em minha boca com um gosto de sangue, enquanto começo a afundar... (p. 166)

No romance de Robbe-Grillet, as personagens duelam pela posse da escrita e da identidade, lugares que se emaranham, diante dos olhos perplexos do leitor. Em *Budapeste*, um impostor usurpa o lugar de outro impostor e outro livro é escrito, simultaneamente à sua leitura: “era como se meu livro continuasse a ser escrito” (p. 171); “no instante seguinte se encabulou, porque agora eu lia o livro ao mesmo tempo em que o livro acontecia” (p. 174). Também a narrativa tradicional é usurpada, bem como seu leitor, do confortável lugar de onisciência, num embaralhamento das identidades: José Costa lia o livro como se lesse um texto que ele próprio tivesse escrito, “porém com as palavras deslocadas. Era como ler uma vida paralela” (p. 173). Tal qual n’*A retomada* – em que já não sabemos quem é o narrador “original” e quem é o outro/impostor – também a própria personagem experimenta sensação de desnorreamento, como se reproduzisse um roteiro escrito por outra pessoa:

Talvez pelo total esgotamento que de repente o oprime, o viajante tem a estranha impressão de estar reproduzindo, como um eco, um diálogo escrito de antemão e já pronunciado anteriormente (mas onde?, e quando?, e por quem?); é como se estivesse no palco de um teatro representando uma peça escrita por outra pessoa. (p. 45, 46)

José Costa é conduzido e não tem mais controle sobre a própria escrita: “meus passos se tornaram vagarosos, eu ia aonde me conduziam, eu já sabia o que esperava”. E para fugir ao roteiro, “soltava os pés do chão, e balançava de barriga sobre o parapeito, feliz da vida por saber que poderia, a qualquer momento, dar à minha história um desfecho que ninguém previra. Eu me demorava a gozar aquela *onipotência*” (p. 171). Também a personagem de Robbe-Grillet desequilibra-se diante da perda de controle sobre a própria escrita:

... com a intenção principal de ordenar um pouco – se ainda for possível – a série descontínua, movediça, fugidia de suas variadas peripécias noturnas antes de que se dissolvam na bruma das *reminiscências fictícias*, do *esquecimento ardiloso* ou do *desvanecimento aleatório*, se não mesmo de um total deslocamento, o viajante *retoma a redação do seu relatório*, que *lhe escapa cada vez mais ao controle...* (p. 119-120)

Os narradores dos dois romances despem-se da onipotência do narrador tradicional, provocação feita por Robbe-Grillet ao longo de todo o romance, e colocada mais claramente ao final do seu livro. E exibem uma grande metáfora – na pele dos narradores duplicados e em crise – do próprio processo da escrita literária e do duplo do escritor que, nesse momento, tal qual um ator “se transveste em mil personagens, para poder ser mil vezes ele mesmo” (*Budapeste*, p. 23). A grande questão, afinal, das duas narrativas, pode resumir-se na pergunta do narrador perplexo de Robbe-Grillet, chamando a atenção, mais uma vez ainda, para o caráter palimpséstico da literatura:

Haveria de fato alguém, ao mesmo tempo o mesmo e o outro, o demolidor e o guardião da ordem, a presença narradora e o viajante..., solução elegante para o problema jamais resolvido: quem fala aqui agora? As velhas palavras sempre já pronunciadas se repetem, contando sempre a mesma velha história, de século em século, retomada uma vez mais, e sempre nova... (p. 169)

PARTE II : CINEMA

CHICO BUARQUE E A EXPERIÊNCIA CINEMATOGRAFICA: TANTOS FILMES NA MINHA MENTE...

Tantas palavras
Que eu conhecia
Só por ouvir falar, falar
Tantas palavras
Que ela gostava
E repetia
Só por gostar

Não tinham tradução
Mas combinavam bem
Toda sessão ela virava uma atriz
“Give me a kiss, darling”
“Play it again”

(“Tantas palavras”, Dominginhos e Chico)

Chico Buarque e o cinema

Chico Buarque manteve e mantém um vínculo bastante próximo com o cinema:¹ compôs canções para vários filmes – em alguns casos, a trilha sonora –, participou como ator e como roteirista em outros. Seu primeiro trabalho para o cinema foi a trilha sonora (instrumental) de *Anjo assassino* (1966), de Dionísio Azevedo. Além dessa, compôs as trilhas de *Quando o carnaval chegar* (1972), de Cacá Diegues, no qual atua, e *A noiva da cidade* (1976), de Alex Viany, participando como letrista, em parceria com Francis Hime, que compôs as músicas. Também compôs canções para: *Garota de Ipanema* (1967), de Leon Hirszman; *Joanna Francesa* (1973), de Cacá Diegues; *Vai trabalhar vagabundo* (1975), de Hugo Carvana; *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), de Bruno Barreto; *Se segura malandro* (1977), de Hugo Carvana; *República dos assassinos* (1979); de Miguel Faria Jr.; *Bye bye, Brasil* (1979), de Cacá Diegues (música com Roberto Menescal); *Perdoa-me por me traíres* (1983), de Braz Chediak; *Vai trabalhar vagabundo II (Amor vagabundo)* (1991), de Hugo Carvana; *A ostra e o vento* (1995), de Walter Lima Jr.; *O xangô de Baker Street* (2001), de Miguel Faria Jr. (música com Francis Hime); *Lara* (2005), de Ana Maria Magalhães (música com Dori Caymmi); *A máquina* (2005), de João Falcão. Várias canções suas foram incluídas em diversas trilhas sonoras, dentre elas: *Eu te amo* (1981), de Arnaldo Jabor; *O que é isso companheiro* (1997), de Bruno Barreto; *O sonho de Roze: dez anos depois* (2000), de Tetê Moraes; *Amores possíveis* (2000), de Sandra Werneck; *A dona da história* (2004), de Daniel Filho; *Zuzu Angel* (2006), de Sérgio Rezende.

Para *Os saltimbancos trapalhões* (1981), de J. B. Tanko, adaptou as canções com a colaboração dos autores italianos de *Saltimbancos* (Luiz Enriquez e Sergio Bardotti), espetáculo traduzido e adaptado por Chico em 1977. Na adaptação cinematográfica de sua peça teatral *Ópera do malandro* (1985), dividiu o roteiro com o cineasta Ruy Guerra e compôs novas canções, além da inclusão de várias canções originais da peça. Em 1983, compôs diversas canções – “Tanta saudade”, com Djavan, e as demais com Tom Jobim – para o filme *Para viver um grande amor*, de Miguel Faria Jr., com quem colaborou no roteiro e na adaptação (o filme foi inspirado no musical *Pobre menina rica*, de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes). Também co-roteirizou o documentário sobre sua vida, *Certas palavras* (1980), de Maurício Beirú. Além de

¹ As informações seguintes, sobre a relação de Chico Buarque com o cinema, foram retiradas do ensaio “Chico Buarque no cinema”, de João Batista de Brito; do décimo documentário da série dirigida por Roberto de Oliveira, intitulado “Cinema”; constantes na bibliografia ao final, e também do site oficial de Chico Buarque: <http://chicobuarque.uol.com.br/construcao/mestre_cin.asp?pg=cin_pl.htm>. Acesso em: 05 nov. 2006.

adaptar e roteirizar várias obras cinematográficas, também participou como ator, em alguns casos, interpretando a si próprio. Além dos já citados *Quando o carnaval chegar*, *Vai trabalhar vagabundo*, *Garota de Ipanema*, *Vai trabalhar vagabundo II* (em que interpreta Julinho da Adelaide), atuou em: *Ed Mort* (1996), de Alain Fresnot; *Mandarim* (1995), de Júlio Bressane (interpretando Noel Rosa); e no filme português *Água e sal* (2001), de Teresa Villaverde.

Além desse tipo de relação, Chico teve algumas de suas obras adaptadas para o cinema: a peça musical de 1978, *Ópera do malandro*, foi transformada em filme em 1986, dirigido por Ruy Guerra e com roteiro do próprio Chico, juntamente com Guerra e Orlando Senna. O filme *Veja esta canção* (1994), de Carlos Diegues, adapta, em quatro episódios, canções de compositores da MPB,² entre elas “Samba do grande amor”, composta originalmente para o filme *Para viver um grande amor*. Interessam-me aqui as adaptações cinematográficas dos romances buarqueanos: *Estorvo*, de 1991, adaptado por Ruy Guerra e lançado em 2000, e *Benjamim*, de 1995, dirigido por Monique Gardenberg e lançado em 2004.

Tradução e traduções

O conceito de tradução vem sofrendo significativas modificações com o passar do tempo. A tradição tradutória sempre foi a de um tradutor apagado, cujo nome não figurava sequer nos créditos da obra traduzida. Do apagamento total, passou a ganhar, modernamente, um destaque que o coloca na condição de co-autor, como postula Haroldo de Campos, por exemplo, com seu conceito de transcriação. Se a tradução escondia, além do nome do tradutor, as diferenças, hoje ela as mostra, põe-nas em paralelo e as evidencia, mostrando ser impossível a tradução literal. Segundo Thaís Flores Nogueira Diniz,

como prática, a tradução vem sendo efetuada desde tempos imemoriais romanos e foi avaliada, durante muito tempo, em termos muito rígidos como “certa” ou “errada”, “fiel” ou “livre”, “literal” ou “criativa”. Isso acontecia porque as instituições pretendiam que as traduções dos livros famosos, como a Bíblia e os clássicos, pilares da cultura dominante, pudessem ser considerados (*sic*) confiáveis.³

² Os outros episódios são baseados nas canções: “Pegada de elefante”, de Jorge Benjor; “Drão”, de Gilberto Gil, e “Você é linda”, de Caetano Veloso.

³ DINIZ. *Literatura e cinema*, p. 27.

Ainda de acordo com Diniz, na tentativa de se proceder a uma nova conceituação de tradução, muda “o enfoque de reprodução mimética para transformação. A tradicional condenação, ‘o tradutor é um traidor’, recebe agora o *status* de exigência: Andre Lefevere afirma que o tradutor *tem* de ser um traidor, um manipulador”.⁴

Segundo registro do *Dicionário Eletrônico Houaiss*, a palavra tradução veio do latim (*traductio, ónis*), e significava “ação de levar em triunfo, ação de transferir de uma ordem a outra, curso, andar (do tempo); espécie de repetição”,⁵ o que nos leva ao tradicional conceito de tradução como repetição, cópia, e ação de transposição “fiel” da mensagem do “original” para o texto traduzido, operação que hoje sabemos ser impossível. Jacques Derrida, comentando o texto “A tarefa do tradutor”, de Walter Benjamin, afirma que o processo de tradução atua como um suplemento: uma língua dá à outra o que lhe falta, a tradução dá ao original algo que falta a ele, um vazio que, no entanto, é impossível de preencher. Benjamin utiliza a metáfora dos restos de uma ânfora para afirmar que o que passa de um texto para outro é a intenção:

da mesma forma que os restos de uma ânfora, para que se possa reconstituir o todo, devem ser contíguos nos menores detalhes, mas não idênticos uns aos outros, assim, no lugar de tornar-se semelhante ao original, a tradução deve de preferência, em um movimento de amor e quase no detalhe, fazer passar na sua própria língua o modo de intenção do original: assim, da mesma forma que os restos tornam-se reconhecíveis como fragmentos de uma mesma ânfora, original e traduções tornam-se reconhecíveis como fragmentos de uma linguagem maior.⁶

Num conceito mais amplo, Octavio Paz declara que aprender a falar é aprender a traduzir; já que, quando a criança indaga à mãe sobre o significado de alguma palavra, o que ela realmente está pedindo é uma tradução do termo desconhecido para sua linguagem;⁷ esse tipo de tradução dentro da mesma língua – chamada por Jakobson de “intralingual ou reformulação”⁸ – não teria diferença daquela entre duas línguas. Paz também não acredita na tradução literal e servil; para ele, nos últimos anos, há uma tendência a minimizar a natureza eminentemente literária da tradução; mas o que acontece é uma transformação literária do

⁴ DINIZ. *Literatura e cinema*, p. 27.

⁵ HOUAISS. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*.

⁶ BENJAMIN *apud* DERRIDA. *Torres de Babel*, p. 48.

⁷ PAZ. *Traducción: literatura y literalidad*, p. 9. Tradução minha.

⁸ JAKOBSON. *Lingüística e Comunicação*, p. 64.

original, ao mesmo tempo em que é impossível que o texto original reapareça na outra língua, está sempre presente porque a tradução o menciona constantemente.

Eneida Maria de Souza, analisando o trabalho de tradução de um texto para outro, afirma que “a tradução rompe com a ideologia da fidelidade, abalando o limite rígido entre original e cópia e se impõe como texto mais livre”,⁹ devendo ser entendida, portanto,

como atividade criativa, em que a liberdade do tradutor instaura o intercâmbio amoroso entre os textos, embora não se processe a fidelidade ao texto original e sim sua transgressão. A paródia, considerada na sua etimologia (canto paralelo) e na sua acepção mais abrangente, se aproxima da prática tradutória, principalmente quanto à possível liberdade do tradutor para se nutrir de outros textos além do original, livrando-se da prisão à fórmula única e redutora.¹⁰

Souza aproxima o conceito de tradução ao conceito de intertextualidade, em suas várias formas (à paródia, acrescentaríamos ainda o pastiche, a paráfrase, a alusão, a citação): ao fazer uso de recursos intertextuais, estaríamos deglutindo e traduzindo o texto do outro. A tradução é vista como uma operação amorosa que se realiza no texto do outro, instaurando, antropofagicamente, um diálogo com o texto a ser traduzido. Traduzir seria transformar o texto de partida, travestindo-se o tradutor no poeta fingidor – ou em um homônimo seu – para, segundo a lição de Haroldo de Campos, entrar na pele do fingidor para refingir tudo novamente, e, assim, captar do texto sua intenção, aquela de que nos fala Walter Benjamin.

Analogamente à aproximação entre tradução e intertextualidade feita por Souza, podemos aproximar o conceito de tradução às práticas transtextuais, termo de Genette. A transtextualidade coloca em contato os mais variados tipos de textos, um fazendo referência ao outro num turbilhão de conexões, colocando em diálogo diversos tipos de relação entre as obras, que não apenas as semelhanças, premissa que sempre foi a daquele tipo de adaptação que privilegiava o conceito de fidelidade. Claus Clüver sugere que “o próprio conceito de tradução se alarga para incluir a imitação, a *adaptação*, o pastiche, a paródia e, de modo geral, toda interpenetração de obras e discursos”,¹¹ campo fértil, portanto, para a análise das adaptações cinematográficas dos romances buarqueanos.

⁹ SOUZA. *Traço crítico*, p. 37-38.

¹⁰ SOUZA. *Traço crítico*, p. 36.

¹¹ BRISSET *apud* CLÜVER. In: ARBEX. *Poéticas do visível*, p. 151. Grifo meu. Cf. BRISSET, Annie. La traduction comme transformation paradoxale. *Texte*, v. 4, p. 191-207, 1985.

A adaptação cinematográfica como hipertexto

Conforme Arlindo Machado,¹² durante algum tempo, nos primórdios do cinema, os filmes foram exibidos como curiosidades, nos intervalos de apresentações circenses, em feiras ou carroças de mambembes e como atrações em portas de barracas. Em grandes centros de países industrializados, a exibição desde cedo concentrou-se nas *vaudevilles* (casas de espetáculos de variedades, onde também se comia, bebia, dançava), não sendo, no entanto, a atração principal muito menos exclusiva desses locais. Os *vaudevilles* eram lugares populares e de má-fama, abominados pelas pessoas sofisticadas e de “boa família”, em função do público de classe baixa e dos espetáculos burlescos lá encenados. Somente com o florescimento e a hegemonia comercial dos *nickelodeons* (salas cativas de cinemas), o cinema conquistou um local para apresentações exclusivas de filmes que, no entanto, “não passavam de armazéns adaptados, sujos, pouco confortáveis e sem condições de segurança”, nos primeiros anos. O preço do ingresso era baixo para que pudesse funcionar como mecanismo de seleção do público, que continuou sendo o mesmo dos *vaudevilles*: camadas proletárias dos cinturões industriais e imigrantes, no caso dos Estados Unidos, um público predominantemente masculino. Os *nickelodeons* começaram a ganhar importância, progredindo “paralelamente à evolução do filme narrativo, pois foi este último que introduziu a longa duração e as técnicas de identificação e envolvimento da platéia”, o que não constituía ainda uma narrativa visual suficientemente autônoma para dispensar a explicação do apresentador do filme. Em seus primórdios, o cinema buscou nos espetáculos populares os figurantes, a inspiração e os modelos de representação:

No período que vai de 1895 (data das primeiras exibições públicas do cinematógrafo dos Lumière) até meados da primeira década do século seguinte, os filmes que se faziam compreendiam registros dos próprios números de *vaudeville*, ou então atualidades reconstituídas, *gags* de comicidade popular, contos de fadas, pornografia e prestidigitação. (...) O sistema de representação que podemos identificar como específico desse período deriva não tanto das formas artísticas eruditas (teatro, ópera, literatura) dos séculos XVIII e XIX, mas principalmente das formas populares de cultura provenientes da Idade Média ou de épocas imediatamente posteriores.¹³

Após intensa campanha contra o filme e inúmeras tentativas de censura, principalmente em função do material pornográfico exibido e, alguns casos, sob a alegação de

¹² MACHADO. *Pré-cinemas e pós-cinemas*, p. 78-80.

¹³ MACHADO. *Pré-cinemas e pós-cinemas*, p. 80.

falta de condições de segurança (as películas à base de nitrato de prata facilmente se incendiavam), várias autoridades submeteram as casas de exibição a leis severas que atingiram o conteúdo dos filmes e a liberdade dos espectadores. As pessoas do ramo perceberam logo que o cinema precisava mudar e que a condição necessária para seu desenvolvimento comercial estava na criação de um novo público, incorporando a classe média e a burguesa, um público mais sério e sofisticado. E começou a ficar claro também que o cinema precisava se encaixar no rol das artes ditas “elevadas”, das belas-artes, buscando aí sua fonte de inspiração e seu modelo:¹⁴

O modelo que se apresentou com maior naturalidade e ao qual a maioria dos realizadores se agarrou foi aquele dado pelo romance e pelo teatro oitocentistas. O cinema tinha de aprender a contar uma história, armar um conflito e pô-lo a desfiar-se em acontecimentos lineares, encarnar esse enredo em personagens nitidamente individualizados e dotados de densidade psicológica. O novo cinema, que se começava a ensaiar a partir da segunda metade da primeira década, buscava de todas as formas reproduzir o discurso romanesco dos séculos XVIII e XIX e essa reprodução foi levada tão ao pé da letra que, a partir de então, a própria literatura passou a fornecer o material narrativo que seria moldado pelo cinematógrafo.¹⁵

Além da imposição do modelo literário ao filme (o próprio Griffith filmou vários clássicos como Shakespeare, Poe, Stevenson, Tóstoi, Dickens, Eliot, Maupassant, dentre outros), surge neste período a preocupação com a verossimilhança e com a moldura legitimadora do naturalismo, como espécie de ideologia da representação: “supõe-se que a experiência humana só ganha credibilidade na medida em que a sua simulação na tela se dá em ‘condições naturais’, a fábula legitimada pela mimese”. Nesse sentido é que “a literatura dos séculos XVIII e XIX, mais precisamente o seu modelo dominante (o drama tipo Diderot e o romance de tipo balzaquiano ou zolesco), com seu sistema de mascaramento da escritura e seu esforço descritivo no sentido de ‘fotografar’ a cena doméstica, constituía a fonte ideal de inspiração”.¹⁶

Certamente a hegemonia da literatura, surgida neste período, também foi fundamental quando, mais tarde, começou a se teorizar sobre a possibilidade ou não da fidelidade ao se adaptar uma narrativa literária para o cinema. A crítica sobre adaptação cinematográfica de romances é relativamente recente, sendo que os primeiros trabalhos consistentes surgiram na década de 1960. No entanto, tais estudos enfatizam a fidelidade da

¹⁴ MACHADO. *Pré-cinemas e pós-cinemas*, p. 81-84.

¹⁵ MACHADO. *Pré-cinemas e pós-cinemas*, p. 83-84.

¹⁶ MACHADO. *Pré-cinemas e pós-cinemas*, p. 85.

adaptação em relação ao “original” literário, estabelecendo uma hierarquia da literatura sobre o filme. Com a mudança dos princípios metodológicos, atualmente, vários estudos sobre adaptação procuram valorizar a vocação multidirecional e intertextual entre as duas artes, sem priorizar a hierarquia segundo a qual a adaptação deve seguir fielmente os passos do romance – operação impossível e até mesmo indesejável, segundo o crítico de cinema Robert Stam.

Stam relega a segundo plano a questão menos relevante da fidelidade e propõe o abandono de termos moralistas, indicadores de que o cinema presta um desserviço à literatura: infidelidade, traição, deformação, violação, bastardização, vulgarização e profanação são algumas das palavras que se reproduzem no discurso convencional da adaptação e contêm, cada uma delas, sua carga específica de reprovação, julgamento e preconceito contra o cinema. A percepção intuitiva de inferioridade da adaptação em relação a sua inspiração literária deriva de uma constelação de preconceitos em relação ao cinema, conforme analisa Stam:¹⁷

1) anterioridade histórica: presunção de que as artes mais velhas são, necessariamente, melhores, o que implica uma dupla primazia: da literatura sobre o cinema e dos romances sobre as respectivas adaptações;

2) rivalidade: noção metaforizada na luta darwinista pela sobrevivência do mais forte e na visão freudiana da morte edipiana do texto-pai, associada à imagem da disputa na qual a encarnação fílmica subjuga a incorporeidade do signo lingüístico e ligada à afirmação de que o cinema teria obrigado os escritores a "adaptarem-se" ao novo meio (Tólstoi);

3) iconofobia: preconceito cultural contrário às artes visuais que apresenta raízes profundas e tem origem na proibição religiosa do culto a imagens e na depreciação do mundo das aparências vinda com a tradição filosófica platônica e neo-platônica;

4) logofilia: inverso complementar da iconofobia, que consiste na supervalorização do verbal, na exaltação nostálgica da palavra escrita como meio privilegiado de comunicação;

5) anti-corporeidade: visão de que o filme choca, ofende, por sua inescapável materialidade e corporeidade, que apela a todos os vários sentidos, enquanto a literatura estaria num plano mais elevado, mais cerebral, trans-sensual;

¹⁷ STAM. *Literature and film*, p. 3-8. Todas as traduções desta obra são de minha autoria.

6) mito da facilidade: idéia de que o cinema não é digno do status de arte porque, do ponto de vista da produção, é considerado um simples meio mecânico de reprodução, que meramente registra as aparências externas e do ponto de vista da recepção, prejudga-se que "não é preciso cérebro para sentar e ver um filme";

7) preconceito de classe: percepção subliminar-associativa de que a adaptação é uma versão "empobrecida", "raleada", que transforma o romance num espetáculo "vulgar" - o que revela um traço etimológico de preconceito na idéia de vulgarização, que remete ao povo (do latim *vulgus*);

8) parasitismo: visão de que as adaptações roubariam a vitalidade da literatura, sendo vistas apenas como meras ilustrações dos romances, que estão condenadas a deixar sempre algo a desejar em relação a estes.

Segundo o próprio Stam, a noção de fidelidade contém um caráter de verdade: quando dizemos que a adaptação foi infiel ao original, a violência do termo expressa o intenso desapontamento que sentimos quando uma adaptação falha ao capturar o que vimos como fundamental na narrativa, na temática e nos traços estéticos da fonte literária. A noção de fidelidade chega mesmo a adquirir força persuasiva quando algumas adaptações falham ao concretizar o que mais apreciamos na fonte literária ou perdem traços relevantes dessa fonte; ou ainda quando algumas adaptações são melhores que outras. Mas a mediocridade de algumas adaptações e a capacidade parcial de persuasão da noção de fidelidade não nos devem levar a endossá-la como princípio metodológico. Afinal, é questionável se a fidelidade estrita é até mesmo possível. Uma adaptação é automaticamente diferente e original, devido à mudança de meio. A passagem de um meio verbal "mono-trilha", como o romance, para um meio "multi-trilha", como o filme – no qual se pode lançar mão tanto das palavras (escritas ou faladas), quanto de música, efeitos sonoros e imagens fotográficas em movimento –, justifica a improbabilidade e, sugere Stam, mesmo a indesejabilidade da fidelidade literal.¹⁸

Feita sua opção metodológica, Stam sugere novos termos, mais compatíveis com o *status* atual e transformador da adaptação, não mais vista como imitação fiel à fonte literária: leitura, reescrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, renascimento, transfiguração, atualização, transmodalização, significação, performance,

¹⁸ STAM. *Literature through film*, p. 3-4. Todas as traduções são de minha autoria. Os termos "mono-trilha" e "multi-trilha" são soluções de tradução que adotei, respectivamente, para os termos "single-track" e "multitrack". por falta de equivalentes cunhados em português.

dialogização, canibalização, entre outros, cada um reforçando diferentes dimensões da adaptação. A adaptação como “leitura” da fonte literária – a qual é inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural – sugere que, assim como qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, também qualquer romance pode gerar inúmeras adaptações. Uma adaptação seria, portanto, menos a ressurreição de uma palavra originária que uma volta num contínuo processo dialógico. O dialogismo intertextual, portanto, contribui para a transcendência da questão da fidelidade, já que evidencia a relação de troca entre as duas artes, num caminho de mão dupla.¹⁹

Vários desenvolvimentos teóricos têm minado as premissas nas quais a doutrina da fidelidade tem historicamente se baseado. As teorias do estruturalismo e do pós-estruturalismo subverteram muitos dos preconceitos e hierarquias contra o cinema, ao tornarem suspeitas idéias de pureza, essência e origem, provocando indiretamente impacto na discussão sobre adaptação. O termo intertextualidade, tradução de Kristeva para dialogismo de Bakhtin, enfatiza a incessante permuta dos vestígios textuais, possibilitando uma aproximação menos valorativa entre cinema e literatura. Bakhtin concebe a expressão artística como uma “construção híbrida” que mistura a palavra de alguém com a palavra do outro e o autor como um orquestrador de discursos pré-existentes, o que vale ainda mais obviamente para um meio colaborativo como é o cinema. Também a semiótica dos anos 60 e 70, a crítica de Barthes, a desconstrução de Derrida e a transtextualidade de Genette são teorias que tiveram impacto sobre o conceito de adaptação. As noções de fragmentação e “morte” do autor levaram ao questionamento da originalidade da fonte, o que possibilitou considerar a adaptação como uma construção híbrida, conforme expressão de Bakhtin, uma mistura de diferentes meios, discursos e colaborações.²⁰

Stam apropria-se da teoria da transtextualidade, desenvolvida por Gérard Genette no livro já citado *Palimpsestes: la littérature au second degré*, aplicando-a aos estudos fílmicos.²¹ Tal aplicação ajuda a romper com preconceitos contra o cinema, uma vez que põe em jogo as várias redes entre os textos, sem um claro ponto de origem e, portanto, sem a noção tradicional de “original” e “cópia”. Aplicando à análise fílmica os cinco tipos de relações transtextuais propostos por Genette (intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade), Stam apresenta e examina exemplos dos mesmos procedimentos em filmes.

