

**EM CARTAZ, CHICO BUARQUE: A ADAPTAÇÃO FÍLMICA DO ROMANCE
BENJAMIN POR MONIQUE GARDENBERG**

Mariana Mendes Arruda¹

RESUMO

A versão da cineasta Monique Gardenberg do romance *Benjamim*, de Chico Buarque, leva às telas a narrativa do ex-modelo fotográfico fundida em dois tempos e entre duas personagens: Castana Beatriz, nos anos 1960, e Ariela Masé, nos anos 1990. A análise é elaborada à luz da contemporânea teoria sobre adaptação fílmica de Brian McFarlane. Sob a ótica das Funções distribucionais e integrativas da narrativa – defendidas por Roland Barthes na Teoria dos Níveis (1973) –, que são o pilar das análises propostas por McFarlane, este artigo examina as duas versões de *Benjamim* e os processos de *transferência* e *adaptação própria* utilizados.

Palavras-chave: Adaptação fílmica. Tradução intersemiótica. Transferência. Adaptação própria. Chico Buarque e Monique Gardenberg.

Ir ao cinema e assistir à adaptação de um livro na tela motiva incontáveis pesquisas na contemporaneidade. A adaptação fílmica de *Benjamim*, romance de Chico Buarque de Hollanda, dirigida por Monique Gardenberg, é o objeto de análise deste estudo, que envolve a relação entre literatura e cinema e os processos de transferência e adaptação de uma linguagem a outra.

Ao entrar neste campo de estudo, muitas vezes, deparo-me com questionamentos relativos ao conceito de fidelidade nas teorias sobre as adaptações fílmicas. Será que essa avaliação deve ser feita? O leitor deve medir até que ponto o filme *Benjamim* se aproxima do romance de Chico Buarque? Qual é a sensação do leitor que também se torna espectador? Uma adaptação fílmica não pode questionar ou contestar sua obra literária de origem?

Inúmeros são os estudos sobre as teorias de adaptação da literatura para o cinema e as tentativas de aplicação de tais metodologias discutidas e traçadas por cada teórico. Desde a famosa discussão de Walter Benjamin, em *A tarefa do tradutor*, levantam-se questões a respeito das distinções entre a obra de arte (o original) e sua tradução. E, nesse histórico, muitos são os teóricos que enveredaram pelos estudos das traduções intersemióticas e das abordagens que propõem o dualismo entre original e tradução. Porém, no presente estudo, opto por uma teoria contemporânea de Brian McFarlane, que ressalta o valor do processo de adaptação fílmica desconectado do julgamento de fidelidade ou infidelidade ao original e, a partir da apresentação desse teórico e de suas idéias sobre a compreensão dessa relação de trocas entre literatura e cinema, pretendo aplicar sua proposta de análise ao livro e ao filme *Benjamim*.

AS DISTINÇÕES ENTRE LITERATURA E CINEMA

A linguagem híbrida do cinema, marcada pelo peso da presença da fala (oralidade), simultaneamente às imagens, leva a pensar, hoje, em uma gramática de tipos possíveis de funções desempenhadas pelas imagens em relação à linguagem verbal. Os estudos semióticos de imagem e texto agregam, a esse código híbrido, a função condutora, substitutiva, complementar e

ilustrativa. O cinema, como exemplo desse código hegemônico, usa a inter-relação entre imagem e som, a sobreposição de recursos, na busca de uma maior aproximação com o icônico e a realidade sensível.

A literatura, com suas figuras de linguagem – metáforas, metonímias, paradoxos, entre outras – traduzidas para o cinema (ou para outra linguagem), sofre transformações e adaptações. A linguagem audiovisual e sua forma própria de contar uma história entre seqüências de tomadas, planos, ângulos, trilha sonora, *mise-en-scène*, decupagem e montagem, traduzem obras literárias, transformando-as em outra obra de arte, inteiramente distinta da original.

Uma linguagem de palavras e formas caracteriza a literatura. O cinema é uma linguagem de imagens. Essa divergência entre os meios estabelece uma relação de preconceitos contra as adaptações filmicas de livros. Nesse contexto, o leitor, ao assumir o papel de espectador, contrapõe as duas obras e, tomado por um juízo de valor, qualifica as produções literárias traduzidas para a linguagem cinematográfica por meio de parâmetros de fidelidade ou não-fidelidade ao original.

Essa relação entre obras literárias e filmicas é aqui estudada tendo como objeto *Benjamim* (1995) – segundo romance do escritor e compositor Chico Buarque de Hollanda – e sua adaptação para o cinema, dirigida pela cineasta Monique Gardenberg (2004).

DO PAPEL PARA A PELÍCULA: a teoria da adaptação filmica de Brian McFarlane

No *hall* de estudos sobre as teorias de adaptação da literatura para o cinema e as tentativas de aplicação de tais metodologias, destaco, aqui, a teoria de Brian McFarlane, autor contemporâneo que traça uma perspectiva considerada bem prática para a aplicação na análise estrutural de duas obras que se relacionam pela adaptação: o livro de Chico Buarque e o filme de Monique Gardenberg.