¹⁹ STAM. *Literature and film*, p. 25. STAM. *Literature through film*, p. 4-5.

²⁰ STAM. *Literature and film*, p. 8-9. STAM. *Literature through film*, p. 3-4.

²¹ Genette praticamente não aborda o cinema em seu estudo e, quando o faz, usa o termo *transmodalização* para se referir à adaptação teatral ou cinematográfica.

A definição de intertextualidade para Genette, mais restritiva que a de Kristeva, é a relação de co-presença entre dois ou mais textos, a presença efetiva de um texto em um outro. Pode aparecer sob a forma de: citação, a mais explícita e literal, com aspas, com ou sem referência precisa; plágio, a menos explícita e menos canônica, um empréstimo não declarado; e alusão, forma ainda menos explícita, é um “enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete”.²² Transpostas as práticas intertextuais para a análise fílmica, Stam afirma:

A **citação** pode tomar a forma da inserção de trechos clássicos em filmes, como, por exemplo, a citação, em *Na mira da morte*, de Peter Bogdanovich, de *O código penal*, de Hawks. Filmes como *Meu tio da América*, *Cliente morto não paga* e *Zelig* fazem da citação de seqüências de outros filmes um princípio estruturador central. A **alusão**, por sua vez, pode tomar a forma de uma evocação verbal ou visual de outro filme, como um meio expressivo de propor um comentário sobre o mundo ficcional do filme aludido. Godard, em *O desprezo*, alude, por intermédio de um título à entrada de um cinema, ao filme *Viagem pela Itália*, de Rossellini, obra que mostra, à semelhança do próprio longa de Godard, o lento processo de decomposição de um casamento. Mesmo um ator pode constituir uma alusão.²³

A paratextualidade diz respeito a vários tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos como: títulos, subtítulos, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, notas, epígrafes, ilustrações, errata, orelha, capa.²⁴ Em relação à potencialidade de aplicação da paratextualidade em filmes, Stam declara o quão relevante pode ser esta categoria no cinema, exemplificando-a com material acessório de todo tipo, que cerca o filme, como: pôsteres, pré-estréias, camisetas, comerciais de TV, marketing de produtos subsidiários, informações sobre o orçamento do filme, material distribuído aos jornalistas, ou ainda em notícias sobre possibilidade de censura, como no caso de *Lolita*, de Adrian Lyne.²⁵

A metatextualidade é a relação crítica entre um texto e outro, estando o texto comentado explicitamente citado ou apenas silenciosamente evocado. Stam cita um exemplo possível deste tipo de relação no cinema: os filmes de vanguarda do *New American Cinema* que exibem críticas metatextuais do cinema clássico de Hollywood. Já o termo arquitextualidade “refere-se às taxonomias genéricas sugeridas ou recusadas pelos títulos ou subtítulos de um

²² GENETTE. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, p. 9.

²³ STAM. *Introdução à teoria do cinema*. p. 231-232. Grifos meus.

²⁴ GENETTE. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, p. 13.

²⁵ STAM. *Introdução à teoria do cinema*. p. 232-233.

texto. A arquitextualidade tem a ver com o desejo ou relutância de um texto em caracterizar-se direta ou indiretamente em seu título como um poema, ensaio, romance ou filme”.²⁶

Stam interessa-se, sobretudo, pela última das categorias transtextuais, a hipertextualidade, a fim de analisar adaptações cinematográficas realizadas a partir de textos literários. A hipertextualidade diz respeito à relação entre um texto anterior (hipotexto) e um segundo (hipertexto) que o transforma, modifica, elabora ou estende. Genette parte da noção do palimpsesto, um pergaminho que teve sua primeira inscrição raspada mas não escondida de fato pela nova inscrição, de modo que se pode ainda ler o texto antigo sob o novo. No sentido figurado, entende o palimpsesto, mais literalmente hipertexto, como a obra derivada de uma outra anterior, por transformação ou por imitação.²⁷ Para Stam, trata-se de uma categoria extremamente sugestiva para a análise de filmes, com rico potencial de aplicação ao cinema, e diz respeito à “relação entre as adaptações cinematográficas e os romances originais, em que as primeiras podem ser tomadas como hipertextos derivados de hipotextos preexistentes, transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e atualização”.²⁸

Na introdução do livro que organiza, Deborah Cartmell afirma que a obra revela o quão aberto o estudo da adaptação deve se tornar.²⁹ São analisados vários tipos de adaptações, não apenas a recriação de obras literárias para o cinema, mas também a adaptação de histórias em quadrinhos, séries de TV, versões animadas de filmes, a “novelization” (filme que dá origem a um romance), entre outros. Cartmell inclui nos estudos da adaptação a influência do cinema na literatura. O livro analisa ainda adaptações de clássicos, o diálogo entre “alta” e “baixa” cultura, o cinema literário, as adaptações da Disney que abandonam a fonte literária para priorizarem a comercialização de produtos, a interação entre roteirista e escritor, entre outros temas relevantes para o estudo atual de adaptação.

Assim, além de analisar a linguagem cinematográfica dos romances de Chico, de interesse para o estudo da adaptação, analisarei também as adaptações dos filmes *Estorvo* e *Benjamim*, tendo em vista os diversos tipos de operações efetuadas pelos cineastas, a partir de suas opções, para transformarem os textos dos romances. E tendo em vista o entrelaçamento de vários discursos e intertextos nestes filmes, e considerando que a adaptação é um processo camaleônico que envolve supressões, acréscimos, deslocamentos, recorte e escolhas.

²⁶ STAM, *Introdução à teoria do cinema*, p. 233.

²⁷ GENETTE, *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, p. 5.

²⁸ STAM. *Introdução à teoria do cinema*, p. 233-234.

²⁹ CARTMELL. *Adaptations*, p. 145. As traduções são de minha autoria.

CAPÍTULO 4

DISTÚRBIO, PERTURBAÇÃO, TURBULÊNCIA, TURBILHÃO, TORPOR...

O FILME *ESTORVO*, DE RUY GUERRA

Vejo a multidão fechando todos os meus caminhos, mas a realidade é que sou eu o incômodo no caminho da multidão.

(*Estorvo*, Chico Buarque, p. 106)

4.1 – Perturbação nas águas claras da representação

Apesar da polêmica que *Estorvo* provocou, o cineasta Ruy Guerra nega que o filme tenha sido um fracasso no 53º Festival de Cinema de Cannes, em 2000, e afirma que, ao contrário do noticiado, foi calorosamente aplaudido, na exibição oficial. Para Guerra, *Estorvo* não era um filme para o Festival de Cannes, voltado “para as grandes produções, com algumas pequenas atenções para as cinematografias nacionais” e com interesse pela questão do exótico. Para ele, *Estorvo* era um estranho no ninho.³⁰ Apesar disso, o filme ganhou dois prêmios no Festival de Gramado de 2001:³¹ o de fotografia (Marcelo Durst) e o de música (Egberto Gismonti), dois elementos que imprimem atmosfera densa à narrativa. O diretor, no entanto, ressentiu-se de o filme não ter sido premiado, nem a montagem de Mair Tavares, que, para ele, é “um trabalho magnífico, considerando que o filme é todo fragmentado” nem o próprio filme: “faltou sensibilidade política do júri para o atual momento do cinema brasileiro”,³² diz o diretor.

Constituindo capítulo à parte as questões de lançamento e de recepção da obra, uma questão a ser pensada em relação às adaptações dos romances de Chico Buarque para o cinema é que os livros e os filmes são da mesma época, não havendo, portanto, necessidade de atualização temporal da trama. Dessa contemporaneidade entre as obras ficcional e fílmica, por outro lado, resulta a colaboração e o diálogo que o próprio Chico estabelece com os cineastas que relêem sua obra. O caso de Ruy Guerra, em especial, é bastante singular, em função de diversos trabalhos em co-autoria: na música (várias canções compostas em parceria), no teatro (*Calabar*) e no cinema (a adaptação da peça *Ópera do malandro*). Dessa forma de produção textual conjunta certamente resulta a afinidade de Ruy Guerra com o texto de Chico, adaptado com liberdade criadora e, ao mesmo tempo, numa simbiose com o texto do romance, que praticamente não sofre alterações. Também na atividade colaborativa reside um aspecto transtextual – na passagem de um meio a outro, na interferência de outros suportes e mídias, no uso de intertextos variados – pois o trabalho de adaptação situa-se “em meio ao contínuo turbilhão da transformação intertextual, de textos gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem um claro ponto de origem”.³³

³⁰ GUERRA, em entrevista a CIRENZA. *Folha de São Paulo*. <www.chicobuarque.com.br>.

³¹ O filme foi indicado em outros festivais, ganhando prêmios geralmente nas categorias: direção, fotografia e filme.

³² GUERRA, em entrevista a MERTEN. *O Estado de São Paulo*. <www.chicobuarque.com.br>.

³³ STAM. *Introdução à teoria do cinema*, p. 234.

O turbilhão da transformação intertextual é a base da hipertextualidade, que põe em evidência uma série de operações transformadoras. O filme *Estorvo*, uma derivação (hipertexto) do romance (hipotexto), transforma-o e põe em diálogo, ainda que de forma dispersa, a música e a literatura de Chico, reforçando o caráter transtextual de sua obra. A idéia presente no trecho “e emenda noutro sonho sem grande expectativa, mas sem maior enfado, preferindo ressonhar todos os sonhos a atender à campainha da porta” (p. 93) reaparecerá na canção “Sonhos sonhos são”, do CD *As cidades*, nos versos: “que sonho é esse de que não se sai/e em que se vai trocando as pernas/e se cai e se levanta em outro sonho”. Neste mesmo CD, na faixa “Carioca”, reaparecerá parte do seguinte período do romance “todas as imagens dela se fundiriam na retina de quem visse” (p. 83) nos versos: “o poente na espinha/das tuas montanhas/quase arromba a retina de quem vê”. Por outro lado, na passagem “mas nem assim parece satisfeita com o terreno que lhe cabe” (p. 15) há ressonâncias dos seguintes versos da canção “Funeral de um lavrador”, musicada da obra de João Cabral de Mello Neto: “é a parte que te cabe neste latifúndio/é a terra que querias ver dividida”. Ruy Guerra persegue essas sutis intertextualidades do romance e, no filme, vale-se do mesmo procedimento intertextual: faz referência a músicas de Chico, quando a empregada cantarola “A banda”, ou quando ouvimos “Pedaço de mim” no carro da magrinha. O cineasta usa a gravação de “Pedaço de mim”, interpretada por Elba Ramalho e Edson Celulari, do filme *Ópera do malandro*, também adaptado de Chico, também dirigido por ele, Ruy Guerra.

Chico cita a si próprio em seu romance (ou retoma, em canções, idéias dos romances), enquanto Guerra, além de citar obras buarquenas no filme adaptado, também cita a si mesmo, aludindo a textos musicais de sua peça teatral. Este tipo de procedimento, chamado por Genette de *autotextualidade* ou *intratextualidade*, seria “uma forma específica de transtextualidade, que talvez possa ser considerada em si mesma”.³⁴ Segundo Stam, a intratextualidade pode dizer respeito ao processo por meio do qual “os filmes fazem referência a si próprios em estruturas de espelhamento, de *mise-en-abyme* e microscópicas, ao passo que a ‘autocitação’ daria conta da auto-referência por parte de um autor”.³⁵ Affonso Romano de Sant’Anna usa o termo intratextualidade: “é possível distinguir não apenas uma paródia de textos alheios (*intertextualidade*) como uma paródia dos próprios textos (*intratextualidade*)”.³⁶ Interessa analisar as diversas relações de transformação – seleção, amplificação, redução, deslocamento – operadas pelos cineastas que adaptaram os romances *Estorvo* e *Benjamim*.

³⁴ GENETTE. *Palimpsests; literature in the second degree*, p. 207. Tradução de minha autoria.

³⁵ STAM. *Introdução à teoria do cinema*, p. 232.

³⁶ SANT’ANNA. *Paródia, paráfrase & Cia*, p. 8.

4.2 – Do romance ao filme: deslocamentos, aproximações, empréstimos

Apesar de minha opção por não trabalhar com o termo fidelidade, detecto um respeito (obviamente, não servil) às indicações do romance e à reprodução de sua idéia central e de sua linguagem, estabelecendo forte correspondência entre o texto ficcional e o fílmico. Ruy Guerra acredita que foi extremamente fiel ao romance, ressaltando que não interessava a ele fazer diferente e comentando sua irritação profunda com a impressão de que os filmes não aproveitam as melhores passagens dos romances. Ele só não conseguiu aproveitar tudo de *Estorvo* porque seriam seis horas de filme.³⁷ Parece pertinente assinalar o caráter de pastiche do filme *Estorvo*, já que, em parte pela relação colaboradora entre cineasta e escritor, a obra de Guerra é “colada”³⁸ à de Chico: as duas narrativas são típicas da pós-modernidade, seguem a mesma estética fragmentária e a mesma negação à estrutura narrativa tradicional. O livro – bem como o filme – desde seu título, expõe uma narrativa que é um estorvo à clareza da representação e aos grandes sentidos. Segundo Claus Clüver, “sentidos quase idênticos podem ser construídos a partir de dois textos em diferentes sistemas de signos”.³⁹ Nessa visão, Clüver põe em evidência uma tradução (ou adaptação) que busca equivalências e que tem relação com a interpretação (ou leitura) que faz um cineasta, por exemplo, ao adaptar a obra de um romancista.

O filme é colado ao romance até em detalhes mínimos de composição das cenas, que Ruy Guerra aproveita. A inscrição “Só Jesus salva” na camiseta da menina, o binóculo da magrinha que serve de recipiente para o uísque, um batom com fundo falso contendo cocaína, o chaveiro em forma de coração da ex-mulher, um porta-comprimidos em forma de piano que toca uma valsa. Há a reprodução de outros detalhes, como a película de geléia que a irmã espalha “como que esmaltando a torrada, depois analisa, desiste do grená e arremata com geléia cor de laranja; vai morder, muda de idéia” (p. 17). Ou a bandeja trazida pelo copeiro para recolher as fotos da irmã, nas quais “não há pessoas, somente parques, ruas, alguma neve, paisagens repetidas (...) embora tenha curso de fotografia, seus enquadramentos estão

³⁷ GUERRA. *Revista Cinemais*, p. 24. Uma versão resumida desta entrevista foi consultada, em 15 de julho de 2004, no *site* do filme *Estorvo*, que não se encontra mais *on-line*. Ao tentar acessar o *site* novamente, sem êxito, optei por refazer cada citação, consultando a versão impressa da *Revista Cinemais*, constante das referências finais. Nesta entrevista, consta a grafia do nome de Guerra com “i”. Adotarei a grafia com “y”, por ser a que mais recorrentemente aparece em fontes seguras, como no livro *Calabar* e no *site* oficial de Chico Buarque.

³⁸ A palavra pastiche vem do italiano *pasticcio* que, literalmente, significa “pasta, massa, cola, grude”.

³⁹ CLÜVER. In: ARBEX. *Poéticas do visível*, p. 150.

irregulares, a luz insuficiente ou estourada” (FIG. 1 a 4). A reprodução desses elementos confere a eles um caráter de marcações cênicas precisas, detalhamento típico de um roteiro a ser seguido, embora o cineasta discorde daqueles que vêem o livro como um roteiro pronto, justificando que, se assim fosse, não daria o trabalho que deu. De fato, se o texto buarqueano não segue os moldes de um roteiro, por outro lado, apresenta recursos próprios da linguagem cinematográfica, tendo produzido narrativas que dialogam com novos meios de expressão, artísticos ou não-artísticos.

Além desses elementos, da ordem do detalhe, há várias descrições de personagens secundárias, que Guerra também resgata em cena: o velho com a tinta negra nos cabelos; o amigo com a camisa para fora da calça e com mancha de café no colarinho; os irmãos gêmeos, mulatos longilíneos que se vestem de forma idêntica; o ruivo de voz feminina e cheio de anéis; o delegado quase calvo e de nariz achatado, com cara de ex-pugilista; a amiga magrinha da irmã. Guerra acrescenta ainda a personagem do anão a essa quadrilha marginal, justamente para criar um bando, visto pelo diretor de forma caricata. Há pouquíssimas variações em relação à caracterização de outras personagens: a baixinha com cara de índia e lenço na cabeça, cujo filho é acusado de assassinato, vira uma negra, mais condizente com a aparência do filho negro, que aparece tanto no livro como no filme “com uma sunga de borracha, imitando pele de onça. É um negro do tamanho de quatro mães, na verdade mais balofo que forte” (p. 45). O aproveitamento dos elementos que aparecem no romance ganha um toque insólito e humorístico na opção de Ruy Guerra de criar a fazenda do sofá e o terno do delegado com o mesmo padrão de tecido, na reprodução desse trecho: “o delegado levanta-se ligeiro, no que parece desfalcar o estofamento, pois seu paletó xadrez confundia-se com a fazenda inglesa do sofá” (p. 126) (FIG. 5 a 8).

O cineasta muda a perspectiva de algumas passagens do romance, ao transformar pensamentos do protagonista em falas de outras personagens, mantendo, no entanto, os efeitos de sentido do romance. Por exemplo, o pensamento do Eu ao chegar à mansão da irmã – “o vigia me vê subindo a ladeira, repara nas minhas solas, e acredita que eu seja o primeiro pedestre autorizado a transpor aquele portão” (p. 14) – transforma-se em fala do vigia: “você é o primeiro pedestre que deixo passar”, com o acréscimo: “pé-rapado!”. A lembrança do Eu de quando o pai brigou com o porteiro e o mandou desligar o rádio, dizendo que “nunca se viu empregado ligar para astrologia, ainda por cima crioulo, que nem signo tem” (p. 92), no filme, vira história contada pelo porteiro. O comentário sobre que o pai “tinha talento para gritar com os empregados; xingava, botava na rua, chamava de volta, despedia de novo, e no seu enterro estavam todos lá” (p. 26) transforma-se em fala do velho caseiro do sítio.

Como o romance é muito cinematográfico, o cineasta materializa visualmente, em várias cenas, a linguagem verbal do livro em imagens cinematográficas, usando recursos próprios do cinema. Numa seqüência que retrata uma das inúmeras digressões da personagem (equivalente às páginas 94 e 95 do livro), paralelamente à voz em *off* do Eu – imaginando a chegada da polícia e dos bombeiros, a mala com maconha sendo aberta – há a materialização dessa cena. O protagonista, diante do apartamento da mãe, encosta o ouvido à porta e imagina: “Vamos que mamãe hoje não responda. O mais provável é que ela esteja lendo uma revista de modas. Eu podia deixar a mala aqui mesmo e cedo ou tarde mamãe vai ter que abrir a porta. Vamos que amanhã mamãe receba uma carta de Espanha”. Enquanto se ouve a voz em *off*, a cena acontece, até o momento do *close* na mãe morta, quando ele conclui: “a mala seria aberta na presença do inspetor. O porteiro mencionaria a minha visita, o que valeria por uma delação”. Volta-se para o protagonista, empurrando a mala no corredor. A indicação de que se trata de uma seqüência imaginada é a voz em *off* com verbos no futuro do pretérito (podia deixar, seria aberta, mencionaria, chamaria) e a forma coloquial “vamos que” (funcionando como o futuro do subjuntivo), todas elas indicando possibilidade de tudo isso acontecer. Embora fique claro que se trata de imaginação, não há distinção no tratamento fotográfico nem cortes bruscos indicando essa mudança nos níveis da enunciação. No romance, os verbos estão no futuro do presente: descera, tocará, tentará, ligará, indicando também probabilidade.

A fotografia quase monocromática do filme é um dos elementos que produz um efeito psicológico de estranhamento, funcionando como contraponto à atmosfera geral da narrativa. Esse efeito foi obtido rodando em contra-luz⁴⁰ (com exceção da cena do café da manhã), para tirar a cor, e fazendo tratamento em laboratório para descolorir ainda mais. O diretor teria filmado em preto e branco, mas essa opção tornaria a narrativa ainda mais densa, além de dificultar a distribuição do filme.⁴¹ As imagens são escuras, ora fora de foco, ora trêmulas; os espaços são fechados, sombrios, confinantes: escadarias, grades, prédios em ruínas, túneis. A fotografia ajuda a reproduzir o ritmo vertiginoso do livro – ritmo de perseguição que, no filme, é conferido pelo nervosismo da câmera na mão, refletindo o próprio estado interno da personagem, com sua barba por fazer, banho por tomar, sempre em fuga, com comportamento marginal e gratuito de pular muros. A opção pela câmera na mão e o desenvolvimento de filtros especiais também contribuíram para reproduzir o estado interno do protagonista. Segundo Marcelo Durst, diretor de fotografia, Guerra “queria ao mesmo tempo planos-sequência e uma

⁴⁰ Efeito obtido quando a luz incide por trás do objeto.

⁴¹ GUERRA. *Revista Cinemais*, p. 27.

câmera não de movimentos descritivos, mas atuante e nervosa, baseada nas emoções da personagem central. Concluímos, juntos, que só poderia ser uma câmera na mão”.⁴² A opção pela câmera preocupada com a reprodução das emoções da personagem está em consonância com a prosa de Chico, com sua linguagem seca, com as poucas descrições e caracterizações.

O espaço da casa da irmã é um dos únicos ambientes iluminados do filme, onde se vêem montanhas, vegetação, piscina, mas, em contrapartida, nenhuma imagem concreta da casa. A casa é mostrada em imagens rápidas e sem definição, simbolizando metaforicamente o espaço que guarda a ambigüidade da relação entre os dois irmãos. Nesse espaço há muita luz, assim como nas cenas da infância, luz que, no entanto, ofusca a visão. Também no espaço do sítio – pelo menos nos momentos de recordação da infância passada ali pelo protagonista – a fotografia é mais clara, a música e o ritmo são mais tranquilos, chegando a um certo lirismo que evoca o espaço perdido dos tempos da infância (FIG. 9 e 10).

Ruy Guerra dividiu o filme em dias (seis, no total), indicando na tela o início de cada um; no livro, não há tal explicitação: cabe ao leitor a atenção para a seqüência temporal, nos onze capítulos que o compõem. Mas a divisão em dias não simplifica a estrutura narrativa, já que o tempo revela-se confuso e não-linear: muitas vezes há embaralhamento temporal e dissolução das fronteiras entre sonho e realidade, imaginação, presente e passado, conferindo ao romance uma atmosfera sombria e de estranhamento. Guerra manifesta seu interesse pelo tempo no cinema e sua intenção de misturar três planos em *Estorvo*: o plano do presente, do passado e do imaginário: “para entrar nesse tempo unificado que tem o passado, o presente, o aqui, o imaginado, eu não queria fazer tratamentos fotográficos específicos. Não queria dar chaves de leitura (...) é um tempo unificado, (...) anti-natural. Tudo o que fosse natural me romperia essa busca de trabalhar o tempo, não podia ter cor”.⁴³ Ainda segundo o diretor, os saltos temporais entre esses planos criam outra dimensão do tempo: as cartelas e a voz em *off* fazem justaposição de tempos parciais para darem a dimensão de como a personagem vê o tempo.⁴⁴ O interesse principal do cineasta está na estrutura do romance, no pressuposto de linguagem, mais do que na temática em si, apesar de sua grande modernidade: uma personagem acuada, perdida na sociedade contemporânea, com dificuldades de passar da infância para o estágio adulto, não se adaptando ao mundo, refugia-se no sítio que é o mundo da infância.⁴⁵ Ainda segundo Guerra, a

⁴² DURST. *O Globo*. <www.estorvo.com.br/index_sin.htm>. Cf. a nota 37, a respeito desta referência.