McFarlane constrói sua teoria sobre adaptação filmica como um processo de tradução intersemiótica entre dois sistemas – a literatura e o cinema –, que têm como princípio a característica narratológica presente nessas duas linguagens. A proposta é ter como ponto de partida a análise da estrutura narrativa, das ações que traçam o esqueleto da história contada no livro e adaptada ao filme. A fidelidade de uma obra a outra não é o motor da análise, como esclarece McFarlane ao ressaltar que, pela sua teoria, não é necessário que um filme seja fiel ao livro que serve como inspiração e que o critério *fidelidade* é sempre passível de crítica e nunca deve ser o elemento fundamental da análise. O teórico argumenta que nem sempre as adaptações mais fiéis alcançam êxito maior, dando exemplos, em seu livro, de adaptações mais e menos fiéis às suas origens literárias. Ressalto ao leitor que trato, neste estudo, de uma obra filmica que tem como característica de seu processo adaptativo elementos bem fiéis ao romance – afirmação que discutirei a seguir em comparações entre as duas obras.

É fato que, no caminho das pesquisas de adaptações filmicas, pode-se perceber que o estudo desse tipo de tradução tem sido, muitas vezes, concebido como unidirecional, ao caminhar sempre do literário para o cinematográfico, priorizando o filme em detrimento do livro. Assim, conseqüentemente, a estruturação da teoria de adaptação filmica se configurava como um estudo de comparação entre os dois tipos de textos e no sucesso da transferência de elementos de uma linguagem a outra. Esse tipo de estudo se preocupava, então, em verificar a fidelidade ou não-fidelidade do filme à obra literária, observar se a adaptação filmica era capaz de captar o enredo, os personagens, o clímax da história e os outros elementos da narrativa literária.

Em contraposição a essa antiga postura crítica, a teoria de Brian McFarlane definiu o processo de adaptação filmica como tradução, marginalizando questões referentes à autoria, ao

contexto industrial e cultural, apesar de referir-se a *outros elementos de intertextualidade* e a *influências fora do romance*. Toda a base teórica de suas análises se concentra na descrição de elementos narrativos da literatura facilmente transferidos ou traduzidos do texto verbal para o cinematográfico, e de outros elementos da narrativa do romance que exigem do tradutor (do cineasta, do roteirista) maior criatividade na tela, fazendo uso de uma *adaptação própria*, processo em que reside a arte do cineasta, segundo o autor.

Para elaborar tal teoria, o pesquisador australiano se inspira na teoria narrativa do clássico teórico e semiótico francês Roland Barthes. Para maior compreensão do leitor, vou apresentar, a seguir, a Teoria dos Níveis – desenvolvida por Barthes –, matriz criadora da estrutura das análises de McFarlane.

TEORIA DOS NÍVEIS, DE ROLAND BARTHES

Barthes, em 1973, em seu artigo “Análise estrutural da narrativa”, traduzido e publicado no Brasil na seleção de ensaios da revista *Communications*, classifica a narrativa literária e fílmica em funções. O teórico da literatura explicita a teoria dos níveis ao estabelecer relações entre os elementos que constroem uma narrativa, com o intuito de abordar tanto funções que condizem com o enredo quanto às relativas à forma do discurso. Nesse sentido, Barthes desenvolve tipos de relações que denomina de *distribucionais* (se relações situadas em um mesmo nível) e *integrativas* (se estabelecidas de um nível ao outro). “Segue-se que as relações distribucionais não bastam para dar conta da significação. Para conduzir uma análise estrutural, é necessário, pois, em primeiro lugar, distinguir muitas instâncias de descrição e colocar estas instâncias numa perspectiva hierárquica (integratória)” (BARTHES, 1973, p. 25). E, assim, nosso teórico traça uma hierarquia entre as funções narrativas, classificando-as de acordo com as formas como se inter-relacionam e com a importância que têm na estrutura narrativa.

Nessa hierarquia, o primeiro agrupamento proposto por Barthes é o das Funções distribucionais, classificadas como *funções propriamente ditas* e que correspondem à funcionalidade das ações da narrativa. Algumas distinções entre os dois níveis das funções narrativas são definidas por McFarlane, como relata Thaís Flores Nogueira Diniz – pesquisadora mineira e estudiosa do teórico: “As primeiras se referem a ações e eventos ligados linearmente no texto, e são relacionadas ao *fazer*. As Integrativas² são mais difusas, porém necessárias ao sentido da história. Referem-se às informações psicológicas e dados de identidade dos personagens, anotações sobre a atmosfera, e representação de locais. São funções relacionadas ao *ser*” (2004, p. 19).