⁴³ GUERRA. *Revista Cinemais*, p. 27.

⁴⁴ GUERRA, em entrevista para o vídeo *A linguagem do cinema – Série cineastas brasileiros: Ruy Guerra*.

⁴⁵ GUERRA. *Revista Cinemais*, p. 8.

idéia de fazer um filme de *Estorvo* não surgiu de imediato, mas interessou-lhe a estrutura narrativa fragmentada e a possibilidade de trabalhar algo que vem perseguindo: a noção do tempo no cinema e os saltos temporais para o passado e para o plano do imaginário.⁴⁶

Apesar de o diretor afirmar que não há chaves de leitura para distinção dos tempos, na fotografia, há várias cenas nas quais são inseridos *flashes* de poucos segundos (imagens rápidas e embaçadas), que imprimem um ritmo rápido e nervoso, sugerindo sonho ou delírio da personagem. Quando ele está deitado e a menina o rouba, parece estar entre o sono e a vigília, sem conseguir esboçar qualquer reação. Na casa da ex-mulher, ele parece ter cochilado no banho (a cena passa do Eu no banheiro para uma cartela, para uma imagem girando rapidamente em 360°, tornando confusas as imagens). Ou ainda quando ele desmaia, ao ser atingido por um dos gêmeos, com um golpe. O romance frequentemente lança a dúvida ao leitor quanto à passagem de um estado de consciência para outro e dos saltos temporais: não há clareza sobre o que se passa, se isso está no nível da realidade ou do sonho, como a própria personagem sugere:

A insônia verdadeira principia quando o corpo está dormente. Semilesado, o cérebro não tem boas idéias, e é incapaz de resistir à chegada do homem do olho mágico, por exemplo, que pode ser um amigo que perdi de vista, e que viria falar de assuntos vencidos, e que não suportaria a minha indiferença, e que, se fosse um sonho, arrancaria exasperado a própria barba e não teria queixo, convertendo-se no proprietário do imóvel que vem cobrar o aluguel. Mas ainda não é sonho (...) *Estou para ingressar no sonho* quando lembro que quem tem meu endereço é minha ex-mulher (...) Aos poucos, os pensamentos amontoados na cabeça vão se acomodando, bem ou mal se encaixam uns nos outros, e é um consolo quando cessa o atrito dos pensamentos, e vai se fechando a cabeça, apertando-se nela mesma, a cabeça restando como que oca por fora. O sono chega como um barco pelas costas, e para partir é necessário estar desatento, pois se você olhar o barco, perde a viagem, cai em seco, tomba onde você já está. (p. 29)

Segundo Arlindo Machado, “as películas que melhor representam o sonho são aquelas em que o conteúdo onírico é tratado com espessura de evento real, (...) em que há embaralhamento entre o vivido e o imaginado”.⁴⁷ É o que geralmente acontece em *Estorvo*, apesar de haver momentos em que a narrativa parece passar do sonho para a realidade, que se confunde com o sonho, e em que o próprio protagonista revela estar suspenso no tempo, perdendo a noção de quantos dias dormiu, de que dia é. Há sempre uma campainha ou um telefone tocando dentro dos sonhos: a campainha que o protagonista ouve tocar dentro dos seus

⁴⁶ GUERRA. *Revista Cinemais*, p. 8, 17-18.

⁴⁷ MACHADO. *Pré-cinemas e pós-cinemas*, p. 54.

sonhos parece ser a mesma que toca na realidade, e o faz acordar de seu torpor. Assim, há uma passagem das suposições de um futuro imaginário para o sonho, e depois para a realidade:

Quando esse homem cansar de tocar a campainha e for embora, me levantarei da cama e irei atrás. (p. 51)

Não suspeitará que o vejo parar à minha porta, corrigindo a postura diante do olho mágico, e terá unha imunda o grosso polegar que aperta campainhas. Quando ele esmurrar a porta, estarei na cama. Tentará arrombar a porta, mas dormirei profundamente. Sonharei que ele grita meu nome e tem voz de mulher afônica. É ela.

Salto da cama. Minha ex-mulher entra em casa cheia de gás, mas só consegue pronunciar “você...”. Não contava me ver nu abrindo a porta, e vacila com a visão do apartamento. (52)

Na reprodução da atmosfera onírica do romance, Ruy Guerra utiliza vários recursos: os diversos *flashes* indicam o sonho ou a perda de consciência do Eu; o delírio é representado pela imagem vacilante, como numa miragem, quando o negro de sunga caminha em sua direção. Outro momento de alucinação é mostrado num rápido *flash* da irmã, na cama com a magrinha e o delegado: mas a visão clareia e não há ninguém no quarto. A montagem sem cortes bruscos e o uso de plano-sequência favorecem a atmosfera onírica de um sonho emendado em outro ou na realidade. É como se a personagem tirasse o pé de um local, desse um passo e caísse dentro de outro cenário, numa sutil mudança de espaços e tempos que cria a unidade, principal idéia da canção “Sonhos sonhos são”, já citada. O ritmo em turbilhão e a atmosfera onírica do livro ganham um colorido especial com a trilha sonora de Egberto Gismonti, que cria a ambientação caótica do filme e do mundo interior da personagem. Além da música propriamente dita, há ruídos que criam um clima de suspense e conferem ao filme um caráter sombrio: logo no início ouvimos sons de sirene (uma pista de que o estranho que aparece no início é o delegado), latidos de cães, barulhos da rua e do trânsito caótico das grandes cidades, sons de trovão, barulho da chuva. A música e esses sons de chuva forte e trovões, além de relâmpagos, quando a personagem vai ao quarto da irmã, criam um clima de filme de suspense. A música evoca e acompanha o estado interno da personagem, este turbilhão do atrito dos pensamentos, funcionando como comentário⁴⁸ desse mundo interior absolutamente caótico. Há, portanto, um contraponto entre música e imagens.

⁴⁸ Cf. MARTIN. *A linguagem cinematográfica*, p. 251.

4.3 – Estranhamento, estrangeiro

O cineasta manteve um dos principais elementos do romance: o estranhamento, que, no filme, é provocado pela aparição de tipos esquisitos (os desconhecidos com quem a personagem-narradora repetidamente se depara) e pelos sotaques (elemento que foi, aliás, criticado). Há uma mistura de línguas, sugerindo uma torre de babel que evidencia e reforça a impossibilidade de comunicação e entendimento entre os sujeitos: fala-se português (com sotaques brasileiro e lusitano), espanhol, “portunhol”. Para enfrentar o desafio da narração em primeira pessoa, o diretor fragmenta a consciência do Eu em três vozes: a fala da personagem vivida pelo ator cubano Jorge Perugorría, a voz em *off* (do próprio Guerra) e letreiros na tela. Essas três vozes do Eu contribuem para reforçar a fragmentação e o deslocamento desse sujeito e sua confusão mental, com seus monólogos interiores.

André Soares Vieira aproxima a voz em *off* dos primeiros tempos do cinema falado à voz do “narrador onisciente do romance de cunho tradicional do século XIX, narrador esse que detinha o poder absoluto de tudo ver e saber e que gradualmente perderá tal privilégio a partir das novas produções literárias do século XX, atingindo seu apogeu com o novo romance francês”.⁴⁹ O uso tradicional da voz em *off* certamente não é o que faz Ruy Guerra: em *Estorvo*, o primeiro fotograma (o olho da personagem se abrindo em primeiríssimo plano) já mostra que seremos conduzidos pelo olhar do protagonista; no entanto, é um olhar muito longe daquele de um narrador que tudo sabe e vê: é fragmentado, desfocado, descentrado, obsessivo. Segundo o cineasta, a voz em *off* não tem a intenção de ser explicativa da ação, nem de fazer narração, mas sim de revelar uma das dimensões da personagem.

Outra dimensão temporal e da personagem é obtida pela palavra escrita das cartelas. Essa idéia dos letreiros não existia no roteiro, segundo Guerra, tendo surgido apenas na montagem, no processo já adiantado de formatação da linguagem: “eu vi que o filme não se completava: ‘está faltando um elemento!’ E o que é que faltava? Rupturas de tempo. Daí a inserção dessas cartelas, texto escrito, para dar outra dimensão de tempo, outra dimensão do personagem”.⁵⁰ O outro “sotaque” da personagem é obtido com uma terceira voz, a do próprio ator. Guerra aproveitou-se do fato de a produção do filme ser uma colaboração entre Brasil, Portugal e Cuba, e filmou nos três países, com atores das três nacionalidades, fazendo dessa

⁴⁹ VIEIRA. *Revista Alea*, p. 102.

⁵⁰ GUERRA. *Revista Cinemais*, p. 12.

miscelânea uma opção estética, que imprime ao filme uma estrangeiridade análoga ao que acontece no romance. A respeito desses sotaques, ele declara que é um filme

cheio de sotaques, sotaques na imagem e sotaques na fala... É o mundo atual. Você vai a Lisboa, é uma cidade tropical, não é? Tem cara da Guiné, de Cabo Verde, da África, tem de espanhóis, essa coisa toda, é tudo uma mistura de gente que só se fala com sotaques. Fora os sotaques que já existem, regionais, então eu disse: “Vou acentuar essa disparidade que é do mundo moderno. (...) esse aspecto de hoje, a globalização que está misturando tudo.”⁵¹

Há dois gêmeos que falam espanhol, mas, numa cena em que o protagonista deveria ter dúvidas sobre se era o mesmo homem ou não (já que discutem com voz idêntica), eles aparecem falando português (os atores foram dublados por um ator brasileiro). É a estratégia usada para provocar efeito semelhante ao da seguinte passagem no livro: “ainda cego, começo a ouvir uma desavença que não entendo, mas sei que se dá entre os gêmeos; discutem com vozes tão idênticas que parecem vozes de um só homem em contradição” (p. 69). Portanto, a mesma personagem (duas, neste caso) fala português e espanhol, potencializando e reforçando o efeito de estranhamento e mistura de variados sotaques do mundo contemporâneo, imprimindo um aspecto de estrangeiridade a essas personagens fora de seu tempo e espaço, e também estrangeiras para si mesmas. Toda essa confusão prosódica embaralha as referências de local: numa mesma cena, falam-se duas línguas; a placa do caminhão traz a indicação “mudanzas”; não há referência a uma cidade específica: tanto em Chico quanto em Guerra, a história pode se passar em qualquer lugar, o que reforça a situação de entre-lugar do protagonista e universaliza seu drama. Portanto, o elemento estrangeiro detectado nos três romances buarqueanos é acentuado por Ruy Guerra, ao declarar que, no livro e no filme:

os personagens não têm nome – eu, a minha mãe, a minha irmã, o meu amigo, a minha ex-mulher – são personagens anônimos. As relações deles são vivas, mas não se identificam os personagens, a cidade não se identifica. Quando a gente lê, quem conhece o Rio de Janeiro, vê que se passa no Rio de Janeiro. Mas na verdade podia ser num outro lugar. É uma cidade anônima. Minha intenção era acentuar esse lado. E como é uma co-produção – na produção se integraram Cuba e depois Portugal – eu quis entrar com elementos heterogêneos para ninguém identificar a cidade, para quem conhecesse o Rio de Janeiro se perdesse do Rio de Janeiro, quem conhecesse Havana se perdesse de Havana, quem conhecesse Lisboa se perdesse de Lisboa. Queria fazer uma algarviada de cidades, de espaços. Me interessava esse anonimato, que a história me propunha, para dar melhor esse lado perdido do personagem (...) me interessava essa dispersão, tirar de debaixo do pé do espectador tudo o que

⁵¹ GUERRA. *Revista Cinemais*, p. 12-13.

pudesse ser chão, tudo o que pudesse assentar. Então, daí a razão de colocar as diferentes cidades misturadas, para a gente não saber onde estava.⁵²

A mistura dos sotaques evoca o que Bakhtin chama de heteroglossia, ou seja, a “proliferação do discurso do outro, da multiplicidade de falares e ideologias em constante interação, a irreduzível diversidade centrífuga de vozes, estilos, opiniões de que a vida das sociedades é feita”.⁵³ A idéia de heteroglossia põe em evidência essa mistura de sotaques e de elementos estrangeiros, sem que fique explicado, no filme, por que cada personagem fala uma língua (inclusive o protagonista e a irmã) e nem se mencione o local onde a história se passa.

Segundo Leyla Perrone-Moisés, em *Estorvo*, Chico Buarque consegue alcançar o objetivo de escrever em outra linguagem, numa dicção mais seca: “atingindo o extremo do desagradável referencial, o autor cumpre plenamente seu projeto”.⁵⁴ Seguindo essa linha de análise, também Ruy Guerra cumpre este objetivo: as duas narrativas são típicas da pós-modernidade, fragmentárias, incômodas: a personagem não tem saída, anda em círculos até chegar ao seu único destino possível: a morte.

⁵² GUERRA. *Revista Cinemais*, p. 22-23.

⁵³ DUARTE, s.v. heteroglossa. In: *E-Dicionário de Termos Literários*

⁵⁴ PERRONE-MOISÉS. *Inútil poesia*, p. 249.

4.4 – Estorvo de Ruy Guerra: análise de cenas

Na impossibilidade de analisar de forma completa todo o filme, penso ser metodologicamente produtivo fazer o recorte de algumas cenas que considero mais significativas, ou nas quais houve uma importante atuação do diretor, e que mostram o diálogo entre as obras de Chico Buarque e de Ruy Guerra, e analisá-las mais detidamente.

Seqüência 1

Diante do olho mágico⁵⁵

Após o último quadro de créditos da introdução, a tela escurece. Escuta-se um som de campainha, ainda com a tela escura. *Close* de um olho se abrindo e a voz em *off*: “estou zozzo”. Segue-se uma cartela com os dizeres: “Primeiro dia”. A campainha continua tocando insistentemente, simultaneamente ao *close* dos pés de uma pessoa deitada. O protagonista levanta-se e, vagarosamente, vai até à porta, olha no olho mágico, reconhece sem muita precisão o sujeito do outro lado, mas não abre a porta. Em toda a seqüência, voz em *off* com suposições da personagem sobre a provável identidade daquele sujeito. Ele olha novamente pelo olho mágico e pretende voltar para a cama, a fim de que o sujeito desista, mas começa a ter a certeza de que, do outro lado, o estranho o vê o tempo todo; até que o sujeito finalmente desiste e sai de seu campo de visão. Diante de um espelho quebrado, o Eu se dá conta de que esse desconhecido era alguém que há muito tempo esteve com ele e que não precisava rever; então, abana a cabeça. Ouvimos sons de sirene de carro de polícia, enquanto o Eu se veste afobadamente, olha rápido pela janela e pensa (voz do ator): “sabia que ele ia voltar”, pega uma camisa e sai correndo. Inicia-se uma frenética cena de perseguição, nas escadarias e vãos do edifício. O Eu passa por alguém que diz “olha por onde passa!”. Ele escapa, passando pelo túnel, e pensa: “agora escapei, mas sei que ele não vai deixar de me perseguir. Só não sei por quê” (FIG. 11 a 14).

Nessa seqüência inicial aparecem vários elementos que caracterizam o filme como um todo. Significativamente, a primeira imagem é de um olho se abrindo, em primeiríssimo plano (ou plano-detalle); pouco adiante, também em primeiríssimo plano, aparecem os olhos do Eu e do sujeito no olho mágico. Nas primeiras imagens, fica marcada a presença do olhar,

⁵⁵ Marcação no DVD: vai de 00:02:35 a 00:06:30. Corresponde às páginas 11-14 (anexo 1, trecho 1).

elemento fundamental no romance, que ganha destaque no filme, através dos *close*s nos olhos, da imagem deformada no olho mágico, do confronto visual entre as personagens e da cena posterior, de perseguição e fuga, já que o olhar é persecutório. Este olhar que se abre no início do filme é justamente o olhar da personagem que guiará a história: quando o Eu morre, encerra-se a cena e o filme, com o escurecimento da tela,⁵⁶ simbolizando o fechamento do olhar que conduziu a trama até aí. Segundo Marcel Martin, o primeiro plano corresponde “a uma invasão do campo da consciência, a uma tensão mental considerável, a um modo de pensamento obsessivo”,⁵⁷ o que constitui justamente a idéia desta personagem obsessiva.

O primeiríssimo plano é usado em outras seqüências para destacar não só olhos, mas também bocas, mãos e pés (FIG. 15 a 18). No filme, a relação ambígua do Eu com a irmã ganha uma evidência maior através das trocas de olhares insinuantes entre os dois, do olhar do Eu para a irmã enquanto ela passa o bronzeador no corpo, sentindo-se observada. No livro, na cena em que está olhando fotografias, ela as passa para o irmão, sem olhar para ele; no filme, ela olha e de forma muito insinuante. Além desses olhares, a ambigüidade da relação mantida pelos irmãos também transparece nos *close*s: da boca entreaberta que esboça o gesto de morder a torrada e deixa congelada no ar a intenção; da mão dela, quando menina, tocando o joelho dele; da mão do irmão, já adulto, roçando a dela, quando esta lhe entrega o cheque. Na cena em que os dois estão à mesa, uma câmera inquieta passa da irmã para o Eu, para as mãos dele (mexendo nos talheres), para as mãos dela (passando torrada no pão), para o rosto dela, intensificando, através dos jogos de olhares e do *close* em bocas, olhos e mãos, a malícia insinuada no romance. No romance, essa ambigüidade apenas se insinua e é sugerida pelo olhar do Eu, já que ele é o narrador e são dele as considerações a respeito do que ele pensa que a irmã gostaria que ele fizesse, como nas passagens abaixo, por exemplo:

Vi-me não tanto querendo ir, mas como que sendo chamado pelo quarto da minha irmã. Não sei por que, passou-me a idéia de que minha irmã queria que eu olhasse o seu quarto, dispensando família, amigos e criadagem do meu caminho. (p. 58)

... talvez apenas me pressentisse, e desejasse despir-se distraidamente para mim. (p. 60)

Ando pelo setor dela e roço camisolas, véus, vestidos, balanço mangas de seda. (p. 60)

⁵⁶ A esta técnica de escurecimento da tela, representando uma sensível interrupção da narrativa e separando uma seqüência de outra, denomina-se *fade-out*. Cf. MARTEL. *A linguagem cinematográfica*, p. 87.

⁵⁷ MARTEL. *A linguagem cinematográfica*, p. 40.

Intrometi-lhe a mão e toquei as jóias da minha irmã. (p. 60)

O gesto da irmã, de pousar o cheque na mesa e retirar a palma da mão roçando a toalha, é substituído, no filme, pelo gesto mais ousado do irmão de roçar a mão dela no momento de apanhar o cheque, criando um clima mais insinuante entre os dois. A passagem no romance, embora também ambígua, revela uma mulher menos oblíqua e dissimulada que a personagem fílmica, interpretada pela atriz Bianca Byington (FIG. 19 e 20). Vejamos a passagem do romance que originou a cena do filme:

Ela preenche o cheque, e seus cabelos castanhos não me permitem ver se está mesmo sorrindo, nem se esse sorriso quer dizer que eu sou um pobre diabo. A assinatura negligente, junto com o sorriso que não posso ver, quer dizer que aquele dinheiro não lhe fará falta. O ruído ríspido do cheque destacado de um só golpe pode querer dizer que esta é a última vez. Mas a maneira de encobrir e pousar o cheque ao lado do meu pires, como quem passa uma carta boa, e de retirar a palma acariciando a toalha, como quem apaga alguma coisa e diz “esquece”, significa que poderei contar com ela sempre que precisar. Ela se levanta e diz que está atrasada, diz “fica à vontade”, não sabe se sorri, molha os lábios com a língua, leva os cabelos para trás da orelha e vai. (p. 18-19)

Para conseguir efeito similar ao do romance, de apenas insinuar o movimento por baixo do corpo,⁵⁸ o diretor apresenta o andar da personagem com o *peignoir* esvoaçante, em segundo plano e com imagens vacilantes e desfocadas (FIG. 21), que não mostram os contornos do corpo, privilegiando tão somente o movimento, como se o corpo deixasse de existir:

Minha irmã andando realiza um movimento claro e completo. Parece que o corpo não realiza nada, *o corpo deixa de existir*, e por baixo do peignoir de seda *há apenas movimento*. Um movimento que realiza as formas de um corpo, por baixo do peignoir de seda. E eu me pergunto, quando ela sobe a escada, se não é um corpo assim dissimulado que as mãos têm maior desejo de tocar, não para encontrar a carne, mas sonhando *apalpar o próprio movimento*. Algumas mulheres têm muita consciência dessas coisas. Mas têm consciência o tempo inteiro? A qualquer hora do dia? Em qualquer situação? Diante de qualquer um? E de repente minha irmã dá meia-volta no topo da escada, tão de repente como se fosse para me surpreender, como se fosse para saber se a

⁵⁸ O corpo aparece de forma especial nos romances de Chico: têm destaque as bocas e os corpos femininos com seus movimentos e ritmos característicos, sempre diferentes e únicos para cada mulher. Há um privilégio do corpo e da sua presença/ausência (CASTELLO BRANCO. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 22-23), privilégio do corpo que parece ser puro movimento por baixo da roupa e que, ao mesmo tempo em que está lá, só se vislumbra sua ausência. A respeito desse espaço privilegiado de inscrição do corpo, e de sua relação com o discurso amoroso e o feminino, discuto mais detidamente, sob um viés psicanalítico, em minha dissertação de mestrado: *Desencontro*; amor e feminino em *Benjamim* de Chico Buarque, conforme referências ao final.

estive olhando e como. Minha irmã rodopia na escada só para me dizer de novo “não esquece de mamãe” (p. 19. grifos meus.)

Se o livro privilegia a inserção de corpos fragmentados, através de detalhes do rosto como olhos, bocas, das mãos, ou dos pés (do pai morto, do amigo, do defunto anônimo, do Eu na cena inicial), tais elementos também são destacados pelo filme. Na cena em que os pés do defunto são descobertos, eles são mostrados em *close* e substitui-se a câmera rápida, usada na maior parte do filme, pela câmera lenta, que focaliza mais ainda o detalhe, o fragmento. Outra cena significativa é a adaptação da passagem em que a ex-mulher, ao informar ao Eu que tirou o filho que ele demonstrou não querer, joga-se na cama aos soluços e fica repetindo “tá satisfeito? tá satisfeito?”. Guerra transforma a passagem numa cena desconcertante em que o primeiríssimo plano vai tornando a boca da mulher (repetindo incansavelmente a frase) cada vez mais próxima, maior e mais escancarada, evidenciando “a lacuna, o vão, o abismo dentro daquela boca”.⁵⁹ Esta fragmentação dos corpos (em pés, bocas, mãos, olhos, na perna mecânica do motorista) sugere, metaforicamente, a fragmentação da própria personagem e a fragmentação maior da própria narrativa buarqueana e, por extensão, da narrativa fílmica de Guerra. A exposição dos corpos é explorada justamente nas tomadas subjetivas,⁶⁰ próprias para este tipo de comentário.

Outro elemento recorrente no livro, relativo à fragmentação do sujeito e da narrativa, é o espelhamento, explorado também no filme. Ainda na cena inicial aqui analisada, o protagonista vê o sujeito desconhecido através do olho mágico enquanto o desconhecido, por sua vez, o vê “através do olho mágico ao contrário”, como se fosse um homem côncavo. Cada um deles de um lado do olho mágico acaba se tornando inversamente simétrico um ao outro: côncavo e convexo, interior e exterior, perseguido e perseguidor, portanto, um refletindo o outro. Se o duplo, na literatura, toma tantas vezes a forma de um perseguidor, aqui o duplo se configura como esse sujeito perseguidor – que pode ser sua própria consciência – também irreconhecível do outro lado do olho mágico, assim como a imagem fragmentada do Eu no espelho.

Também na cena inicial, logo mais adiante, é altamente simbólico que o protagonista encontre-se diante de um espelho estilhaçado. No romance, o Eu não se olha há tanto tempo num espelho que este chega a tomá-lo por outra pessoa: o espelho quebrado reflete sua auto-imagem estorvada e irreconhecível, expondo, externamente, a fragmentação interna

⁵⁹ Faço referência aqui ao romance *Benjamim*, na página 14, ao falar das bocas de mulheres.

⁶⁰ MACHADO. *Pré-cinemas e pós-cinemas*.

desse Eu estrangeiro para si mesmo. Nesse reflexo, está a imagem perfeita para representar o protagonista: fragmentada, estilhaçada, configurando outra representação possível do duplo, elemento estruturador do romance e também presente, de forma intensa, no filme. Portanto, seu outro duplo (ou o mesmo) é sua própria imagem no espelho quebrado que devolve sua fragmentação interna, que será também representada nas três vozes do Eu.

Os espaços e enquadramentos na seqüência inicial também dão o tom do filme: as personagens são enquadradas através de frestas e vãos. O espaço de tensão e confronto entre os dois olhares é um apartamento destituído de móveis, onde a personagem se move cautelosamente, imitando o movimento em câmera lenta. No romance, além da referência direta à câmera lenta, há a sugestão desse movimento, no andar como quem anda dentro d'água. Movimento que sugere ainda o estar dentro de um sonho nebuloso, sem chão onde pisar, espaço que parece pertencer ao sonho, já que o sujeito imagina que tenha chegado dormindo ao olho mágico. Na cena de perseguição, os espaços são sombrios, o Eu foge por escadarias e grades, até atingir o túnel. E o túnel, que aparece no livro apenas no início do romance, no filme, aparece tanto no início quanto no final, simbolizando sua própria morte e sua condição sem saída.

O texto ao longo do filme é uma transposição praticamente literal do texto de Chico Buarque. Neste primeiro trecho, por exemplo, há apenas dois acréscimos do diretor: quando o Eu diz saber que o sujeito voltaria e quando, ao final da perseguição, ele diz ter escapado, mas que o sujeito não deixaria de persegui-lo, embora ele não soubesse o motivo da perseguição.

Seqüência 2

No final, a morte...⁶¹

No sítio, após presenciar o assassinato dos bandidos, comandado pelo delegado, o Eu murmura um “chega!” quase inaudível; mas o delegado ouve e se volta para ele, passa a mão no nariz, arregala os olhos, balança a cabeça. A câmera passa rapidamente para o Eu, que se assusta e se afasta de ré, até que escurece a tela. Intercala-se uma brevíssima cena do Eu lembrando que, quando menino, convidava a irmã para galgar a pedra, mas ela não aparecia e ele, sozinho, acabara descobrindo que a noite era superior ao dia. Segue-se uma cartela

⁶¹ Marcação no DVD: vai de 1:25:30 a 1:31:30. Corresponde às páginas 139-141 (anexo 1, trecho 2).

indicando o “último dia”. Chove muito, o Eu, andando na lama, tira os sapatos. Começa a fazer suposições sobre o que seria o rumor que o persegue, até que vê o homem da camisa quadriculada, correndo até ele, cheio de alegria e gratidão. Vai abraçá-lo, mas é atingido por um canivete, encara o sujeito e já não tem certeza de conhecê-lo. Entra no ônibus, passa por rostos assustados, senta-se num banco e pensa que vai procurar a mãe, enquanto a irmã não chega de viagem para lhe adiantar seis meses de aluguel; se a mãe não atender, pensa que andará até a casa do amigo; se o amigo tiver morrido, procurará a ex-mulher que, vendo a mancha de sangue, talvez o deixe passar. Misturam-se as várias vozes do Eu: a voz do ator, a voz em *off* e a cartela final que encerra o filme: a personagem diz: “não vejo nada”. A tela escurece e a voz em *off* diz “ou é o túnel”, passando em seguida para a última cartela: “Ou morri”. Escurece a tela. Fim.

No romance, a brevíssima frase do Eu “agora chega” é imitação de uma fala que ele já ouvira antes, da sobrinha quando se cansa de brincar com a mãe: “a menina diz ‘agora chega’, pula para o chão” (p. 17). Há outro momento, quando ele tenta falar, mas fracassa, pois pronuncia outra coisa: “experimentarei dizer ‘agora chega’, mas sairão outras palavras” (p. 59). Finalmente ele esboça uma das poucas reações ao longo do livro, mas a voz é quase um sopro e mal se faz ouvir: “encaro o delegado e digo ‘agora chega’, mas a voz sai tão débil que eu mesmo mal escuto. Talvez ele escute, pois abana a cabeça e sai do meu campo de visão” (p. 139). No filme, esta cena em que o delegado se volta para o Eu, fazendo os mesmos gestos do sujeito que estava diante do olho mágico, mostra que o Eu se assusta com os gestos do delegado, numa reprodução da seguinte passagem do romance (do início da narrativa): “abana a cabeça e sai do meu campo de visão. E é nesse último vislumbre que o identifico com toda a evidência” (p. 12).

A cena final revela a identidade do sujeito diante do olho mágico (o perseguidor do Eu, no início do filme, é o delegado, afirmando ainda mais sua condição marginal e fugitiva), ao mesmo tempo em que também evidencia a circularidade temporal, na repetição de gestos do início da narrativa ao final. Na cena final, a divisão do Eu se expressa de maneira ainda mais intensa, quando as três vozes assumidas pelo narrador se misturam e se confundem, numa amálgama incômoda: as palavras vão sendo pronunciadas, pausada e alternadamente, pelo ator e pela voz em *off*, até a cartela final, que encerra o filme. Esse esfacelamento das vozes do Eu acontece paralelamente à sua lenta agonia. Quando as vozes cessam, cessam também as imagens, com o escurecimento da tela (*fade-out*), representando a morte da personagem e, conseqüentemente, o fim da narrativa. Assim, se o filme começa com os olhos da personagem se abrindo, encerra-se justamente com a personagem-narradora morrendo. As últimas falas, um dos raros acréscimos de Guerra, são:

- Não vejo nada! (voz do ator)
- Ou é o túnel! (voz em *off*)
- ... Ou morri (cartela) (FIG. 22).

A divisão do Eu se expressa também na imagem duplicada do rosto da personagem: na medida em que se misturam as vozes, vão se desfocando as imagens, tornando-se cada vez mais escuras e embaçadas, até o anúncio de sua morte, com a cartela e o escurecimento final da tela e, metaforicamente, de sua visão. A divisão em dois representa simbolicamente o duplo, anunciador da morte do Eu. Não é mais um espelho que duplica sua imagem fragmentada, mas seu próprio rosto se desdobrando, diluindo-se, numa representação da visão turva e difusa da personagem, na medida em que perde a vida. O filme, inteiramente distorcido, “termina com a distorção final”, que é a visão deformada da personagem, segundo Ruy Guerra⁶² (FIG. 23 e 24).

É simbólico que, no início das duas narrativas, a fílmica e a ficcional, a personagem passe por um túnel, sendo que, no filme, há referência ainda mais explícita a ele quando o protagonista está à beira da morte. A figura do túnel, mencionada apenas *en passant*, tanto no romance *Estorvo* quanto em *Benjamim*, é aproveitada por Guerra justamente no final, quando escurece a visão do Eu, em função do túnel ou da morte. A fala do sujeito-narrador se desintegra na medida em que a morte vai se aproximando, à semelhança do final de *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro. Segundo Chevalier e Gheerbrant, o túnel simboliza, entre outras coisas, “travessias obscuras, inquietas, dolorosas que podem desembocar em outra vida”.⁶³ A imagem do túnel é o que anuncia a travessia obscura e inquieta do protagonista, para um outro tempo: vivendo numa temporalidade impossível e insuportável, sua única saída é a morte, única alternativa capaz de retirá-lo desse tempo circular. Nesse sentido, nada mais significativo para falar de sua condição sem saída do que o túnel: não há luz no fim do túnel. Há apenas o fim.

⁶² GUERRA. *Revista Cinemais*, p. 38.

⁶³ CHEVALIER, GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 916.

CAPÍTULO 5

SONS NO CINEMA, DUBLANDO AS PAIXÕES

O FILME *BENJAMIM*, DE MONIQUE GARDENBERG

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 sua negação, como uma pausa no meio da música. Bocas de mulheres, Benjamim estudara-as sobretudo no cinema, onde evoluem imunes à contemplação. Sentava-se na primeira fila e via filmes em língua estranha sem atentar para as legendas, maravilhado com a metamorfose das vogais, com a plástica das sombras nas bocas enormes.

(*Benjamim*, Chico Buarque, p. 14)

5.1 – No terreno multimídia

A cineasta Monique Gardenberg assina a direção, o roteiro (com Glênio Póvoas e Jorge Furtado) e a direção musical da adaptação cinematográfica de *Benjamim*, seu segundo longa-metragem, depois de *Jenipapo* (1996), ambos seguidos de *Ó pai, ó* (2007). Gardenberg é também diretora de curtas-metragens, dentre eles o premiado *Diário noturno* (1993) e *Day 67*, seu primeiro trabalho em curta, filmado em Nova Iorque, onde estudou cinema. É diretora de videoclipes e filmes musicais: *Caballero de Fina Estampa* (1996) e *Prenda Minha* (1999), de Caetano Veloso; *Estampado*, de Ana Carolina (2004); *Milton Nascimento e Caetano Veloso* (2005) além de realizar, à frente da Duetto Produções, vários festivais de música. Estreou em 2002 como diretora teatral, com o espetáculo multimídia *Os sete afluentes do Rio Ota*, de Robert Lepage. Toda essa experiência multimidiática transparece em *Benjamim*, adaptação que explora as potencialidades de diversas mídias, linguagens e intertextos musicais e fílmicos.

Tamanha diversidade justifica o uso do termo *intermedialidade*, que se refere a todas as formas de relações entre mídias diferentes, mas que, de acordo com Claus Clüver, é também usado por alguns teóricos para fazer referência a dois aspectos específicos: à transposição intermediária (ou intersemiótica) e ao *status* de textos intermídias. A intermedialidade, no sentido geral, caracteriza a linguagem cinematográfica do romance *Benjamim*; a adaptação cinematográfica e as várias mídias dentro dela são instâncias da transposição intermediária. Portanto, a análise do romance em si já seria de interesse para os estudos interartes, tendo em vista que, apesar de se tratar de uma única mídia, nele estão presentes intertextos imagéticos e cinematográficos, aspectos de co-referência entre duas mídias (literatura e cinema) e que “questões de intertextualidade podem fazer de textos literários objetos propícios a estudos interartes – o que não vale apenas para textos literários ou simplesmente verbais”.¹

Clüver aconselha diferenciar entre textos *multimídias* e *mixmídias* e, ainda mais importante, entre esses dois tipos e os *intermídias*. Tal distinção é necessária menos por razões classificatórias do que para analisar a interação entre os diferentes sistemas sógnicos e as mídias dentro de tais textos. Os textos multimídias são combinações de textos compostos em mídias distintas, que podem ser separados sem perderem sua coerência; já os textos mixmídias contêm signos complexos em mídias diferentes que não alcançam coerência ou auto-suficiência fora do contexto. Por outro lado, os textos intersemióticos ou intermídias recorrem a dois ou mais

¹ CLÜVER. *Revista Literatura e sociedade*, p. 40.

sistemas sígnicos e/ou mídias “de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis”.² A adaptação cinematográfica é exemplo da relação *transmidial*, ou seja, “a transposição de um texto em texto auto-suficiente num sistema sígnico diferente”.³ O filme *Benjamim* explora a relação multimídia, pois combina diferentes textos (musicais, verbais, visuais) separáveis e coerentes fora daquele contexto. Exemplo de texto *mixed-mídia* é a canção: para um conhecedor de “Tantas palavras”, por exemplo, é difícil separar a letra da música. O cartaz e a propaganda do filme são textos *mixmídias*. Exemplos de textos *intermídias* são poemas concretos, caligramas, tipografia, etc.

De acordo com a terminologia proposta por Genette, a respeito da transtextualidade, o romance *Benjamim* é um hipotexto e o filme homônimo, um hipertexto, transformado através de diversos tipos de operações realizadas pela cineasta, com aproximações e distanciamentos do texto buarqueano. A cineasta seleciona diálogos e outros elementos do texto de Chico Buarque, mas faz deslocamentos que refletem sua escolha em reescrever e transformar o hipotexto. A hipertextualidade envolve essencialmente a adaptação e, segundo Clüver, “tanto na tradução interlingual quanto na transposição intersemiótica o sentido atribuído ao texto original, seja ele poema ou pintura, é o resultado de uma interpretação”.⁴ Essa idéia de interpretação (a leitura própria da cineasta, neste caso) e das escolhas e dos recortes operados são as transformações que o hipertexto realiza no hipotexto.

Na adaptação, a cineasta usa recurso recorrente na obra buarqueana já tratado aqui, a intertextualidade, utilizando vários tipos de texto. Vale lembrar que “os conceitos correntes de intertextualidade incluem textos compostos em vários sistemas de signos diferentes, entre os muitos textos que deixam surgir traços na leitura de qualquer outro texto, sem referências ou alusões específicas”.⁵ A variedade de mídias no filme, mesmo não sendo aspecto original – já que o cinema é essencialmente multimidiático – é o ponto forte do filme *Benjamim*, pela forma como é explorada a inter-relação entre as diferentes mídias. Elas se combinam e se relacionam, em seus diferentes códigos, para refazerem o drama do protagonista: as músicas, que ganharam novo contexto; as fotografias; as artes plásticas; o teatro; os shows populares de Wando e Zeca

² CLÜVER. *Floresta encantada*, p. 341. Por sugestão do autor, mudei os termos da tradução portuguesa para uma terminologia mais apropriada ao português brasileiro, e que foi adotada pelos editores da Revista *Aletria*, especial sobre intermidialidade, constante na bibliografia final.

³ CLÜVER. *Revista Literatura e Sociedade*, p. 46.

⁴ CLUVER. In: ARBEX. *Póéticas do visível*, p. 117.

⁵ CLÜVER. *Floresta encantada*, p. 341.

Pagodinho, na gincana e na campanha política; as capas de revistas antigas; a propaganda no ponto de ônibus – tudo retrata o amor perdido de Benjamim (FIG. 1 a 4).

Tanto no romance quanto no filme, aparecem também intertextos não necessariamente artísticos, como o discurso político, as propagandas gravadas para o rádio e para a televisão, os *outdoors* e panfletos da propaganda política e o discurso da TV. Segundo Clüver, tratando dos objetos dos estudos interartes, tal discurso “nem sequer faz questão de que todos os textos que ele toma como objeto sejam lidos como obras de arte”.⁶ Todo o filme, repleto dessas mídias,⁷ parece apontar para a “sociedade do espetáculo”, com seu excesso de informações e apelos bombardeados por todos os lados. Tudo é excessivo no filme, assim como na vida de Benjamim Zimbraia.

Uma das recriações do filme é o tratamento fotográfico que distingue passado (numa explosão de cores) e presente (cores mais neutras) (FIG. 5 e 6). As cores compõem uma metáfora para a vida de Benjamim: mostram a contradição entre o passado glorioso e o presente triste e solitário. Segundo Marcelo Durst, o diretor de fotografia, – por sinal, o mesmo de *Estorvo* – 20% do filme corresponde ao passado e 80% ao presente, sendo que a diferenciação está presente na própria textura do filme, na maquiagem, na escolha de figurinos e das locações e em grande parte na iluminação: em todas as cenas referentes ao presente, há uma luz que brilha nas peles. Tudo isso distingue o presente do passado, nos entrecortes entre um e outro.⁸ Se o diretor de *Estorvo* optou por não fazer tratamentos na imagem que diferenciasssem os tempos e fornecessem uma chave de leitura, Gardenberg seguiu caminho oposto e fez questão de distinguir entre os dois tempos. A diretora justifica assim sua opção:

Escolhemos [Gardenberg e Durst] 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.⁹

⁶ CLÜVER. *Floresta encantada*, p. 339.

⁷ Note-se que, aqui, o termo mídia aparece também no sentido mais comum usado no Brasil, referente aos meios de comunicação de massa. Segundo o *Dicionário Eletrônico HOUAISS*, é “todo suporte de difusão da informação que constitui um meio intermediário de expressão capaz de transmitir mensagens; meios de comunicação social de massas não diretamente interpessoais (como p.ex. as conversas, diálogos públicos e privados)”.

⁸ DURST. Depoimento contido nos extras (*making*) do DVD do filme *Benjamim*.

⁹ GARDENBERG. Depoimento. In: *Pressbook* do filme *Benjamim*. <www.benjamimofilme.com.br>.

Além do destaque à fotografia do filme, como recurso cinematográfico, têm importância as fotografias presentes no filme, que se multiplicam nas pastas de Benjamim, em recortes que o retratam e a Castana Beatriz nas capas de revistas antigas de um acervo imagético que mantém viva, dentro e ao redor dele, a amada morta há três décadas. A importância da fotografia no filme é tão intensa quanto a importância que tem no livro: na passagem abaixo, podemos perceber esse destaque no romance, e de como, através de um recurso cinematográfico, o narrador traz à vida a personagem estática da foto:

Com olhos trinta anos mais velhos, Benjamim reproduz a ouro e fio a Castana Beatriz que um dia conheceu numa sessão de fotos. É certo que não pode vê-la saltitando em sua direção, entre spots e ventiladores, como a viu em seu primeiro encontro; *a Castana Beatriz diante de si é sempre uma fotografia, e permanece estática*. Mas como em toda foto de pessoa com quem se partilharam momentos variados, *sua figura termina por se locomover no tempo*. Pela perspectiva de Benjamim, Castana Beatriz aproxima-se não no estúdio fotográfico, mas num *corredor do tempo*, e ao seu rosto de menina acrescentam-se outros rostos que ela iria adquirir anos depois. (p. 26-27. Grifos meus.)

Se a Castana do romance é uma fotografia que se locomove no tempo, no filme, o corredor temporal é simulado através de um *travelling* lateral, com imagens estáticas (FIG. 7 a 10), num leve congelamento, simulando a apresentação de fotografias, na cena em que Benjamim e Castana se conhecem na praia, numa sessão de fotos. Vale observar que o recurso do *congelamento* ou *freeze*, ou seja, a interrupção brusca do movimento da cena,¹⁰ serve para chamar a atenção do espectador para certo detalhe ou ainda para simular a exibição de fotografias. Em outra cena na praia, quando Castana e Benjamim começam a namorar, também há uma simulação de exibição de fotografias, usando o mesmo procedimento. Há ainda a cena do baile, que simula o próprio congelamento e forja a imobilidade da fotografia que ganha vida: os atores se colocam completamente estáticos para, segundos depois, se movimentarem. Dessa forma, as figuras estáticas se locomovem no tempo, numa recriação fílmica para o procedimento cinematográfico do romance. Esta cena imita outra, também de um baile, do filme *Cantando na chuva*, aludido em outra cena de *Benjamim*, inclusive no *making*.

No caso da música, sua função está para além de apenas “ilustrar” ou servir de pano de fundo à adaptação cinematográfica, funcionando muitas vezes como um comentário ao mundo ficcional do filme. A música de Francis Lai, “Um homem, uma mulher”, tem a função específica de evocar o filme homônimo de Claude Lelouch, para o qual foi feita (como

¹⁰ Neste caso, a cena já aparece congelada para depois ganhar vida.

comentarei adiante). Gardenberg, que também assina a direção musical, quis acentuar, com a trilha sonora, as emoções da história; e conta sua experiência de ouvir muita música durante a redação do roteiro, acreditando que “ouvir música repetidamente e em alto volume nos retira progressivamente do estado de consciência e nos leva para algum lugar próximo do sonho acordado. Ficamos em sintonia direta com as emoções”. Também o ator Paulo José afirmou, em depoimento, que ouviram muita música durante as filmagens, “de maneira a impregnar as cenas de ritmo e sentimento”. Gardenberg explica também que o choque entre passado e presente reflete-se na trilha musical, que evoca as predileções do jovem Benjamim. Ela teria se inspirado “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”.¹¹

Considerando que a estrutura de *Benjamim* foi aproximada daquela do videoclipe,¹² vale lembrar que a cineasta é diretora desse tipo de vídeo e que ela própria dirigiu o clipe da música “Alegria”, com atuações de Arnaldo Antunes, Cléo Pires, Paulo José e Chico Buarque. De fato, o filme possui o ritmo rápido desse tipo de mídia – que é o ritmo da narrativa buarqueana – e muita música: há várias seqüências com uma música ao fundo e sem fala, apenas com o desenrolar da história em imagens, tal qual num videoclipe. Há, curiosamente, uma cena (de menos de 20 segundos) completamente sem som: quando Benjamim se depara com Ariela e fecha os olhos, para manter intacta sua imagem e confrontá-la com as fotos de Castana. A elipse do som, nesta cena, representa o desligar-se do protagonista de tudo à sua volta, inclusive dos barulhos da grande cidade, para se manter concentrado na imagem de Ariela, como mostra o romance: “Benjamim embarca no ônibus da linha 479, destino largo do Elefante, e faz o trajeto de olhos fechados. Viu a moça pela segunda vez na mesma tarde, desta vez de um ângulo magnífico, e pretende chegar em casa com a imagem intata, ainda quente” (p. 22).

A trilha sonora do filme, constante em CD, contém treze faixas, das quais sete são instrumentais. Há músicas em português, espanhol, inglês, francês; há desde tangos e clássicos como “Ne me quite pas”, de Jacques Brel, passando por The Platters, a músicas bregas. Torna-se, portanto, uma trilha extremamente eclética, que contém também a música original do filme, o “Tema de Benjamim”, composta por Arnaldo Antunes e Chico Neves.

Marcel Martin chama de *música-paráfrase* a trilha que “se limita a criar uma repetição sonora e incessante da linha dramática visual e constitui, pois, um pleonasma”. Ao que

¹¹ Depoimentos contidos no *Pressbook* do filme *Benjamim*. <www.benjamimofilme.com.br>.

¹² Cf. RUIZ. *Globo On Line* e ARRUDA. *Em cartaz, Chico Buarque*, p. 71-72, 78.

ele contrapõe a *música-ambientação*, que funcionaria como *totalidade*, sem se limitar a dobrar e a amplificar os efeitos visuais: este tipo de música “busca produzir uma impressão global sem parafrasear a imagem: age então por sua tonalidade (maior ou menor), por seu ritmo (expansivo ou contido), por sua melodia (alegre ou grave)”.¹³ A trilha sonora de *Benjamim* parece funcionar, na maioria das vezes, como uma *música-ambientação*, dando o tom e o ritmo da narrativa – inclusive, muitas vezes, o tom hiperbólico, reforçando a própria estrutura excessiva da personagem. Benjamim dança, na fonte, ao som de “Alegria”, de Arnaldo Antunes, música que mostra o despertar do protagonista (sem ter sido feita para ele) para a possibilidade de um novo amor e para o desejo de abrir-se novamente para a alegria de amar. A música foi cuidadosamente escolhida, assim como as demais, que fazem parte ou não da trilha sonora em CD: todas contam, de alguma forma, a história amorosa e dramática de Benjamim. A cena da fonte foi gravada tendo ao fundo a música-tema do musical *Cantando na chuva*, e depois, na montagem, substituída por “Alegria”. Em *Cantando na chuva*, diz a letra: “I’m singing in the rain/just singing in the rain/what a glorious feelin’/I’m happy again”, similar a “eu vou te dar alegria/eu vou parar de chorar/eu vou raiar um novo dia”. Benjamim dança na fonte, ao lado de mendigos, imitando o gesto da gloriosa personagem americana, porém sem seu *glamour*.

A faixa “I was the one” representa o *status* de Benjamim quando era jovem e cercado de mulheres, na cena em que ele imita Elvis Presley e beija várias moças que sucumbem, seduzidas por ele. Há ares de saudosismo de Benjamim, ao recordar os tempos de juventude, já que o Benjamim atual não é mais preferido por ninguém. Para representar este outro extremo de sua vida (a velhice sem amigos, mulheres e *glamour*) a música “Years of solitude”, de Astor Piazzolla, com toda a carga dramática do tango, alude à longa e irremediável solidão do Benjamim velho. Esta música entra justamente na cena final, quando Benjamim entrega-se à morte, no momento catártico que ele crê ser o acontecimento mais feliz de sua vida.

A canção “Ne me quite pas”, de Jacques Brel, é a dramática súplica de um homem apaixonado para não ser abandonado pela amada, chamada de rainha. Também Benjamim suplica o amor de Castana, que no seu coração, “era soberana”. A música evoca seu passado e, junto com ele, a amada morta que jamais foi esquecida. “Twilight time”, de The Platters, tocada logo no início do filme, retrata também a súplica de um sujeito apaixonado, convocando a amada para um encontro final (“Each day I pray for evening just to be with you/Together, at last, at Twilight Time”). Crepúsculo (*twilight*) pode ter dois sentidos: o primeiro diz da

¹³ MARTIN. *A linguagem cinematográfica*, p. 126-127.

“claridade no céu entre a noite e o nascer do Sol ou entre seu ocaso e a noite”, sugerindo metaforicamente o raiar do novo dia para Benjamim e a possibilidade de amar novamente. Mas também pode significar, numa segunda acepção, “período que antecede o fim de algo, momento em que se percebe este fim; declínio, decadência”.¹⁴ Se a música representa a súplica do sujeito para estar finalmente ao lado da amada, no momento crepuscular, e essa amada está morta, juntar-se a ela significa também morrer. A morte em sonho da cena inicial – tendo esta música como acompanhamento – anuncia o desfecho do filme: se o recomeço e o encontro são impossíveis para Benjamim, restará somente a morte para aproximá-lo de Castana. E a voz da amada chamando, na canção, torna-se metafórica da condição de Benjamim: à morte que o espreita há três décadas ele se entregará sem resistência, como uma expiação.

5.2 – Do romance ao filme: deslocamentos, acréscimos, supressões

O texto buarqueano, tal como é estruturado (pela imagem e pelo olhar), possui aspectos de um roteiro, com indicações precisas que seriam de simples reprodução por um cineasta, ao adaptá-lo para o cinema. Mesmo com inúmeras indicações cinematográficas, a diretora subverte muitas delas, a fim de reescrever a história a sua maneira. Ao adaptar *Benjamim*, Gardenberg parece percorrer, às vezes, caminho inverso ao de Chico: usa constantemente a palavra escrita (nas citações de títulos de filmes, na mensagem do cartaz publicitário, nas faixas da campanha política) ou a palavra cantada (nas letras de músicas que ajudam a recontar a história). Mesmo considerando a diferença automática entre livro e filme, pela natureza própria de cada mídia, e do imperativo de interpretar signos lingüísticos através de outros não-lingüísticos, creio que a cineasta aproxima-se do texto buarqueano ao usar diálogos literais retirados do livro. Afasta-se, no entanto, ao recriar elementos da narrativa, efetuando operações de seleção, modificações, deslocamentos, acréscimos, supressões, que conferem ao filme o caráter de leitura, o que pode desagradar ao público com expectativas de fidelidade:

Quando um filme se inspira num romance, há sempre espectadores queixando-se das diferenças que, segundo estes, resultariam em empobrecimento. Entretanto, as diferenças são inevitáveis ao se transpor um texto de um código

¹⁴ HOUAISS. *Dicionário eletrônico da língua portuguesa*.

para outro. Na verdade, o diretor está “criando” um outro texto, ou seja, fazendo uma leitura no sentido produtivo que caracteriza esse processo.¹⁵

Portanto, para além da noção de fidelidade, a adaptação deve ser considerada uma obra autônoma, uma construção híbrida cuja linguagem possui inúmeras potencialidades, promovendo uma orquestração de discursos, através, inclusive, do recorte feito pelo leitor. Uma das recriações de Gardenberg diz respeito às analogias que ela cria para substituir recursos cinematográficos utilizados por Chico Buarque. O início do romance, por exemplo, com a personagem diante do pelotão de fuzilamento,¹⁶ poderia ser simplesmente transposto para o cinema, da maneira como se apresenta, em *flashback*, recurso cinematográfico bastante comum. A cineasta prefere, no entanto, substituir este recurso por um sonho recorrente da personagem, realizado ao final. Dessa forma, o filme começa com o jovem Benjamim sendo morto, em sonho, e termina com o Benjamim velho, morrendo de maneira idêntica, o que leva ao mesmo efeito de circularidade que o romance possui, quando utiliza o *flashback*.

Gardenberg também efetua várias mudanças de perspectiva em relação ao texto literário. A referência à pintura – que no romance é uma reflexão de Benjamim a respeito da representação das bocas nas artes plásticas (os boquiabertos seriam loucos e mendigos, enquanto santos e nobres aparecem de boca fechada) – também aparece no filme, transformada em fala de Castana Beatriz,¹⁷ quando consulta um livro de arte. No filme, o comentário sobre esses boquiabertos desvalidos é um contraponto à boquiaberta Ariela, ressaltando sua condição à margem. Do comentário de Castana (na época em que morou em Paris com Benjamim), a cena passa para o presente, no restaurante francês, e mostra Ariela conversando e rindo, de boca cheia, em primeiro plano. Essa passagem de uma cena a outra coloca Ariela no mesmo nível dessas personagens boquiabertas, enquanto a contrasta com Castana, que acabou de ser exibida de boca fechada e em atitude contida. Mostra a diferença entre as duas mulheres da vida de Benjamim: uma era rica e refinada e a outra, uma proletária que não se importa de pedir um “bife com fritas” num requintado restaurante francês. Em muitos momentos do filme, o caráter sensual dessas bocas escancaradas não é enfatizado, e sim a ausência de *glamour*.

A mudança de perspectiva é percebida ainda em diversas outras cenas, na troca de falas de uma personagem para outra. Por exemplo, no romance, Zorza olha demais para Ariela e

¹⁵ PAULINO *et al.* *Intertextualidades*, p. 47.

¹⁶ Cf. o trecho: “e naquele instante Benjamim assistiu ao que já esperava: sua existência projetou-se do início ao fim, tal qual um filme, na venda dos olhos”. (p. 9)

¹⁷ A referência às bocas de mulheres, com suas fendas e vazios, é elemento recorrente no livro e destacado no filme.

ela se incomoda com isso; no filme, o que era sua reflexão desdobra-se em um diálogo entre os dois: Ariela pede a Zorza que pare de olhá-la tanto, ao que ele responde: “é como implorar a um cão que fosse gato”. O gesto de desabotoar o fecho do colar de Ariela e de soprar de leve a sua nuca, que no livro é atribuído a um cliente estrangeiro, passa a ser de Zorza, que é morto pelos amigos de Jeovan, depois que o Dr. Cantagalo confirma estas informações com Ariela.

Também são modificados alguns elementos que dizem respeito à caracterização do espaço e das personagens. O espaço fílmico é mais claramente localizado no Rio de Janeiro. O tempo de juventude de Benjamim, quando vive um romance com Castana Beatriz, muda do início dos anos 60 para o final da mesma década. Além disso, em relação às personagens, há algumas diferenças significativas entre livro e filme. A Ariela cinematográfica é mais exuberante, mais jovem e mais imatura. Ela aparece rindo na maior parte do tempo, o que é típico de sua idade quase adolescente. É verdade que há cenas de tensão (como a do estupro) e de intenso sofrimento (quando Jeovan fica entrevado), nas quais ela chora bastante; no entanto, uma única cena parece focar sua tristeza misturada com um momento de reflexão, quando ela tem recordações de Zorza (depois de ele já ter sido morto). O Benjamim do filme, por outro lado, é mais velho, porém mais jovial do que no livro, enquanto a personagem do romance é mais decadente, mais triste e sombria, mais empedernida, nos dizeres do próprio narrador.

A diretora transformou o político Alyandro Sgaratti num homem mais sofisticado e até mais simpático: suas atividades espúrias, seu passado como ladrão de carros e a figura do primo, companheiro de roubos e trapanças, são omitidas. Focaliza-se apenas o momento presente, quando já é bem-sucedido e candidato a uma vaga no congresso. No livro, é um homem que se apresenta com a mão engordurada, veste-se com gosto duvidoso, com um medalhão no pescoço e a camisa aberta; na percepção de Ariela, um cafajeste. No filme, o Dr. Cantagalo vira padrinho de Jeovan e suas intenções libidinosas em relação a Ariela são pouco evidentes, aparecendo claramente apenas em uma cena: quando ele está lendo o jornal, ela sai da sala e o olhar dele pousa sobre ela. O casamento de Ariela e Jeovan também é um acréscimo da diretora.

Uma personagem importante, embora secundária, que só existe no livro, é o irmão mais velho de Benjamim, que afogava gatos no tanque, que o assombrava e perseguia constantemente, dizendo “eu vou te pegar”. Esta personagem, talvez a causadora da sensação freqüente de Benjamim de estar sendo vigiado, não é sequer mencionada no filme; aliás, pouco se sabe sobre o passado e a família de Benjamim. A atmosfera persecutória em que vive Benjamim aparece bem menos no filme e provavelmente seja também um resquício de quando tinha a polícia no seu encalço, vigiando-o. Essa sensação de perseguição é transferida para

Ariela, que está sempre sendo seguida de perto por um carro preto; no romance, é Benjamim – quando estão na praia e ele a presenteia com um relógio – quem tem a sensação de estar sendo seguido, imaginando o táxi preto na sua cola (p. 110) e não Ariela.

Há dois recortes significativos feitos pela diretora. Ao escalar a mesma atriz para interpretar as duas personagens femininas principais, a cineasta explicita o que é apenas sugerido no livro, e nunca revelado claramente: que Ariela é filha de Castana Beatriz. Isso se deve a uma das especificidades do cinema, que diz respeito aos processos de recepção, segundo Robert Stam: “enquanto os romances possuem personagens, os filmes possuem personagens e intérpretes, algo bastante distinto”.¹⁸ Assim, o que se apresenta para o romancista como possibilidade – de incutir a dúvida sobre o suposto parentesco entre as personagens – apresenta-se como problema ou como possibilidade de escolha para o cineasta. Outro elemento que, ao lado deste, também confirma a escolha da diretora por esse parentesco é a menção, nos créditos, ao nome da atriz que interpreta a personagem “Ariela menina”: trata-se aqui de um elemento paratextual. O outro recorte diz respeito à frase final de Benjamim, diante da morte, deslocamento que analisarei na página 136, quando comentar a cena.

No filme, há inversões na ordem em que algumas revelações são feitas ao espectador. Se, no romance, somente ao final ficamos sabendo um pouco mais sobre a vida de Ariela e de sua família, sua história com Jeovan e o estupro que sofreu; no filme, estas informações aparecem logo no início. Há inversões também de situações, como aquela da gincana, por exemplo: no livro, a cena em tom humorístico mostra Ariela dando razão a Zorza por não conhecer o “famoso ator de teatro Benjamim Zambraia”. Ela pensa que ali ninguém frequenta teatro, mas reconhece que Benjamim é um verdadeiro artista, pela forma como anda em sua direção, com olhos exorbitantes, parecendo olhar para todos ao mesmo tempo, exatamente como faz um artista, na percepção de Ariela. No filme, esta cena insinua um clima romântico entre Ariela e Benjamim, com troca de olhares e sorrisos, ao som da música “Moça”, cantada por Wando, em participação especial. Vários dos recortes do filme mostram a opção da diretora pela história de amor, explorando e acentuando esta vertente; ela confessa que “queria, o tempo todo, que o filme fosse, acima de tudo, uma linda história de amor. Benjamim é um grito de amor pela pessoa amada que a gente perdeu”.¹⁹

Algumas transformações que Gardenberg efetua dizem respeito a elementos que, no romance, são negativas e ela muda para afirmativas. Por exemplo, Benjamim não se lembra de

¹⁸ STAM. *Introdução à teoria do cinema*, p. 27.

¹⁹ GARDENBERG. Depoimento contido nos extras (*making*) do DVD do filme *Benjamim*.

ter morrido em sonho e, no filme, o sonho sobre a morte vira recorrente. Se o Benjamim do romance pensa que um artista não deve correr atrás da fã com uma caneta na mão, no filme, ele corre com a caneta na mão, atrás da “fã” que pede o autógrafo. Embora com acepção diferente, Stam propõe o uso do termo *intertextualidade negativa* como sendo o tipo de adaptação que um cineasta faz para contrapor a obra ficcional, à qual faz algum tipo de crítica. Evidentemente, não é o caso de Monique Gardenberg em relação à obra de Chico, mas ela desarticula e rearticula o discurso narrativo buarqueano: transpõe negando.

Uma cena significativa do filme, que reflete divergências substanciais em relação ao romance, é a do estupro. No final da cena anterior, Ariela escreve cartas: primeiro à mãe (dizendo que está ótima, que pretende aprender novos idiomas, que está péssima...). No meio do texto, porém, ela desiste, embola o papel e joga no cesto. A última carta que tenta escrever é destinada a Jeovan, e a narração em voz *off* – “Querido Jeovan, por mais que a verdade doesse, eu nunca menti pra você” – passa para a próxima cena: Ariela de frente para Jeovan, aos prantos. Ele pergunta sobre o porquê do choro, ela conta que foi estuprada por um rapaz franzino e narigudo. Em certo momento do relato, Jeovan pergunta com um tom de voz interessado e que é quase um sussurro: “E depois? E depois?”. Ele está na penumbra, mas podemos perceber um meio sorriso e um brilho nos seus olhos. Ariela se assusta e, atordoada, acrescenta detalhes que não aconteceram: inventa que o rapaz a amarrou na cama com a gravata, tirou toda a sua roupa e começou a lambê-la inteira. Enquanto faz essas descrições mentirosas para Jeovan, as imagens do que realmente aconteceu (o rapaz correndo e entrando num táxi) desmentem sua fala. A cena, forte e explícita, é adaptada do seguinte trecho do romance:

Tirante o destino dos pais, Ariela não tinha segredos para Jeovan. Certa vez, corretora principiante, atendeu um cliente interessado em alugar um apartamento por temporada. Era um tipo franzino, narigudo, tímido, percorria o apartamento olhando os rodapés, e Ariela não podia imaginar que, ao acionar a refrigeração da suíte, seria agarrada pelos pulsos e atirada na cama de casal. Esperneou, chutou-o no meio das pernas, mastigou seu beijo, com dez unhas riscou-lhe o rosto de alto a baixo, mas acabou subjugada pelo homem, decerto um adepto do jiu-jítsu. Voltou para casa com hematomas nas coxas, o elástico do short arrebatado, a calcinha em frangalhos no fundo da bolsa, e hesitou em participar a ocorrência a Jeovan. (p. 153)

Esta cena traz uma mudança significativa e radical em relação ao texto de Chico Buarque. No romance, Ariela se compraz em ver Jeovan chorando; a cena, patética, mostra um Jeovan com lágrimas que brotam dos olhos e se acumulam, formando “dois poços sobre as suas olheiras, porque ele chorava na horizontal”. Ariela chora também, achando delicadas as feições

de Jeovan e, desejosa de prolongar aquele momento, acrescenta “crueldades” que não aconteceram. As reações de Jeovan e de Ariela são invertidas, no filme e no livro. Gardenberg desloca a perversidade de Ariela para Jeovan: no filme, é ele quem se compraz de ouvir a narração do estupro de Ariela e pede que ela conte mais: “e depois? E depois?”. Também na cena do estupro, a diretora explicita e dramatiza uma situação que, em Chico, tem contornos mais sutis e até um certo humor negro. No livro, Jeovan havia levado o tiro que o deixara paralisado fazia pouco tempo e ainda não havia recuperado o movimento das mãos; por temer que se agravasse o seu abatimento, Ariela decide não contar nada para ele, mas muda de idéia, já que, além de não ter segredos para com Jeovan, sabe que acabaria falando dormindo, ou com alguma desconhecida ou às colegas de trabalhos, ou numa carta à mãe:

Acendeu a luz e, face a face com Jeovan, começou a contar como um homem narigudo torcera seu braço e se deitara por cima dela. Recitou o episódio pausadamente, e viu as lágrimas que brotavam dos olhos de Jeovan, e se acumulavam, e formavam dois poços sobre as suas olheiras, porque ele chorava na horizontal. Por fim transbordaram, não em gotas, mas como dois filetes fluindo sem cessar da cavidade dos olhos em direção aos ouvidos. E Ariela chorou também, por achar delicadas como nunca achara as feições de Jeovan, e por reparar no quanto era lisa, juvenil, a pele dele quando bem escanhoadada. Desejosa de prorrogar aquele momento, e já tendo contado como o judoca depois de tudo fugira atarantado, fez com que ele regressasse e tornasse a abusar dela, e adicionou crueldades que ele não praticara. (p. 154)

A perversidade de Ariela e o “gozo” de contar a Jeovan suas aventuras amorosas, a partir de então, é freqüente: os amigos de Jeovan, por intermédio do Dr. Cantagalo, passam a vingá-lo, matando os amantes de Ariela. A perversidade é reforçada também na forma como Ariela as conta – a meia voz – e no ciúme do Dr. Cantagalo dos “privilégios” de Jeovan:

Julgou que estaria sendo desleal, se concedesse ao doutor Cantagalo o gozo de ouvir de sua boca palavras ditas para Jeovan a meia voz. Também se escusou de desmenti-lo, já tendo avistado na mesa o porta-chaves que ele afinal lhe empurrou na mão com mau jeito. Depois desse dia, como que enciumado dos privilégios de Jeovan, o doutor Cantagalo nunca mais olhou direito para Ariela; quando acionado pelos amigos de Jeovan, simplesmente remetia por meio da recepcionista o mesmo porta-chaves, esperando que Ariela entendesse e cumprisse a sua parte. E hoje cedo, ao ver aproximar-se a recepcionista empunhando aquele plástico ensebado, Ariela sentiu um gosto de vinagre na garganta (...) Dedicou o resto da manhã da desfolhar um bloco de papel, a amarfanhar papéis em branco, e a jurar que desta vez, sim, abandonaria o emprego e desapareceria da vida de Jeovan. (p 156)

É interessante confrontar a diferença no tratamento de Ruy Guerra e de Monique Gardenberg, em relação às cenas – tanto em *Benjamim* quanto em *Estorvo* – em que as mulheres são estupradas. Guerra mantém o objetivo de Chico Buarque: quase não mostra nada, sabemos

do que aconteceu mais pelo que está nas entrelinhas da linguagem do marido, também com ares de perversidade, “você sabe o que fizeram com sua irmã no chão do closet?”, do que pelas informações que estão na fala do narrador. Isso confirma o interesse de Guerra por trabalhar as elipses no cinema – exatamente aquilo que não se mostra. Se no filme *Estorvo*, a violência é apenas sugerida e a cena é curta, composta de brevíssimos *flashes* das pessoas caídas no chão, Gardenberg opta por explicitar a cena, ao contrário inclusive do texto de Chico.

No filme, o espectador é levado a associar a reação de Ariela – sai correndo quando Alyandro desabotoa o paletó e afrouxa o nó da gravata – ao estupro que ela sofreu. Ao mostrar um imóvel para Alyandro e flagrá-lo nesse gesto, assusta-se e sai correndo para chorar no banheiro, momento em que o espectador toma conhecimento do estupro, em *flashback*. No livro, sua reação de fuga deve-se à sensação de ser uma fracassada:

(...) chama a atenção para o sistema de refrigeração central, até descobrir que fala sozinha; o cliente despiu o paletó e sorri com metade da boca, olhando na direção da cintura dela. Tirou os óculos rav-ban para mostrar que tem olhos azuis e é um cafajeste. Tomou o tempo dela. É um desocupado, e Ariela sente que vai chorar. Sente esquentar o nariz e, pela expressão dele, entende que se está desfigurando. Cobre o rosto e corre para o toalete, sabendo que seus olhos incharão no instante em que ela se olhar no espelho e falar “sua burra! sua incompetente! sua fracassada!”. Mas o banheiro cheira a tinta fresca, não há espelho e as lágrimas não vêm; a raiva supera a desolação e todo choro de raiva é seco. Mais uma vez ela foi ingênua, ouvira “doutor Aliandro Esgarate” no telefone e imaginou um psicólogo, um ginecologista, sabe lá por quê. Mas já deveria tê-lo farejado à distância, não porque ele fosse meio amulado, mas pela atitude, pelo balanço do corpo quando andava, pela camisa aberta, pela corrente grosseira no pescoço e pelo medalhão dourado, com uma pedra branca. Uma profissional como ela teria a obrigação de desembaraçar-se desde o momento em que ele a cumprimentou: doutores não se apresentam assim com a mão toda engordurada.

Ariela deixa o banheiro e arranca direto para a saída; se o tipo fizer corpo mole, está disposta a trancá-lo por fora. Mas ele sumiu. (...) Ela não tem mais visitas programadas para hoje, e retira-se daquelas salas com a melancolia que sempre a acomete após um dia perdido, como noventa e cinco por cento dos seus dias. (p. 20-21)

Essa alteração na ordem causal entre alguns acontecimentos provoca significativas mudanças de sentido, neste caso e em outros. Por exemplo, no filme, quando Zorza e Ariela estão no restaurante e ele a presenteia, ela revela que é casada, e ele a leva para mostrar a esposa e os filhos, insinuando que não tem problema, já que ele também é casado e pai de família. No livro, Zorza mostra a família, sem motivação aparente. Outro caso é quando Ariela, ao mostrar um imóvel para dois clientes, passa mal: temos uma pista de que ela se sente mal porque sua mãe Castana morreu naquela mesma casa, tendo Ariela presenciado tudo, com dois anos de

idade. Passar mal talvez seja alguma reminiscência deste fato traumático da infância. No livro, o princípio de náusea que ela sente parece ser causado por “um cheiro de bicho morto” (p. 52), ou seja, a narrativa de Chico mantém a ambigüidade nos mínimos detalhes.

5.3 – De duplos e espelhos

Monique Gardenberg agrupa, em seqüência, algumas cenas que intercalam o passado e o presente de Benjamim Zambraia, acentuando as simetrias entre sua história com Castana Beatriz e sua história com Ariela Masé (FIG. 11 a 16). Nesse sentido, as cenas mais importantes são aquelas, apresentadas em montagem paralela, da perseguição de Benjamim a Castana e de Benjamim a Ariela. Mostrando alternadamente trechos de duas situações diferentes, envolvendo duas mulheres, no passado e no presente, a diretora reforça elementos já presentes de maneira intensa no romance: as duplicações, o espelhamento, a repetição na vida de Benjamim. No romance, estas cenas estão separadas por várias páginas e são também repetidas de maneira praticamente idêntica, mudando-se apenas a personagem que é o pivô da situação e, obviamente, a época em que se passa cada ação. A seqüência da perseguição corresponde aos trechos abaixo, retirados das páginas 48-49 e 140 do livro, portanto, distanciados um do outro:

Sozinha na avenida caminha Ariela, ligeira mas não muito. Caminha de queixo erguido como caminharia a mãe. (...) Compraz-se em vê-la tomar uma rua transversal, de pouco movimento, pois entende que com isso ela procure facilitar a abordagem. (...) Benjamim conclui que Ariela foge dele ao estilo da mãe, que mais se fazia perseguir do que fugisse de fato. (...) Deteve-se um minuto num projeto de esquina, tirou os sapatos e percutiu sola contra sola para dissipar a areia, ou para que Benjamim a admirasse de perfil, pela última vez. E desatou a correr, desejando com certeza que ele a chamasse, para ter o prazer de não lhe dar respostas. (p. 48-49)

[Castana] partiu ligeira mas não muito, o queixo erguido, por um esboço de rua no meio do areal. (...) já se convencia de que era ela, consciente de sua presença, quem o guiava a um retiro seguro. Viu-a parar, exhibir seu perfil, descalçar-se, e quando ela percutiu uma sandália com a outra, parecia bater palmas para apressá-lo. Mas logo começou a correr com as sandálias na mão, e correndo-lhe atrás Benjamim vislumbrou um sobrado verde-musgo, camuflado entre duas amendoeiras. Sob a marquise do sobrado viu um vulto, e ia alertar Castana Beatriz, ia alcançá-la num grito, quando reconheceu o Professor Douglas: encontram os dois no sobrado, cujas chaves ela custou a catar na bolsa abarrotada. (p. 140)

Outro espelhamento que Gardenberg acentua, ao reunir duas cenas, diz respeito às conversas telefônicas entre Castana e Benjamim e entre Ariela e Benjamim. No filme, Castana diz que sonhou com Benjamim, mas não pode contar porque pode dar linha cruzada (aqui há uma referência ao momento de repressão militar). Ariela, trinta anos depois, também diz que sonhou com ele e não quer contar porque dá azar,²⁰ mas acaba cedendo e contando o sonho. Estas duas breves cenas intercaladas correspondem ao seguinte trecho do romance:

Mas lembrou-se de Castana Beatriz porque “esta noite eu sonhei contigo” eram palavras dela, no início do namoro. E por instinto Benjamim falou “conta!”, ao que Castana Beatriz responderia “só pessoalmente”, porque contar sonhos por telefone dá azar, dá linha cruzada no amor. Ariela, que não deve ser supersticiosa, contou que no seu sonho Benjamim vinha seqüestrá-la no escritório às quatro da tarde, montado num cavalo vermelho. (p. 104)

Também em outras cenas, a diretora acentua a repetição do passado de Benjamim no presente: ele aparece escondido, em frente ao prédio onde mora, observando o camburão da polícia que veio apanhar os mendigos. A essa cena se intercala outra, idêntica, do jovem Benjamim também diante do seu edifício, temendo que a polícia estivesse no seu enalço. Também são simétricas e espelhadas (porém afastadas uma da outra) as cenas do início e do final do filme, que mostram o Benjamim jovem diante do pelotão de fuzilamento (em sonho) e o Benjamim velho também diante do pelotão de sujeitos armados que o matarão.

Uma das cenas mais belas e dramáticas do filme, justamente um acréscimo da diretora, também reflete um espelhamento. Tendo ao fundo a música instrumental “Nights in white satin”, de Eumir Deodato, o jovem Benjamim investe contra a própria imagem no espelho, após ter levado inadvertidamente a polícia ao enalço de Castana. A personagem literalmente se contorce de dor e de culpa pela morte da amada. Esta cena representa o estilhaçamento do sujeito, que não mais se recupera da dor sofrida. Sua imagem aparece em fragmentos no espelho, exatamente como o Eu estorvado diante do espelho quebrado, no filme *Estorvo* (FIG. 17).

²⁰ Aqui há um desdobramento da fala de Castana que, no livro, diz que contar sonho “dá azar, dá linha cruzada no amor”. Há também uma mudança de perspectiva, já que a fala de Castana é desdobrada no filme em fala dela e de Ariela. No romance, Ariela conta o sonho, pois não deve ser supersticiosa, segundo percepção de Benjamim.

5.4 – *Benjamim* de Monique Gardenberg: análise de cenas

Seqüência 1

Do sonho recorrente à gravação do comercial para TV²¹

O jovem Benjamim Zambraia caminha numa estrada erma, ao som da música “Twilight time”, enquanto são apresentados os créditos iniciais do filme. Ele entra numa casa (a mesma onde Castana Beatriz morreu) e a música vai, gradativamente, saindo de cena. A porta se abre, ele se volta e faz menção de cumprimentar o homem que acabou de entrar. O estranho, porém, saca uma arma, Benjamim recua e outros cinco homens entram atrás, também armados. Os homens empunham suas armas, Benjamim levanta a camisa e cobre a cabeça. Ouvem-se sons de tiroteio, numa passagem rápida para a próxima cena: o velho Benjamim acorda agitado, na poltrona de um ônibus da companhia Triauto, para a qual ele grava uma campanha de TV. Segue-se a gravação do comercial, até que a câmera vai se deslocando ao longo do ônibus até sair de dentro dele e, num *travelling* para trás, vai mostrando o cenário, que é um *set* de filmagens. A cena acaba justamente quando aparece o nome da diretora Monique Gardenberg nos créditos. Em seguida, a tela escurece (*fade-out*), com a permanência das falas em *off*, porém diminuindo de volume até se ter a impressão de estarem cada vez mais distantes (FIG. 18).

Monique Gardenberg, desde o início do filme, subverte alguns elementos do romance de Chico Buarque: o Benjamim do livro, que não se lembra de alguma vez ter morrido em sonho, transforma-se no Benjamim cinematográfico que tem um sonho recorrente: justamente o de que está sendo morto, diante de um pelotão de fuzilamento. A diretora aproveita também nesta cena outros elementos do romance, fazendo deslocamentos, no entanto: por exemplo, Benjamim, que no livro “já teve ganas de erguer a camisa e cobrir o rosto no meio da rua” (p.11) repete este gesto no início do filme (quando morre em sonho) e no final (quando morre de fato). A morte anunciada da personagem fílmica (através do sonho) substitui o *flashback* inicial do livro (o protagonista, diante do pelotão e na iminência da morte, vê toda a sua vida projetada diante dos olhos), que termina exatamente como começou. Ao usar esse recurso, o filme acentua a simetria e o espelhamento entre o início e o final da história: Benjamim jovem, no início, morrendo em sonho, e Benjamim velho, no final, realizando o sonho recorrente. Além do *flashback*, a diretora substitui recursos bastante comuns no cinema,

²¹ Marcação no DVD: vai de 00:01:25 a 00:06:05. Corresponde às páginas 9-10, 11, 37 (anexo 2, trecho 1).

aludidos pelo livro, por soluções criativas que evidenciam a metalinguagem e homenageiam a sétima arte. A primeira cena, altamente metalingüística, da gravação do comercial, confere um tom de reflexividade que aparece em todo o filme. Benjamim, personagem travestida de cliente da Triauto, afirma para o diretor que não é ator, sempre foi modelo fotográfico, uma estratégia fílmica de informar a profissão do protagonista ao espectador. Nessa cena, estão presentes vários elementos concernentes à gravação: preparação do ator, objetos da cena, direção, claquete, equipamentos próprios, todo o pessoal técnico envolvido na gravação (dentro e fora do ônibus) e o fechamento da cena exatamente com o crédito do nome da diretora Monique Gardenberg.

Várias outras cenas extremamente metalingüísticas são aquelas em que a cineasta alude a outras artes, especialmente músicas e filmes, a fim de potencializar o efeito dessas mídias no cinema e de expor um comentário acerca de seu filme, usando, para isso, outros intertextos. Quando Castana e Benjamim vão ao cinema, cita-se textualmente o filme *Um homem, uma mulher* (Claude Lelouch, 1966), através de um cartaz à entrada. Ele compra os ingressos e saem, focalizando-se a atendente da bilheteria, que lê avidamente uma revista de fotonovela. Inicia-se a cena de amor entre Benjamim e Castana, tendo, ao fundo, a música-tema de Francis Lai para o filme de Lelouch. Não há equivalente no livro para esta cena, apenas a menção de que Benjamim ia muito ao cinema, fascinado com as bocas enormes das mulheres movendo-se na tela, e a referência a seu gosto por filmes antigos, além de seu apartamento ser visto por Ariela como uma espécie de cabine cinematográfica.

A música “Um homem, uma mulher”, composta por Francis Lai para o filme homônimo de Lelouch, aparece de forma especial, nesta cena. Aludindo à música “Outras palavras”,²² eu diria que a cineasta faz uma “dublagem” de outras paixões: assim que Benjamim e Castana entram na sala de cinema, começa a cena de amor entre eles, com a música de Lai ao fundo, fazendo alusão inequívoca à famosa cena de Lelouch. Até mesmo a grande semelhança na maquiagem das atrizes, Cleo Pires e Anouk Aimée, ajuda a confirmar a relação entre os filmes (FIG. 19 e 20). Com essas pistas, conseqüentemente os espectadores relacionam a história de amor de Benjamim à das personagens do diretor francês, marcada, igualmente, por triângulos amorosos, encontros, desencontros e pelo luto por causa de um amor do passado, já morto mas não esquecido. Curiosamente, na cena de amor entre os protagonistas do filme francês, não há música, que só entra (não a de Francis Lai) quando a personagem Anne lembra-

²² Cf. os seguintes trechos: “Toda sessão ela virava uma atriz”; “Trocamos confissões, sons/No cinema, dublando as paixões”; “Quantas palavras/Que ela adorava/Saíram de cartaz”.

se de seu amor do passado, o marido agora morto. A cena dura quase 7 minutos e é intercalada com cenas em cores, e com música ao fundo, do passado da mulher, com seu marido.

O cartaz do filme *Benjamim*, bem como a capa do DVD e do CD com a trilha sonora, também alude a essa cena e a um dos cartazes do filme de Lelouch (FIG. 21 e 22). Dessa forma, o filme *Um homem, uma mulher* serve como um comentário metatextual à história de amor de Benjamim. Robert Stam chama a atenção para esse tipo de estratégia intertextual, quando um cineasta alude a um outro filme, “como um meio expressivo de propor um comentário sobre o mundo ficcional do filme aludido”.²³ Assim, ao citar o filme de Lelouch, através do cartaz à entrada do cinema e da música-tema, e imitando a cena de amor do casal, a diretora de *Benjamim* faz uma aproximação entre essas duas histórias de amor.

Há também outras referências diretas e indiretas a filmes: quando Castana participa de protestos na rua, contra o regime militar, cita-se, também num cartaz à entrada do cinema, *Brasil ano 2000* (Walter Lima Jr., 1969). Faz-se alusão a *Cantando na chuva* (Gene Kelly e Stanley Donen, 1952), numa cena em que Benjamim, quase patético, dança, não na chuva, mas numa fonte, cercado de mendigos, com um guarda-chuva na mão, imitando o gesto da personagem no clássico musical americano. Tal referência evidencia-se mais nitidamente no *making*, contido nos extras do DVD, que mostra a clara inspiração da diretora no filme de Kelly e Donen: no *set* de gravação, Paulo José assiste ao musical e ensaia os passos da personagem.

Quase ao final da cena que alude ao filme *Um homem, uma mulher*, há *flashes* de Benjamim velho no restaurante, parecendo absorto em lembranças do passado. Da curtíssima cena de amor (dura menos de 1 minuto), passa-se para Benjamim no restaurante, treinando sua fala para a campanha de Alyandro na TV. Há também aqui a presença da metalinguagem, que enfatiza o papel do ator: Benjamim decora seu papel, enquanto fotos de atores brasileiros (Tônia Carrero, Grande Otelo, Paulo Autran, Tarcísio Meira e outros) são focalizadas na parede do bar, numa clara homenagem ao cinema e ao teatro nacionais. Benjamim percorre a parede com o olhar, através da câmera, para, em seguida, treinar sua fala, colocando-se na condição do ator que encarna a personagem e finge ser outra pessoa. Sendo Benjamim um ex-modelo fotográfico, é interessante que se privilegie a imagem e a fotografia, no livro e no filme.

Além da alusão metalingüística ao papel do ator, outro aspecto relacionado ao teatro é o próprio guarda-roupas de Benjamim, similar a um camarim de figurinos variados que, mais tarde, ele descarta para os mendigos, num ímpeto de renovação. Seu figurino desempenha o

²³ STAM. *Introdução à teoria do cinema*. p. 231-232.

papel simbólico de acentuar sua ligação com o passado e sua nostalgia por um tempo que não volta mais. Quando Ariela manifesta desejo de assistir à peça na qual supostamente Benjamim atua, ele responde que “saiu de cartaz na semana passada”, enquanto a câmera focaliza seu guarda-roupas. Este quarto que imita um camarim – antes chamado de “quarto da criança”, quando Benjamim tinha planos de se casar – já existe no romance: “O quarto virou uma floresta de cabideiros com roupas aposentadas (o mantô da Europa, o cachecol de Castana Beatriz), lembrando um brechó, ou loja de trajes de aluguel, ou camarim de vaudeville” (p. 79).

Um aspecto intermediático e paratextual que chama atenção é a capa da primeira edição do livro *Benjamim*, de 1995, feita por Hélio de Almeida, em que as fotos de Bob Wolfenson mostram várias poses do modelo, em fragmentos, muito parecidas com aquelas do cartaz de *Um homem, uma mulher* (FIG. 23 e 24). Há, nessa rede de relações, o papel do recorte intertextual do leitor: “os traços intertextuais que descobrimos e que nos remetem a uma miríade de pré-textos não dependem tanto do que está ‘no texto’, e sim do nosso próprio repertório de textos e hábitos de leitura”.²⁴ Portanto, mesmo que a intertextualidade não aconteça na produção, está presente no nível da recepção, segundo Graça Paulino, já que os textos “são lidos de diversas maneiras, num processo de produção de sentido que depende do repertório textual de cada leitor, em seu momento de leitura”,²⁵ assim, é “o olhar do receptor que pode aproximar os textos”.²⁶ Segundo Tânia Franco Carvalhal, é possível falarmos

de um denominador comum nas linguagens estéticas e da propriedade que têm de funcionarem como sistema de signos que põem em movimento toda uma série de associações fundadas em experiências individuais e coletivas. Estamos, sem dúvida, no terreno da recepção quando tudo ecoa nos ouvidos do leitor onde as associações, por fim, tomam sentido.²⁷

Dentre inúmeros intertextos que aparecem no filme, temos a citação de dois versos do poema “Ternura”,²⁸ de Vinicius de Moraes, ex-parceiro musical de Chico, que diz respeito ao próprio amor que sente Benjamim: pede perdão a Ariela por amá-la de repente, embora seu amor seja, na verdade, por Castana, portanto, de longa data. Além dessas referências diretas ou indiretas, há também todo o material acessório que cerca o filme, que é da ordem da

²⁴ CLÜVER. *Literatura e sociedade*, p. 40.

²⁵ PAULINO *et al.* *Intertextualidades*, p. 54.

²⁶ PAULINO *et al.* *Intertextualidades*, p. 57.

²⁷ CARVALHAL. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, p 21.

²⁸ “Eu te peço perdão por te amar de repente/Embora o meu amor seja uma velha canção”.

paratextualidade: além do *making* e das entrevistas, também é paratexto o videoclipe da canção “Alegria”. Aludindo a *Cantando na chuva* e utilizando tantas músicas, Gardenberg homenageia este tipo de filme e comenta sobre o mundo ficcional dos outros dois filmes citados: homenagem e comentários são exemplos de vários metatextos abordados pelo filme.

No filme, também funciona como comentário, altamente simbólico da condição de Benjamim, a propaganda de um *resort*, no ponto de ônibus, quando Benjamim espera inutilmente por Ariela. Embora talvez passe despercebido, o texto dessa propaganda é importante por fazer referência à atitude de esbanjamento financeiro de Benjamim, chamando a atenção para os excessos desse homem apaixonado: “não é só o que você escolhe fazer do seu dinheiro. Mas também o que escolhe fazer da sua vida”. No livro, a atitude esbanjadora é mais evidente e, ironicamente comentada pelo narrador, provoca um humor negro: a personagem tem economias em ouro que vai dilapidando a cada gasto com Ariela (presente, jantar), reduzindo, assim, sua expectativa de vida. Portanto, esta inscrição da propaganda, acrescida pela diretora no filme, sublinha o efeito devastador que tem a presença de Ariela na vida de Benjamim.

Seqüência 2

“Este é o acontecimento mais importante de minha vida”²⁹

Benjamim está sentado no sofá, distraído com um objeto qualquer. A campanha toca, ele vai imediatamente atender: é Ariela, que ele puxa pelo braço para lhe mostrar o “quarto de Ariela”. Triste, ela olha o quarto e afirma que é lindo, mas sai correndo e diz que tem de ir; Benjamim corre atrás. Ela entra no táxi e grita “não, Benjamim!”, mas ele entra junto e diz que vai com ela. Passam pelo túnel, ela sempre chorando e ele visivelmente consternado, sem saber o que dizer ou fazer, até que chegam ao sobrado verde onde Castana foi morta. Ariela entra, Benjamim vacila ao reconhecer o sobrado, mas vai atrás gritando seu nome, sem encontrá-la. Entram seis homens armados e posicionam-se para atirar. Benjamim repete o gesto do início (em sonho) de esboçar um cumprimento aos homens, mas percebe que estão armados e recua. Fora da casa, Ariela grita por Benjamim. Ele diz: “não faz mal, querida. Este... é um dos melhores acontecimentos... da minha vida!”. Cobre a cabeça com a camisa. Soam tiros. Escurece. Fim.

²⁹ Marcação no DVD: vai de 01:40:27 a 01:43:40. Corresponde às páginas 160-165 (anexo 2, trecho 2).

A passagem do romance, da qual se originou essa cena, enfatiza, mais que o filme, toda a decadência física e emocional de Benjamim, por causa da espera inútil de uma semana por Ariela: curvado, com os cabelos brancos desalinhados e a barba por fazer, talvez ela não o reconhecesse se topasse com ele na rua, tamanha a decadência. Ariela foge – exatamente como fez Castana Beatriz trinta décadas atrás – quando vê a Pedra e sua sombra sobre cada coisa no chão, como se fosse uma camada de cinzas, e quando sente o cheiro da Pedra em Benjamim. A Ariela do romance “parece agoniada”, mas tem a mão “cerrada, óssea”, quando Benjamim a segura, e não se assemelha com a sentimental Ariela fílmica que chora sem parar e, visivelmente, se condói de levar Benjamim à morte. No romance, quando o taxista deixa Benjamim e Ariela no endereço estipulado, ele “arranca sem ter sido dispensado nem cobrar pela corrida”, o que evidencia o conluio de Ariela com amigos de Jeovan, ao levar Benjamim para a morte. No filme, Benjamim paga pela corrida.

Além de evidenciar o espelhamento das duas cenas, a substituição do *flashback* inicial do romance pela concretização, ao final, do sonho recorrente de Benjamim, mostrado no início, confere à narrativa um efeito de circularidade que evidencia o círculo vicioso do qual a personagem só conseguirá sair através da morte, tal qual o Eu de *Estorvo*. Se o sujeito do filme *Estorvo* duplica-se, anunciando a própria morte, a cena final de *Benjamim* traz em si o duplo de Castana, na figura de Ariela, anunciadora da morte do protagonista, pondo fim a sua existência. Antes disso, o táxi conduzindo Benjamim e Ariela entra num túnel mal iluminado, momento em que ele pronuncia, no romance, a frase que será deslocada para o final do filme. Neste, eles também passam pelo túnel, elemento significativo, como mostrei na análise de *Estorvo* que vale para *Benjamim*: o túnel é símbolo, segundo Chevalier e Gheerbrant, das travessias obscuras e dolorosas que desembocam noutra vida, e também da “angústia, de espera inquieta, de medo das dificuldades, de impaciência em satisfazer um desejo”.³⁰ Benjamim é conduzido, justamente, para o fim de sua angustiante espera, do luto interminável que é a vida culposa pela morte da amada: travessia dolorosa que ele precisa fazer para, finalmente, expurgar seus pecados.

No livro, não há equivalente para a cena final do filme quando Ariela grita por Benjamim, fora da casa, o que acrescenta à personagem uma carga de emoção e aparente remorso pela morte de Benjamim, aspecto que o romance não contém. Gardenberg efetua também outra alteração substancial, ao deslocar a frase “este é um dos melhores acontecimentos da minha vida” do contexto do livro (Benjamim a pronuncia aspirando golfadas de ar deixadas pelo caminhão de lixo) e colocá-la no final, no instante em que Benjamim percebe que será

³⁰ CHEVALIER, GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 915.

fuzilado. Ao fazer tal mudança, a diretora retira a carga humorística da frase e confere-lhe outra, dramática, patética, optando por um Benjamim que se entrega à morte e a aceita como único caminho, diante da impossibilidade do amor de Castana e da irremediável culpa que sente pela sua morte. Fica acentuado, no filme, através deste deslocamento feito pela diretora e pela expressividade do ator Paulo José (com o rosto em primeiro plano), que este momento da morte é a concretização do sonho recorrente de Benjamim, de um sonho desperto, no entanto. Benjamim parece consciente de que sua dor só acabará quando de sua morte, por isso, ela lhe cai bem, resulta em alívio. A morte satisfaz seu desejo de se livrar daquele círculo insuportável, e de, quem sabe, descobrir um tempo “que refaz o que desfez” e bota no corpo uma outra vez.

C O N C L U S Ã O

UMA PALAVRA

“Não pertencer a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor. A origem perdida, o enraizamento impossível, a memória imergente, o presente em suspenso. O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada. Pontos de referência, nada mais. O seu tempo? O de uma ressurreição que se lembra da morte e do antes, mas perde a glória do estar além: somente a impressão de um *sursis*, de ter escapado.” (Julia Kristeva)

“... talvez seja a partir da subversão desse individualismo moderno, a partir do momento em que o cidadão-indivíduo cessa de se considerar unido e glorioso para descobrir as suas incoerências e os seus abismos, em suma, as suas ‘estranhezas’, que a questão volta a se colocar: não mais a da acolhida do estrangeiro no interior de um sistema que o anula, mas a da coabitação desses estrangeiros que todos nós reconhecemos ser.” (Julia Kristeva)

Atravessando o terreno de outras artes – música, literatura, teatro, cinema – e colocando em circulação uma ampla rede de relações transtextuais e intermediáticas, Chico Buarque chega à sua obra ficcional com uma experiência que lhe permite explorar diversas fronteiras das manifestações artísticas nos romances *Estorvo*, *Benjamim* e *Budapeste*. Para muito além da crítica que ainda prefere considerá-lo um compositor que resolveu aventurar-se nas terras da literatura, Chico é um artista da palavra, e é com desenvoltura que se desloca por todos esses caminhos da expressão artística. Certamente é também de toda essa convivência com diversos meios e linguagens que nasceram romances repletos de silêncio e sons, ruídos, trilha sonora, ritmos variados, imagens estáticas e em movimento, culminando numa linguagem cinematográfica. Também dessa relação com outros meios de expressão e da colaboração com outros realizadores, inclusive com os cineastas que filmaram seus livros, é que surge um Chico Buarque muito próximo do cinema, no sentido de um escritor que sabe dirigir suas cenas e que talvez possa ser visto como um escritor-cineasta. Essa sua vertente é perceptível até mesmo nos filmes de Ruy Guerra e Monique Gardenberg que, operando seleções de aproximações ou distanciamentos, supressões, acréscimos e deslocamentos, evidenciam o diálogo amoroso com o texto buarqueano e com o que este já contém de elementos cinematográficos.

Seu romance *Budapeste* acaba sendo, sem necessidade de considerarmos uma possível intencionalidade por parte do escritor, uma resposta fina e irônica à crítica que o acusou de plagiador. Já tendo criado tantas paródias, inclusive ao longo de sua carreira musical, a maior ironia de Chico Buarque, neste romance, parece ser exatamente a abordagem de questões sobre o plágio, o pastiche, a cópia, o simulacro, lançando discussões literárias a respeito de autoria, usurpação, o escritor e seu duplo, a literatura como duplo. Os diretores dos filmes *Estorvo* e *Benjamim*, ao dialogarem com a obra de Chico, colocam em foco a relação com outras mídias e, quase não intervindo no texto do escritor, tornam seus filmes, em diferentes graus, espécie de pastiches dos romances, duplicando assim a temática buarqueana. Se o narrador de *Budapeste* é usurpado, também o é o leitor que busca o chão firme das narrativas de grande sentido, e dos divertimentos vários, como a linearidade temporal e o narrador onipotente. Contendo espelhamentos diversos, a literatura buarqueana focaliza, em primeiríssimo plano, e de maneira metalingüística, a própria literatura, deixando manifesto seu caráter de reflexividade. Assim é que Chico Buarque, esse “estrangeiro” da literatura para alguns puristas, mostra-se mais familiar do que essa crítica supõe.

O que se apresenta nos romances de Chico é uma estrangeiridade que embaralha fronteiras, nacionais e artísticas, tecidas de realidade e sonho. No início dos anos 60, Chico iniciou o curso de arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, que ele abandonaria três anos mais tarde para se dedicar à carreira musical. Não abandonou, porém, sua paixão pelas cidades, pelos mapas e fronteiras. Desde a infância e adolescência, ele projetava cidades imaginárias e criava até mesmo países inteiros, com nomes, acidentes geográficos e tudo que uma cidade poderia conter. A cidade anônima (o Rio Janeiro?) de *Estorvo* e *Benjamim* e mesmo a Budapeste do último romance são matéria de sonho, cidades urdidas através da imaginação de artista-arquiteto das palavras. Se essas cidades exibem uma topografia familiar, mostram-se também, ao mesmo tempo, estrangeiras, divididas, fragmentadas, num entre-lugar.

Se o romance *Budapeste* exhibe a estrangeiridade concernente ao sujeito desenraizado de sua pátria, os três romances abordam a condição errante das personagens e sua inadequação ao mundo. Dessa forma, em minha leitura, é o estrangeiro o fio condutor da prosa buarqueana: são personagens estrangeiras na própria terra, no seio familiar, para si próprias e vivendo, nesse mundo onde não se enquadram, num entre-lugar intersticial ou uma terceira margem, metaforizada de maneira tão bela por Guimarães Rosa. Chico focaliza sujeitos cindidos, fronteiros, como muitos sujeitos presentes em boa parte da literatura contemporânea, conforme Lúcia Helena, que “nos fala dessa sociedade e desse homem fronteiros,

estilhaçados, sitiados num tempo de simulacros sedutores”.¹ Chico aborda essas identidades diluídas no mundo contemporâneo, a busca incessante do sujeito por si mesmo, personagens que comungam a mesma perplexidade diante do mundo. O livro *Estorvo* e o filme de Ruy Guerra são exemplares do caos desse mundo de hoje e da falta de referencial de seus sujeitos, assim como também acontece com *Benjamim* e *Budapeste*. Na sociedade contemporânea, se, por um lado, tudo é excessivo e salta aos olhos, ao olfato, à audição – sons, palavras, ruídos, informações, fragmentos de discursos, letrados, *out-doors*, câmeras de circuito interno – por outro lado, resta um vazio. O vazio da solidão dos indivíduos, sempre à deriva, num outro lugar sempre-além, alhures, numa sociedade repleta de contradições e angústia.

Se tanto Benjamim quanto o Eu de *Estorvo* morrem, e em *Budapeste* há um “desaparecimento” literário, por assim dizer, esses romances apontam para a falência desses sujeitos deslocados e descentrados, mas também, e principalmente, para a falência da representação, promotora do Sentido único e inequívoco. Chico descentra o que é centro e carrega-o para uma terceira margem, onde não tem lugar a narrativa de grandes sentidos, representativa e linear e onde seus sujeitos revelam sua brecha. No final de *Budapeste*, o narrador perde o controle de sua escrita, e, metaforicamente, naufraga. E, se o naufrágio é metáfora exemplar para esse descentramento, não é por acaso que José Costa, ao procurar pelo livro *O ginógrafo*, encontra justamente – no topo dos mais vendidos – o livro *O naufrágio*. Não seria justamente essa uma ótima metáfora para a falência do narrador onipotente e da prosa comprometida com a representação? A literatura de Chico situa-se nesse lugar fronteiro da literatura contemporânea, onde novos modos de leitura se impõem, promovendo a ruína da representação, numa “resistência à totalização do sentido e à leitura unificadora”.² Literatura de tantos duplos, de sujeitos cindidos e estrangeiros, a ficção de Chico pede exatamente um novo modo de ler, com essas personagens náufragas. Ruy Guerra diz, em entrevista, que o narrador de *Estorvo* está flutuando. Não só esse Eu de *Estorvo*, mas todos os protagonistas ficcionais buarqueanos estão flutuando, no tempo e no espaço, todos náufragos à deriva, situados nessa terceira margem do entre-lugar. Terceira margem de onde não voltarão.

¹ LÚCIA HELENA *apud* OLIVEIRA. Laços entre a tela e a página. <www.joaogilbertonoll.com.br/estudos.html>.

² MIRANDA. *Revista de estudos de literatura*, p. 18.

REFERÊNCIAS

OBRAS LITERÁRIAS E FILMOGRÁFICAS

BENJAMIM. Direção e direção musical: Monique Gardenberg. Produção: Paula Lavigne e Augusto Casé. Intérpretes: Paulo José; Cleo Pires; Danton Mello; Chico Diaz; Guilherme Leme; Rodolfo Botino; Ernesto Piccolo; Nelson Xavier; Mauro Mendonça. Produtora executiva: Elisa Tolomelli. Fotografia: Marcelo Durst. Direção de Arte: Marcos Flaksman. Figurino: Marcelo Pies. Edição: João Paulo Carvalho. Roteiro: Jorge Furtado, Glênio Póvoas e Monique Gardenberg. Música original: Arnaldo Antunes e Chico Neves. [s.l]: Europa Filmes c2004. 1 DVD (108 min.), letterbox, color.

BUARQUE, Chico. *Benjamim*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 165 p.

BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 174 p.

BUARQUE, Chico. *Estorvo*. 1. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. 141 p.

ESTORVO. Direção e roteiro: Ruy Guerra. Produção: Bruno Stroppiana e Bruno Cerveira. Intérpretes: Jorge Perrugorria; Bianca Byington; Leonor Arocha; Tônico Oliveira; Xando Graça; Susana Ribeiro; Ataíde Arcoverde; Aurora Basnuevo; Cândido Damm; Manuel Romero; José Antônio Rodriguez; Verônica Lynn. Produtores executivos: Jom Tob Azulay e Miguel Mendoza. Fotografia e câmera: Marcelo Durst. Montagem: Mair Tavares. Direção de arte: Raúl Oliva, Cláudio Amaral Peixoto e Tony de Castro. Figurinos: Bia Salgado e Carlos Urdanívia. Música: Egberto Gismonti. [s.l]: Sky Light Cinema c2000. 1 DVD (95 min.), color.

ROBBE-GRILLET, Alain. *A retomada*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Record, 2002. 189 p.

SOBRE CHICO BUARQUE

ARRUDA, Mariana Mendes. *Em cartaz, Chico Buarque: a adaptação do romance Benjamim para o cinema*. 2007. 100 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

BARROS E SILVA, Fernando de. *Folha explica: Chico Buarque*. 3. reimpr. São Paulo: PubliFolha, 2004. 173 p. (Folha explica, 63).

BARROS, Leila Cristina. Artes visuais na literatura de *Budapeste*, de Chico Buarque, e *A retomada*, de Alain Robbe-Grillet, 2006. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 10., 2006, Rio de Janeiro. [*Anais eletrônicos...*] Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2006. 1 CD-ROM.

BARROS, Leila Cristina. *Desencontro: amor e feminino em Benjamim*, de Chico Buarque. 2001. 89 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

BARROS, Leila Cristina. *Desencontro; amor e feminino em Benjamim*, de Chico Buarque. *Em tese*, Belo Horizonte, ano 6, v. 6, p. 203-210, ago. 2003.

BARROS, Leila Cristina. Palavras, sons e imagens em cartaz: aspectos de intermedialidade no romance *Benjamim*, de Chico Buarque, e na adaptação cinematográfica de Monique Gardenberg. *Aletria*; revista de estudos de literatura. Intermidialidade. n. 14, jul./dez. 2006, p. 122-136.

BARROS, Leila Cristina. Tragédia social em *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes: aspectos hipertextuais e intermidiais. *Espéculo*; Revista de estudios literarios, Madrid, n. 31, nov. 2005/fev. 2006. Disponível em: <www.ucm.es/info/especulo/numero31/chicobu.html>. Acesso em: 25 abr. 2008.

BOLLE, Adélia Bezerra de Meneses. *Literatura comentada; Chico Buarque de Hollanda*. São Paulo: Abril Educação, 1980. 106 p.

BONOTTO, Martha E. K. Kling. Chapeuzinho Amarelo: um novo sentido para uma velha história. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 55-68, jan./jun. 2003. Disponível em: <www6.ufrgs.br/seeremquestao/ojs/viewissue.php?id=1#Artigos>. Acesso em: 20 jan. 2007.

BOX Chico. Vol. 1: À flor da pele, Meu caro amigo, Vai passar. Direção: Roberto de Oliveira. Produção artística: Vinícius França. Direção de fotografia: João Wainer. Edição: André Wainer. Rio de Janeiro: RWR Comunicações, 2005. 3 DVDs, color.

BOX Chico. Vol. 2: Anos dourados, Estação derradeira, Bastidores. Direção: Roberto de Oliveira. Produção artística: Vinícius França. Direção de fotografia: João Wainer. Edição: André Wainer. Rio de Janeiro: RWR Comunicações, 2005. 3 DVDs, color.

BOX Chico. Vol. 3: Romance, Futebol, Palavra. Direção: Roberto de Oliveira. Produção artística: Vinícius França. Direção de fotografia: João Wainer. Edição: André Wainer. Rio de Janeiro: RWR Comunicações, 2006. 3 DVDs, color.

BOX Chico. Vol. 4: Cinema, Saltimbancos, Roda Viva. Direção: Roberto de Oliveira. Produção artística: Vinícius França. Direção de fotografia: João Wainer. Edição: André Wainer. Rio de Janeiro: RWR Comunicações, 2006. 3 DVDs, color.

BRITO, João Batista de. Chico Buarque no cinema. In: FERNANDES, Rinaldo de. (Org.) *Chico Buarque do Brasil*; textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2004. p. 251-258.

CHICO Buarque: Carioca, inclui documentário: *Desconstrução*. Direção, produção e imagens do documentário: Bruno Natal. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006. 1 CD, 1 DVD, color.

CHICO BUARQUE: o tempo e o artista. Curadoria: Zeca Buarque Ferreira. Edição e textos: Regina Zappa. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2004. 80 p. (Catálogo da exposição realizada na Biblioteca Nacional de julho a outubro de 2004).

CHICO e as cidades. Direção de José Henrique Fonseca. Rio de Janeiro: Sony-BMG, 2000. 1 DVD, color.

CHICO ou o país da delicadeza perdida. Direção Walter Salles e Nelson Motta. Direção musical: Luís Cláudio Ramos. Produção musical: Vinicius França. Rio de Janeiro: Video Filmes, 2003. 1 DVD, color.

CIRENZA, Fernanda. *Folha de São Paulo*. 11 ago. 2000. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 07 nov. 2006.

CUNHA, Renato. Ambigüidades circulares: identidade, espaço e tempo na cinematização de *Estorvo*. In: _____. *Cinematizações; idéias sobre literatura e cinema*. Brasília: Círculo de Brasília Editora, 2007. p. 111-123.

DE CARLI, Ana Mery Sehbe; RAMOS, Flávia Brocchetto (Org.). *Palavra prima: as faces de Chico Buarque*. Caxias do Sul: EDUCS, 2006. 246 p.

DOSSIÊ: Chico Buarque em prosa e verso. *Revista Cult*, São Paulo, n. 69, p. 48-53, 2003.

FARIA, Alexandre. *Literatura de subtração; a experiência urbana na ficção contemporânea*. Rio de Janeiro: Papel & Virtual, 1999. 205 p.

FARIA, Alexandre Graça. Severinos e Iracemas; uma leitura do Brasil atual em fotos de Sebastião Salgado e canções de Chico Buarque, 2006. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 10., 2006, Rio de Janeiro. [*Anais eletrônicos...*] Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2006. 1 CD-ROM.

FERNANDES, Rinaldo de. (Org.) *Chico Buarque do Brasil; textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2004. 428 p.

FONTES, Maria Helena Sansão. *Sem fantasia; masculino-feminino em Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Graphia, 1999. 191 p.

GONÇALVES, Marcos Augusto; BARROS E SILVA, Fernando de. Chico. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 mar. 1999. Caderno Ilustrada, p. 8.

LAJOLO, Marisa. Chico Buarque, entre o real e o imaginário. *O Estado de São Paulo*, 31 ago. 1991. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 02 maio 2007.

MELLO, Heitor Ferraz. Alegorias do vazio. *Revista Cult*, São Paulo, n. 69, p. 48-53, 2003.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico; poesia e política em Chico Buarque*. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2000. 212 p.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. Cotia: Ateliê Editorial, São Paulo: Boitempo Editorial, 2000. 168 p.

MIRANDA, Wander Melo. Escrita anônima; um romance especular de Chico Buarque. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 out. 2003. Jornal de Resenhas, p. 5.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *De mendigos e malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht e John Gay – uma leitura transcultural*. Ouro Preto: UFOP, 1999. 202 p.

PEIXOTO, Fernando. Duas vezes Calabar (datas). In: BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. *Calabar; O elogio da traição*. 19. ed. rev. aum. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1994. p. XXIV-XXV. (Coleção Teatro Hoje, 24).

PEREIRA, Helena Bonito Couto. Duas personagens, dois tempos, duas versões; *Benjamim* em livro e em filme. *Aletria*; revista de estudos de literatura. Intermidialidade. n. 14, jul./dez. 2006, p. 107-121.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A profecia de Mário de Andrade. In: _____. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 248-253.

RIDENTI, Marcelo Siqueira. *O paraíso perdido de Benjamim Zambraia*; sociedade e política em Chico Buarque. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados/USP, fev. 1997. 19 p. (Série Teoria Política, 33).

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Chico Buarque: a música contra o silêncio. In: _____. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1978. p. 99-104.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. No anti-herói, a denúncia da realidade. Encarte do LP "História da música popular brasileira – Grandes compositores: Chico Buarque". São Paulo, Abril Cultural, 1982. p. 7-8.

SCHWARZ, Roberto. Um romance de Chico Buarque. In: _____. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 178-181.

SOUZA, Eneida Maria de. O samba é uma corrente. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 2 dez. 2006. Pensar, p. 3.

TABORDA, Felipe (Concepção e curadoria). *A imagem do som de Chico Buarque*; 80 composições de Chico Buarque interpretadas por 80 artistas contemporâneos. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1999. 179 p. (Projeto *A imagem do som*, v. 2).

WERNECK, Humberto. *Chico Buarque*; letra e música. 2. ed. 3. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v. 1, 295 p.

WERNECK, Humberto. *Tantas palavras*. Edição revista e ampliada de *Chico Buarque*; letra e musica. São Paulo: Companhia das letras, 2006. 477 p.

WISNIK, José Miguel. O autor do livro (não) sou eu. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>. Acesso em: 26 ago. 2004.

ZAPPA, Regina. *Chico Buarque*. 3. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Rio Arte, 1999. 200 p.

ZAPPA, Regina. *Cidade submersa*. Texto de Regina Zappa. Fotografias de Bruno Veiga. Arte de Christiano Menezes. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006. 160 p.

OBRAS TEÓRICAS E GERAIS

ALETRIA; revista de estudos de literatura. Intermidialidade. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, n. 14, jul./dez. 2006, 384 p.

ALETRIA; revista de estudos de literatura. Literatura & Cinema. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, n. 8, dez. 2001, 311 p.

APPADURAI, Arjun. Disjunção e diferença na economia cultural global. In: FEATHERSTONE, Mike (Coord.). *Cultura global: nacionalismo, globalização e modernidade*. Tradução de Atílio Brunetta. 3. ed. Petrópolis: Vozes, p. 311-327.

ARBEX, Márcia. Onirismo, subversão e ludismo no romance-colagem. In: ARBEX, Márcia; RAVETTI, Graciela (Org.). *Performance, exílio, fronteiras; errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, PÓS-LIT/FALE/UFMG, 2002. p. 207-226.

ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do Visível; ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários/Faculdade de Letras da UFMG, 2006. 220 p.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003. 335 p.

ÁVILA, Myriam. O encontro com o estrangeiro: uma tipologia. In: SANTOS, Luis Alberto Brandão; PEREIRA, Maria Antonieta (Org.). *Trocas culturais na América Latina*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000. p. 143-150.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981. 239 p.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. 2. ed. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

BARTHES, Roland. Fazer o ponto de Robbe-Grillet? In: _____. *Ensaio crítico*. Tradução de António Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1977. p. 277-287. (Coleção Signos, 11).

BARTHES, Roland. Literatura objetiva. In: _____. *Ensaio crítico*. Tradução de António Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1977. p. 41-55. (Coleção Signos, 11).

BARTHES, Roland. Não há escola Robbe-Grillet. In: _____. *Ensaio crítico*. Tradução de António Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1977. p. 137-145. (Coleção Signos, 11).

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. 86 p.

- BARTHES, Roland. Testemunho sobre Robbe-Grillet. In: _____. *Inéditos*; vol. 2 – Crítica. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 152-154. (Coleção Roland Barthes).
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Trad. Suzana K. Lages. In: HEIDERMANN, W. (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: NUT, [2002?].
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1980. 117 p. (Coleção Primeiros Passos).
- BERND, Zilá. De trânsitos e de sobrevivências. In: SCLIAR, Moacyr. *Max e os felinos*. Porto Alegre: P&PM Editores, 2001. p. 23-37.
- BERND, Zilá. Enraizamento e errância: duas faces da questão identitária. In: SCARPELLI, Marli Fantini; DUARTE, Eduardo de Assis. *Poéticas da diversidade*. Belo Horizonte: UFMG/FALE/PÓS-LIT, 2002. p. 36-46.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. A fascinante sedução do duplo. In: _____. *Mulher ao pé da letra; a personagem feminina na Literatura*. Editora UFMG/Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte, 1993. p. 107-166.
- BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind *et al.* 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 261-288.
- BUSSE, Rosa. Inquietante estranheza. In: *E-dicionário de termos literários*. Edição e coordenação de Carlos Ceia. Disponível em: <www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/I/inquietante_estraneza.htm>. Acesso em: 13 maio 2008.
- CARTMELL, Deborah. Introduction (to part II). Introduction (to part III). In: CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda (Ed.). *Adaptations: from text to screen, screen to text*. London/New York: Routledge, 1999. p. 23-28. 143-145.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 4. ed. 3. reimpr. revista e ampliada. São Paulo: Ática, 2003. 94 p. (Série Princípios, 58).
- CARVALHAL, Tânia Franco. Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Niterói, v. 1, p. 9-21, 1991.
- CASA NOVA, Vera. *Fricções; traço, olho e letra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. 203 p.
- CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade: revista de teoria literária e literatura comparada*, São Paulo, n. 2, p. 37-55, dez. 1997.
- CLÜVER, Claus. Estudos Interartes: introdução crítica. Tradução do inglês de Yung Jung Im e Claus Clüver. In: BUESCU, Helena Carvalhão; DUARTE, João Ferreira; GUSMÃO, Manuel. *Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Dom Quixote, 2001. p. 333-362.
- CUNHA, Renato. *Cinematizações; idéias sobre literatura e cinema*. Brasília: Círculo de Brasília Editora, 2007. 123 p.

CURY, Maria Zilda Ferreira. De orientes e relatos. In: SANTOS, Luis Alberto Brandão; PEREIRA, Maria Antonieta (Org.). *Trocas culturais na América Latina*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000. p. 165-177.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Júnia Barreto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. 74 p.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.) *Cadernos de tradução*. Tradução intersemiótica. Florianópolis, n. 7, 323 p., 1993.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: UFOP, 1999. 189 p.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e cinema: Tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005. 99 p.

DUARTE, João Ferreira. Heteroglosa. In: *E-dicionário de termos literários*. Edição e coordenação de Carlos Ceia. Disponível em: <www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/I/inquietante_estranheza.htm>. Acesso em: 13 maio 2008.

DURST, Marcelo. Inquietude de Cinema Novo na era do clipe. *O Globo*. Disponível em: <www.estorvo.com.br/index_sin.htm>. Acesso em: 15 jul. 2004.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. *Uma neurose infantil e outros trabalhos*. Tradução de Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 275-315. (Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 18).

GENETTE, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. London: University of Nebraska Press, 1997. 490 p.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos; a literatura de segunda mão*. (Extratos). Edição bilíngüe. *Cadernos Viva Voz*. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Revisão de Sônia Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005. 99 p.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996. 111 p. (Coleção Leitura).

GUERRA, Rui. Conversa com Rui Guerra: trabalhar com o oculto e com o que já se esqueceu. *Revista Cinemais*, n. 21, p. 7-48, jan./fev. 2000. Entrevista concedida a José Carlos Avellar, Geraldo Sarno e Sérgio Sanz.

GUERRA, Ruy Guerra. Entrevista para o vídeo: *A linguagem do cinema*; Série cineastas brasileiros: Ruy Guerra. Concepção, produção e direção: Geraldo Sarno. Realização: Saruê filmes e Riofilme. Exibido pelo Canal Brasil.

HANCIAU, Núbia Jacques. O conceito de entre-lugar e as literaturas americanas no feminino. In: BERND, Zilá (Org.). *Americanidades e transferências culturais*. Porto Alegre: Movimento, 2003. p. 109-119. (Coleção Ensaios, 54).

HANCIAU, Núbia Jacques. O entre-lugar. Disponível em: <www.hanciau.net/nubia>. Acesso em: 23 jun. 2008. Documento em PDF.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: _____. *Lingüística e comunicação*. Tradução: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971. p.63-72.

KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. In: _____. *Introdução à Semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 61-90. (Coleção Debates).

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. 205 p.

KRISTEVA, Julia. Intertextualidade. In: _____. *O texto de romance*. Lisboa: Horizonte Universitário, 1984. p. 154-194.

LARANJEIRA, Antonio Eduardo S. Recursos cinematográficos na prosa pop de André Sant'Anna. *Revista TXT*, Belo Horizonte, n. 7, Jun. 2008. Disponível em: <www.letras.ufmg.br/atelaetexto/revistatxt7/artigo_antonioeduardo%20.html>. Acesso em: 29 jun. 2008.

LEVEMFOUS, Sérgio. Da utopia americana ao não-lugar: identidade judaica e americana em autores brasileiros e francófonos. In: BERND, Zilá (Org.). *Americanidades e transferências culturais*. Porto Alegre: Movimento, 2003. p. 64-75. (Coleção Ensaio, 54).

LOUVEL, Liliane. Nuances do pictural. Tradução provisória de Márcia Arbex. Texto digitado. Sem paginação. Tradução do original em francês: LOUVEL, Liliane. Nuances du pictural. *Poétique*, Paris: Seuil, n. 126, avril 2001.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. 2. ed. Campinas: Papyrus, 2002. 303 p. (Coleção Campo Imagético).

MAGNABOSCO, Maria Madalena. As (des)corporificações do eu nas fronteiras do exílio. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002. p. 151-161.

MARQUES, Ângela Maria Salgueiro. *Do simples ao duplo: um estudo da obra de Oswaldo França Júnior*. 2004. 182 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003. 279 p.

MERTEN, Luiz Carlos. Ruy Guerra e o incômodo que “Estorvo” provoca. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11 ago. 2000. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>.

MIRANDA, Wander Melo. Ficção Virtual. *Revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, v. 3, p. 9-19, out. 1995.

NASIO, Juan-David. A dor psíquica, dor de amar. In: _____. *O livro da dor e do amor*. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997. 23-54.

OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de. A travessia do espelho: Dorian Gray e a configuração do duplo. In: BORBA, Maria Antonieta Jordão (Org.). *As partes da maçã; visões prismáticas do real*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2001. p. 22-36.

OLIVEIRA, Marinyse Prates de. *E a tela invade a página; laços entre literatura, cinema e João Gilberto Noll*. Salvador: SCT, FUNCEB, EGBA, 2002. 148 p.

OLIVEIRA, Marinyse Prates de. Laços entre a tela e a página. Disponível em: <www.joaogilbertonoll.com.br/estudos.html>. Acesso em: 02 jul. 2008.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Artes Plásticas; o Künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto: UFOP, 1993. 208 p.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. *Intertextualidades: teoria e prática*. Belo Horizonte: Lê, 1985. 155 p.

PAZ, Octavio. Traducción: literatura y literalidad. In: _____. *Traducción: literatura y literalidad*. 3. ed. Barcelona: Tusquets Editores, 1990. p. 9-27.

PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, Aduato (Org.). *O olhar*. 11. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 361-365.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: _____. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990. p. 91-99.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *O novo romance francês*. São Paulo: São Paulo Editora, 1966. 161 p. (Coleção Buritys).

PINTO, Maria Isaura Rodrigues. Literatura e cinema: visualidade e montagem nas escrituras de Sérgio Sant'Anna e João Gilberto Noll. *Revista TXT*, Belo Horizonte, n. 7, jun. 2008. Disponível em: <www.letras.ufmg.br/atelaetexto/revistatxt7/artigo_mariaisaura.html>. Acesso em: 29 jun. 2008.

PORTUGAL, Ana Maria. Literatura e Psicanálise: “O estranho”, a tensão do “E”. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 12, p. 119-120, abr. 2005.

Press book do filme *Benjamim*. Disponível em: <www.benjamimofilme.com.br>. Acesso em: 30 abr. 2008. Documento em PDF, 16 p.

RANK, Otto. *O duplo*. Traduzido por Mary B. Lee. 2. ed. rev. por J. Cabral. Rio de Janeiro: Coeditora Brasília, 1939. 152 p.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. 7 ed. Coimbra: Livraria Almedina, 2002. 458 p.

- ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*; ensaio sobre a ilusão. Apresentação e tradução de José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1988. 88 p.
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. 16. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 1999. 84 p. (Coleção Primeiros Passos, 103).
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991. 96 p. (Série Princípios, 1).
- SANTIAGO, Silviano. Eça, autor de Madame Bovary. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*; ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 49-65. (Debates, 155).
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*; ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 11-28. (Debates, 155).
- SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989. p. 38-52.
- SOUZA, Eneida Maria de. Tradução e intertextualidade. In: _____. *Traço crítico*: ensaios. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993. p. 35-41.
- STAM, Robert. *Bakhtin*; da teoria literária à cultura de massa. Tradução de Heloísa Jahn. 2. reimpr. São Paulo: Ática, 2000. 104 p. (Série Temas, 20, Literatura e Sociedade).
- STAM, Robert. Beyond Fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, James (Ed.). *Film adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000. p. 54-78.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003. 398 p. (Coleção Campo Imagético).
- STAM, Robert. Introduction: The theory and practice of adaptation. In: STAM, Robert; RAENGO, Alessandra (Ed.). *Literature and film*; a guide to the theory and practice of film adaptation. New York: Blackwell Publishing, 2005. p. 1-52.
- STAM, Robert. Os ex-colonizados. *Revista CartaCapital*, São Paulo, p. 60-62, 19 jun. 2006. Entrevista concedida a Ana Paula Sousa.
- STAM, Robert. *Literature through film: Realism, Magic and the Art of Adaptation*. New York: Blackwell Publishing, 2005. 408 p.
- STAM, Robert; SHOHAT, Ella. Teoria do cinema e espectralidade na era dos "pós". Tradução de Fernando Mascarello. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*, pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Editora SENAC, 2005. p. 393-424. V. 1.
- SÜSSEKIND, Flora. Escalas e ventríloquos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 jul. 2000. Caderno Mais!, p. 4-11.

TODOROV, Tzvetan. *O homem desenraizado*. Tradução de Christina Cabo. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1999. 252 p.

TORRES, Mário Jorge. Não vi o livro, mas li o filme: algumas considerações sobre a relação entre cinema e literatura. *Entre Artes e Culturas*, Lisboa, n. 2, p. 55-69, set. 2000.

TÚNEL. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*; mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 20 ed. rev. e aum. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. p. 915-916.

VIEIRA, André Soares. Entre o cinema e a literatura: o cine-romance como estrutura literária autônoma. *Revista Alea*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 93-108, dez. 2001.

VIEIRA, André Soares. *Escrituras do visual*; o cinema no romance. Santa Maria: Editora UFSM, 2007. 155 p.

XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. 11. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 367-383.

WALTY, Ivete Lara Camargos; CURY, Maria Zilda Ferreira. Intertextualidade. In: *E-dicionário de termos literários*. Coordenação de Carlos Ceia. Disponível em: <www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/I/intertextualidade.htm>. Acesso em: 10 nov. 2007.

ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 121-132, jan./Jun. 2003. Disponível em: <www6.ufrgs.br/seeremquestao/ojs/viewissue.php?id=1#Artigos>. Acesso em: 20 jan. 2007.

A N E X O S

ANEXO 1 – *Estorvo de Chico Buarque*

Trecho 1

Para mim é muito cedo, fui deitar dia claro, não consigo definir aquele sujeito através do olho mágico. Estou zozzo, não entendo o sujeito ali parado de terno e gravata, seu rosto intumescido pela lente. Deve ser coisa importante, pois ouvi a campainha tocar várias vezes, uma a caminho da porta e pelo menos três dentro do sonho. Vou regulando a vista, e começo a achar que conheço aquele rosto de um tempo distante e confuso. Ou senão cheguei dormindo ao olho mágico, e conheço aquele rosto de quando ele ainda pertencia ao sonho. Tem a barba. Pode ser que eu já tenha visto aquele rosto sem barba, mas a barba é tão sólida e rigorosa que parece anterior ao rosto. O terno e a gravata também me incomodam. Eu não conheço muita gente de terno e gravata, muito menos com os cabelos escorridos até os ombros. Pessoas de terno e gravata que eu conheço, conheço atrás de mesa, guichê, não são pessoas que vêm bater à minha porta. Procuro imaginar aquele homem escanhado e em mangas de camisa, desconto a deformação do olho mágico, e é sempre alguém conhecido mas muito difícil de reconhecer. E o rosto do sujeito assim frontal e estático embaralha ainda mais o meu julgamento. Não é bem um rosto, é mais a identidade de um rosto, que difere do rosto verdadeiro quanto mais você conhece a pessoa. Aquela imobilidade é o seu melhor disfarce para mim.

Recuo cautelosamente, andando no apartamento como dentro d'água. Escorregarei de volta para a cama, e creio que o sujeito acabará desistindo, convencido de que não há ninguém em casa. Mas nem bem ultrapasso a divisória imaginária do meu quarto-e-sala, e a campainha toca outra vez. Não posso dormir com a imagem daquele homem fixo na minha porta. Volto ao olho mágico. Hei de surpreender uma imprudência dele, uma impaciência que o denuncie, que me permita ligar o gesto à pessoa. Mas enquanto estou ali ele não toca a campainha, não olha o relógio, não acende um cigarro, não tira o olho do olho mágico. Agora me parece claro que ele está me vendo o tempo todo. Através do olho mágico ao contrário, me vê como se eu fosse um homem côncavo. Assim ele me viu chegar, grudar o olho no buraco e tentar decifrá-lo, me viu fugir em câmera lenta, os movimentos largos, me viu voltar com a fisionomia contraída e ver que ele me vê e me conhece melhor do que eu a ele. Porque eu sei apenas que ele não é o que pretende aparentar, um vendedor, um administrador, um distraído. E ele me conhece o suficiente para saber que eu poderia até receber um estranho, mas nunca abriria a porta para alguém que de fato quisesse entrar.

Agora ele já percebeu que é inútil, que não me engana mais, que eu não abro mesmo, que sou capaz de morrer ali em silêncio, posso virar um esqueleto em pé diante do esqueleto dele, então abana a cabeça e sai do meu campo de visão. E é nesse último vislumbre que o identifico com toda a evidência, voltando a esquecê-lo imediatamente. Só sei que era alguém que há muito tempo esteve comigo, mas que eu não deveria ter visto, que eu não precisava rever, porque foi alguém que um dia abanou a cabeça e saiu do meu campo de visão, há muito tempo.

O sono está perdido. Da janela do meu sexto andar posso espreitar a calçada do edifício. O homem logo aparece, pára no meio-fio e não levanta os olhos para a minha janela, como eu faria se fosse ele. Com tanto tempo de espera no meu corredor, ele teria de arriscar mais uma olhadela. Qualquer um olharia para o sexto andar, mesmo sabendo que é inútil; olharia para confirmar que não há uma luz acesa, que não há uma toalha estendida no parapeito, olharia automaticamente, por um cacoete da esperança. Só não olharia se soubesse que está sendo olhado. Ele sabe que o vejo acenar para um táxi, embarcar no banco da frente e mandar pegar a primeira à direita. Enfia uma roupa às pressas, calculando que neste momento ele esteja parado no sinal vermelho da outra esquina. Calculando que eu esteja enfiando uma roupa às pressas, ele dirá ao motorista para avançar o sinal e virar à direita novamente e novamente e novamente. Completará a volta do quarteirão prevendo que eu esteja no elevador, ainda de camisa aberta. Mas eu me abotoo na janela, vendo o táxi completar a volta do quarteirão.

Ele estará saltando do táxi quando bato com força e definitivamente a porta do apartamento, o motorista mandando ele à merda por causa da corrida idiota. Ficará desapontado por não topar comigo na portaria. Perguntará ao porteiro por mim, que estou entre o quinto e o quarto andar, descendo a escada devagar porque as lâmpadas queimaram. O porteiro ouvindo rádio vai responder que não sabe da vida de ninguém no prédio. Chego ao segundo andar e ele entrará no elevador, depois de atostar o botão quarenta vezes. Perto do térreo cruzo com a luz da rua, que está subindo a escada pelas frentes dos degraus, ditas espelhos. No último lance dessa escada retorcida piso em falso; piso na luz e atravesso desabalado a portaria, ele no meu corredor. Já não tocará a campainha; desintegrará a fechadura, eu na calçada oposta.

Não preciso olhar o sexto andar para saber que ele me vigia da minha janela. Verá que aperto o passo e sumo correndo na primeira à esquerda. E chamará o elevador, e chamará o táxi, mas não convencerá motorista a me perseguir na contramão. Tentará uma paralela, mas eu emboco no túnel, alcanço outro bairro, respiro novos ares. Empacará no trânsito e eu subo as encostas, as prateleiras da floresta, as ladeiras invisíveis com mansões invisíveis de onde se avista a cidade inteira.

(p. 11-14)

Trecho 2

Andei sem pressa grande parte do caminho de barro, o rosto para o alto, orgulhoso de tomar chuva. Forço a marcha quando noto que amanheceu. Abandono os tênis que me pesam, impregnados de lama. Corro descalço, patinando um pouco, e o rumor que me persegue deve ser uma trovoada distante. Mas também pode ser a camionete, o táxi, a frota de carros particulares; se me alcançarem, julgarão que estou tentando a fuga. Penetro os dedos nos ouvidos como o gêmeo fez, sentindo as cartilagens dilatadas. Corro de olhos cerrados, conheço o caminho. Há poças cada vez mais profundas, que supero numa carreira anfíbia. Piso afinal o chão seguro, e vejo-me atravessar desembestado a estrada em frente ao Posto Brialuz.

Reconheço o sujeito magro de camisa quadriculada no ponto do ônibus que desce a serra. Avistá-lo ali, não sei por que, enche-me de um sentimento semelhante a uma gratidão. Sigo correndo ao seu encontro, de braços abertos, mas ele me interpreta mal; encolhe os ombros e puxa uma faca de dentro da calça. É um facão de cozinha meio enferrujado, o gume carcomido, que ele mantém apontado à altura do meu estômago, e não terei como sustar meu impulso. Estou a um palmo daquele rosto comprido, sua boca escancarada, e já não tenho certeza de conhecê-lo. Na verdade, conheço-o apenas pela camisa quadriculada, e é a camisa que abraço com força, e agarro e esgarço. Recebo a lâmina inteira na minha carne, e quase peço ao sujeito para deixá-la onde está; adivinho que à saída ela me magoará bem mais que quando entrou. Ele empurra meu peito para desentranhá-la, e some na ribanceira que dá noutras bandas.

Ao subir no ônibus, lembro que não tenho dinheiro para a passagem. Apalpo-me diante do motorista, que olha a mancha viva na minha camisa, faz uma careta e me deixa passar. Dou sorte de encontrar um banco vazio atrás de um padre preto e gordo com olhos esbugalhados, e à frente de um indivíduo esverdeado que dorme com a face direita deformada contra o vidro. O motorista custa a dar a partida, olha para os lados, parece contar com outros passageiros. Penso em lhe avisar que hoje os moleques dos limões não vêm, mas sinto imenso cansaço. Encosto a cabeça no vidro.

Não haverão de me negar uma ficha telefônica na rodoviária. Liguei para minha mãe, pois preciso me deitar num canto, tomar um banho, lavar a cabeça. Quando minha irmã chegar de viagem, de bom grado me adiantará seis meses do aluguel de um apartamento. Se mamãe não atender, andarei até a casa do meu amigo; ele não se importará de me hospedar até a volta da minha irmã. Se meu amigo tiver morrido, baterei à porta da minha ex-mulher. Ela, sem dúvida estará atarefada, e poderá se embaraçar com a visita imprevista. Poderá abrir uma nesga da porta e fincar o pé atrás. Mas quando olhar a mancha viva na minha camisa, talvez faça uma careta e me deixe passar.

(p.139-141)

ANEXO 2 – *Benjamim de Chico Buarque*

Trecho 1

O pelotão estava em forma, a voz de comando foi enérgica e a fuzilaria produziu um único estrondo. Mas para Benjamim Zambraia soou como um rufo, e ele seria capaz de dizer em que ordem haviam disparado as doze armas ali defronte. Cego, identificaria cada fuzil e diria de que cano partira cada um dos projéteis que agora o atingiam no peito, no pescoço e na cara. Tudo se extinguiria com a velocidade de uma bala entre a epiderme e o primeiro alvo letal (aorta, coração, traquéia, bulbo), e naquele instante Benjamim assistiu ao que já esperava: sua existência projetou-se do início ao fim, tal qual um filme na venda dos olhos. Mais rápido que uma bala, o filme poderia projetar-se uma outra vez por dentro das suas pálpebras, em marcha a ré, quando a sucessão dos fatos talvez resultasse mais aceitável. E ainda sobraria um fiapo de tempo para Benjamim rever-se aqui e acolá em situações que preferiria esquecer, as imagens ricocheteando no bojo do seu crânio. O prazo se esgotaria e sobreviria um ultimato, um apito, um alarme, mas Benjamim os entenderia como ameaça de criança contando até três – um... dois... dois... dois e meio... – e se deteria mais um pouco em momentos que lhe pertenciam, e que antes não soubera apreciar. Aprenderia também a penetrar em espaços que não conheceria, em tempos que não eram o seu, com o senso de outras pessoas. E súbito se surpreenderia a caminhar simultaneamente em todas as direções, e tudo alcançaria de um só olhar, e tudo o que ele percebesse jamais cessaria, e mesmo a infinitude caberia numa bolha no interior do sonho de um homem como Benjamim Zambraia, que não se lembra de alguma vez ter morrido em sonho.

(p. 9-10)

Era tarde: a câmera criara autonomia, deu de encarapitar-se em qualquer parte para flagrar episódios medíocres, e Benjamim já teve ganas de erguer a camisa e cobrir o rosto no meio da rua, ou de investir contra o cinegrafista, à maneira dos bandidos e dos artistas principais.

(p. 11)

... mas Benjamim não é ator, é modelo fotográfico e nunca se entusiasmou com televisão. Gravou certa vez um comercial para uma companhia aérea: estirado na poltrona, representava um passageiro da primeira classe que deveria estar dormindo quando a aeromoça chegasse com o café da manhã. Mas Benjamim percebeu o movimento da câmera, suas pálpebras desandaram a tremelicar e o diretor não teve paciência para repetir a cena, substituiu-o.

(p. 37)

Trecho 2

Nem bem toca a campainha, Ariela percebe que Benjamim está acompanhado: há música e murmúrios de mulher em seu apartamento. Decide-se a ir embora, quando por detrás da porta a visitante ergue a voz, constringendo-a a escutar: “Ela é igual a todas as tuas amiguinhas”. Benjamim mais sopra do que fala: “Ela não passa de uma burguesa presunçosa”, mas a mulher insiste: “Ela me odeia e queria me matar!”, e seu timbre faz lembrar o da recepcionista. Começa a gemer, e de nada vale a Benjamim aumentar o volume do toca-fitas, porque a mulher é histérica: “Eu não ponho mais os pés no laboratório!”. Assim que vira as costas, Ariela ouve ranger a maçaneta: quem entreabre a porta é um senhor curvo, a camisa para fora da calça surrada, os cabelos brancos em desordem e a barba por fazer há uns sete dias. Fala: “como você demorou”, e convida-a a entrar: se o topasse na rua, num ônibus, num restaurante, Ariela não reconheceria Benjamim. “Não seja insensata”, sussurra a voz masculina no quarto escuro, aonde Benjamim acorre para desligar o videocassete. Ariela pára no limiar do apartamento, e pela janela vê a Pedra. Ato contínuo declina a vista, e no chão vê uma pilha de jornais intatos, latas de cerveja, um telefone emborcado, uma caixa redonda de papelão com uma fatia de pizza, o queijo rígido e engorovinhado, e sobre cada coisa, como uma camada de cinzas, pousa a sombra da Pedra. Há o cheiro da Pedra em Benjamim, que à saída do quarto fita Ariela, empedernido; é tão presente a Pedra naquela sala que, se Benjamim viesse a emparedar a janela, parece a Ariela que a Pedra ficaria do lado de dentro. E Ariela recua um passo, dois, gira na ponta do pé, corre, martela o botão do elevador, esmurra a porta do elevador e lança-se pelas escadas.

Benjamim alcança o táxi no momento em que Ariela se ajeitava no banco traseiro; retém com o joelho a porta aberta, agarra-se ao capô, debruça-se por cima dela, arqueja. Ariela permanece sentada na ponta do banco, segurando o trinco, olhando em direção aos pés de Benjamim, descalços nos paralelepípedos. Seus ombros têm marcas de alça de maiô, e a blusa é a mesma de quando Benjamim a conheceu, com malhas que comprimem as formas dos seus seios mas deixam entrever minúcias. O motorista dispara o taxímetro, e Ariela levanta para Benjamim os olhos vermelhos. Põe a bolsa no colo, desliza para a outra extremidade do banco, e Benjamim nunca havia usufruído assento em que Ariela deixasse sua quentura. Ela puxa da bolsa um porta-chaves de plástico, abre-o e dita: “Rua 88, sem número, última casa à esquerda”. O motorista fala “rua 88... rua 88...”, coçando os cabelos pintados, a tintura muito negra e fosca; dá a partida, e Ariela amassa o porta-chaves entre os dedos, parecendo agoniada. Se estivesse prevenido de sua visita, Benjamim sem dúvida cuidaria de fechar a janela do apartamento. Era

de se esperar que ela se chocasse com a súbita visão da Pedra, e Benjamim, que já a desvinculara de Castana Beatriz, enxergou em sua fisionomia, tal e qual, o estupor da mãe quando foi vê-lo em casa pela primeira vez. Na ocasião, Castana Beatriz também escapou escada abaixo, duvidando que Benjamim a seguisse; vagou pelas ruas, parou num cinema qualquer e entrou no meio do filme sem saber de que tratava. Benjamim sentou-se ao seu lado, e na cena em que a filha do barítono aparece estrangulada na cortina, foi Castana Beatriz quem tomou a iniciativa de procurar sua mão. Hoje Benjamim tenciona acompanhar a jornada de Ariela; terminado o expediente, se ela ainda relutar em voltar ao apartamento, poderá pernoitar com ele em hotel não muito elegante, que admita hóspede sem sapatos. Mas amanhã ou depois ela há de se estabelecer com seus pertences no quarto de Ariela: de madrugada experimentará abrir uma fresta na persiana, e na madrugada seguinte outro tanto, e outro tanto, e jamais se decepcionará com a Pedra, porque terá aprendido a admirá-la pouco a pouco. O táxi entra num túnel mal iluminado, e Benjamim envolve a mão de Ariela, que continua cerrada, óssea. Na dianteira, um caminhão de lixo larga lufadas de fumaça, que benjamim não se incomoda de aspirar fundo para declarar: “Este é um dos melhores acontecimentos da minha vida”. Metade da frase cai fora do túnel, em tom alto, e deve soar estapafúrdia à luz do dia porque Ariela recolhe a mão, e o motorista dá uma gargalhada rouca. Sacudindo o volante, dobra uma esquina com prédios de vidro, e fala: “Um judeu levou a mãe ao planetário...”. Interrompe-se ao relançar Benjamim pelo retrovisor, como a temer que ele seja judeu. Entretanto Benjamim começa a suspeitar que conhece aquele sujeito. Busca-o no espelho, mas é difícil identificá-lo porque ele usa uns óculos escuros com armação espessa de borracha, e agora pega a assobiar sem som, enrugando o focinho. E Benjamim sente maior desassossego ao distinguir o sobrado verde-musgo no final da rua. E para lá que o carro aponta, e antes mesmo que ele freie, Ariela já está com um pé no meio-fio. O motorista espera pelo desembarque de Benjamim, e arranca sem ter sido dispensado nem cobrar pela corrida. E Benjamim defronta o sobrado onde Castana Beatriz e seu amante costumavam se encontrar. Vê-se a um metro da porta do sobrado onde Castana Beatriz e seu amante talvez se abraçassem e se beijassem na boca. Vê Ariela que abre o cadeado e solta a corrente da porta do sobrado onde Castana Beatriz e seu amante talvez namorassem às pressas, porque ela teria deixado a filha em casa de desconhecidos, e ele não poderia se atrasar para uma reunião com os dissidentes. Vê Ariela forçar a porta que está travada na soleira do sobrado onde Castana Beatriz e seu amante talvez nem namorassem, porque necessitariam examinar uns mapas e discutir a América Latina. Vê a dobradiça que se desprende do batente, fazendo tombar a porta no assoalho do sobrado onde Castana Beatriz e seu amante talvez namorassem com mais fervor, enquanto tramavam derrubar o governo. Vê

bater o sol na muralha de pó, que Ariela atravessa para sumir no interior do sobrado onde, no dia do tiroteio, talvez Castana Beatriz tenha se jogado na frente do amante para morrer primeiro.

A poeira assenta na sala vazia, e Benjamim vê a porta deitada sobre as tábuas do assoalho, e vê o chão da casa como a fachada de uma casa sepulta. Pisa na porta, caminha até o pé da escada e chama “Ariela!”, visando o segundo andar às escuras. Pela beira da sala chega a uma cozinha que dá num matagal: a porta dos fundos está trancada a chave. Volta a sala, depara com um homem em contraluz, ocupando quase todo o vão de entrada, e imagina um cliente de Ariela. Faz menção de cumprimentá-lo, mas o homem desloca-se e dá a vez a outro, de igual tamanho. Atrás deste, um outro, e são doze homens que ingressam no sobrado, dispendo-se em semicírculo. Benjamim fecha os olhos, cobre o rosto com a camisa, porém continua a vê-los. Como que através de um olho que girasse no teto, vê doze homens à sua roda, e vê a si próprio em corrupio. “Fogo!”, grita um, e a fuzilaria produz um único estrondo. Mas para Benjamim Zambraia soa como um rufo, e ele seria capaz de dizer em que ordem haviam disparado as doze armas ali defronte. Cego, identificaria cada fuzil e diria de que cano partira cada um dos projéteis que agora o atingiam no peito, 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 Benjamim assistiu ao que já esperava. (p. 160-165)

FIGURAS

CAPÍTULO 3



Figuras 1 e 2: efemeridade da tinta sobre o corpo e mulher em posição fetal. *O livro de cabeceira*, Peter Greenaway.

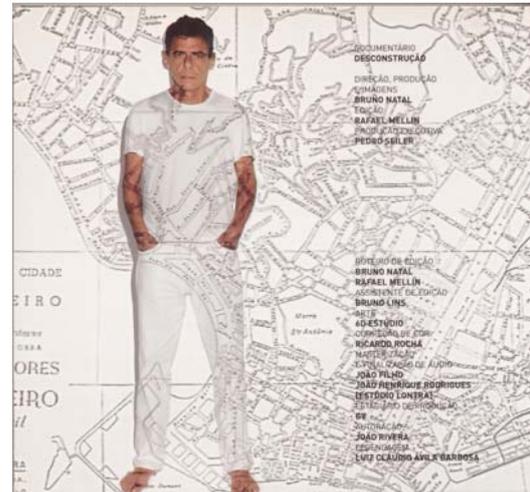
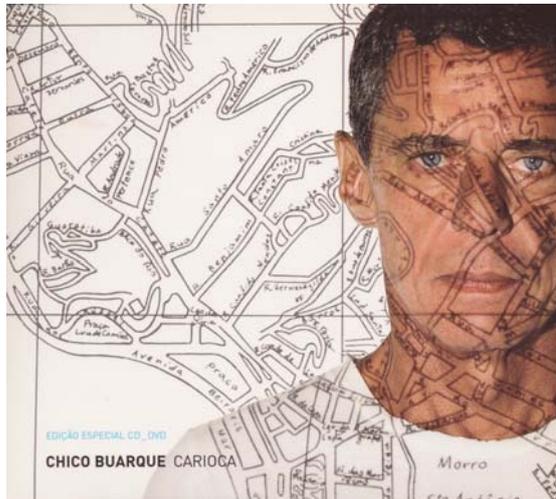


Figura 3: a cidade sobre a pele (capa e contracapa do CD *Carioca*).

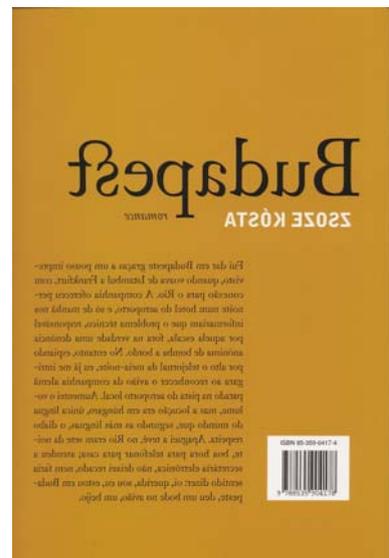
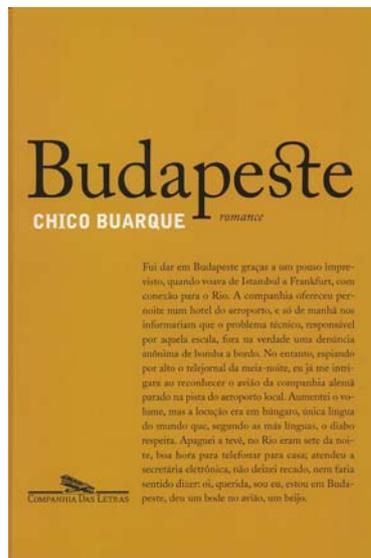
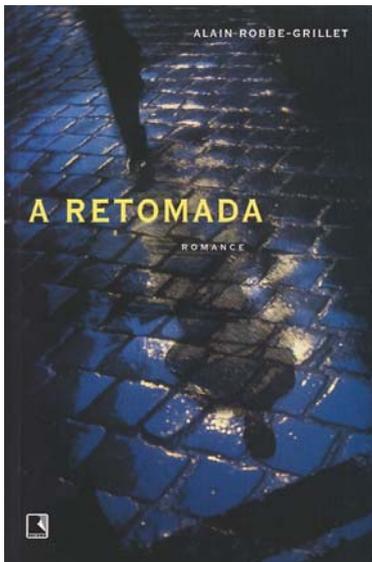


Figura 4: capa do romance *A retomada*, de Alain Robbe-Grillet. Figura 5: as letras góticas e o espelhamento (capa e contracapa do romance *Budapeste*).

CAPÍTULO 4



Figuras 1 a 4: detalhes de composição da cena: a camiseta com a inscrição “Só Jesus Salva”, o binóculo contendo uísque, o chaveiro em formato de coração, as fotografias com enquadramentos irregulares.



Figuras 5 a 8: caracterização dos personagens. O velho caseiro pintando os cabelos, a camisa do amigo com mancha de café, o bando (os gêmeos, o ruivo, o anão, o delegado calvo), o estofado e o terno do delegado.



Figuras 9 e 10: ambientes claros da casa da irmã e do sítio da família.

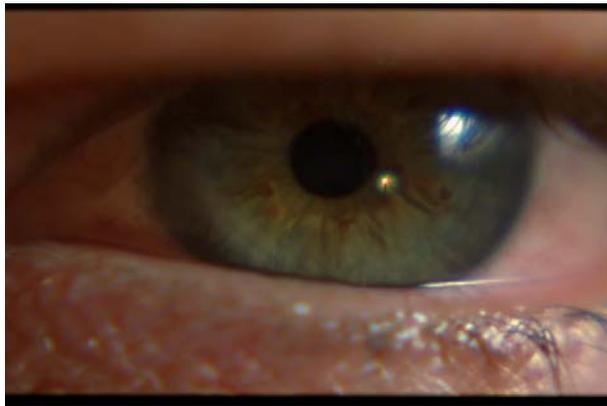


Figura 11: Primeiríssimo plano do olho se abrindo. **Figura 12:** Personagem diante do espelho quebrado.



Figuras 13 e 14: diante do olho mágico, o embate visual.



Figuras 15 e 16: closes nos corpos fragmentados



Figuras 17 e 18: *closes* nos corpos fragmentados



Figuras 19 e 20: a relação ambígua dos irmãos – olhares e toques



Figura 21: o *peignoir* esvoaçante sugerindo o movimento do corpo. **Figura 22:** a cartela final.



Figura 23: atacado pelo sujeito desconhecido. **Figura 24:** o desdobramento do Eu.

CAPÍTULO 5



Figuras 1 a 4: as várias mídias: a propaganda no ponto de ônibus, as fotografias, Benjamim e seu “camarim”, a reprodução das artes plásticas.



Figuras 5 e 6: passado (explosão de cores) e presente (cores mais neutras).



Figuras 7 e 8: *travelling* lateral, com imagens estáticas, simulando fotografias

CAPÍTULO 5



Figuras 9 a 10: *travelling* lateral, com imagens estáticas, simulando fotografias



Figuras 11 a 16: simetrias entre o passado e o presente de Benjaminim: diante do pelotão de fuzilamento (no início e no final do filme). Diante do prédio, olhando o camburão de polícia. Perseguindo Castana e perseguindo Ariela

CAPÍTULO 5



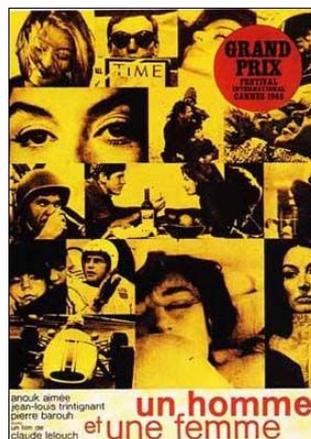
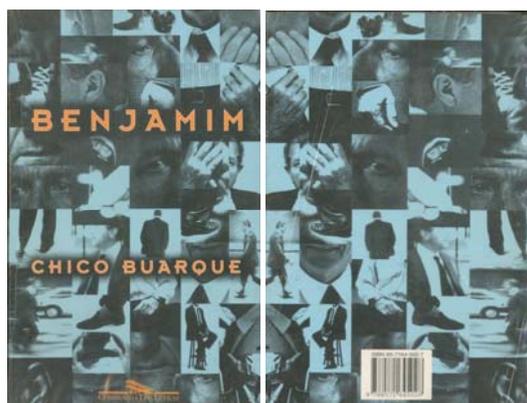
Figura 17: Benjamim diante do espelho, quando da morte de Castana. **Figura 18:** a gravação do comercial.



Figuras 19 e 20: “dublagem” de paixões na imitação de cena de *Um homem, uma mulher*



Figuras 21 e 22: cartaz do filme *Benjamim* e cartaz do filme *Um homem, uma mulher* (fotograma no filme *Benjamim*)



Figuras 23 e 24: capa e contracapa do livro *Benjamim*, Hélio de Almeida e cartaz de *Um homem, uma mulher*