As Funções distribucionais englobam unidades que não têm a mesma importância na estrutura narrativa, uma vez que algumas representam verdadeiras articulações da narrativa ou fragmentos dela, e outras preenchem o espaço entre uma e outra função-articulação. Assim, “chamemos as primeiras de *Funções cardinais* (ou *núcleos*) e as segundas, em consideração à sua natureza completiva, *catálises*. Para que uma função seja cardinal, é suficiente que a ação à qual se refere abra (ou mantenha, ou feche) uma alternativa conseqüente para o seguimento da história, enfim, que ela inaugure ou conclua uma incerteza” (BARTHES, 1973, p. 32). Têm-se, então, as Funções Distribucionais divididas em dois outros grupos: núcleos ou Funções cardinais e catálises ou Funções catalisadoras.

Os núcleos são definidos como os momentos de risco, ações do esqueleto narrativo que constrói a história contada no livro ou no filme. Em *Benjamim*, por exemplo, podemos definir vários núcleos de ação que narram os momentos em que Benjamim é fuzilado; Benjamim ao observar Ariela Masé no restaurante; Ariela quando conhece Jeovan na praia; Benjamim ao

seguir Castana Beatriz até o sobrado verde-musgo; e inúmeros outros. Porém, entre esses pontos de alternativas do correr da história que se lê ou se assiste, há as catálises: “zonas de segurança, de repouso, de luxo”, como, com ousadia, afirma Barthes, ao ressaltar, entretanto, que tais luxos não são, de fato, inúteis, uma vez que as Funções catalisadoras permanecem funcionais na medida em que entram em correlação com os seus núcleos. Unilateral e parasita, tal funcionalidade é, contudo, atenuada, de acordo com o teórico francês, que destaca uma funcionalidade puramente cronológica, que intercala dois momentos da história narrada. Nesse sentido, a catálise é estruturada como uma funcionalidade fraca, mas nunca absolutamente nula, nem puramente redundante em relação a seu núcleo. Seria ela uma notação com função discursiva, que acelera, retarda, avança o discurso, resume, antecipa e, por vezes, mesmo o desorienta. As catálises, então, despertam a tensão semântica do discurso (1973, p. 33).

Roland Barthes distingue catálises de núcleos pelo grau de funcionalidade na estrutura narrativa, sendo as Funções cardinais ou núcleos elementares à história e as Funções catalisadoras, ao discurso: “a função constante da catálise é pois, em todo estado de causa, uma função fática: mantém o contato entre o narrador e o narratário. Digamos que não se pode suprimir um núcleo sem se alterar a história, mas que não se pode suprimir a catálise sem alterar o discurso” (1973, p. 34).

O segundo agrupamento proposto por Barthes e incorporado à teoria de McFarlane é o das Funções Integrativas. Esse grupo de funções corresponde aos Índices no sentido geral da palavra que, segundo o teórico criador da Semiótica e dessa primeira definição do conceito de índice – Charles Sanders Peirce (1839-1914) –, é um signo que aponta seu objeto no nível da primeiridade, em uma relação direta e significante (Santaella: 1994). Para Barthes, essa unidade de natureza integrativa “remete, então, não a um ato complementar e conseqüente, mas a um conceito mais ou menos difuso, necessário entretanto ao sentido da história” (1973, p. 31). Ele, então, exemplifica as Funções integrativas como Índices que caracterizam a atmosfera da história, os personagens – ao fornecer informações relativas à sua identidade, ao seu caráter – entre outros. É importante perceber que essa relação, então, não é mais distribucional, como nos núcleos e catálises, mas integrativa. E, a fim de compreendermos *para que serve* uma notação indicial, é necessário passar para um nível superior, referente a ações dos personagens ou à narração, pois é aí que se define o que é o índice. Barthes esclarece a definição do índice em sua teoria:

Os Índices, pela natureza de certa forma vertical de suas relações, são unidades verdadeiramente semânticas, pois, contrariamente às <funções> propriamente ditas, eles remetem a um significado, não a uma <operação>; a sanção dos Índices é <mais alta>, por vezes mesmo virtual, fora do sintagma explícito (o <caráter> de um personagem pode não ser jamais nomeado, mas entretanto ininterruptamente indexado), é uma sanção paradigmática; ao contrário, a sanção das <Funções> é sempre <mais longe>, é uma sanção sintagmática. *Funções* e *Índices* recobrem portanto uma outra distinção clássica: as *Funções* implicam *relata* metonímicos, os *Índices* *relata* metafóricos; uns correspondem a uma funcionalidade do fazer, as outras a uma funcionalidade do ser. (BARTHES, 1973, p. 31-32)

As Funções integrativas – os Índices –, assim como as distribucionais, também se dividem em dois outros agrupamentos: os Índices propriamente ditos, que remetem a um caráter, a um sentimento, a uma atmosfera, a uma filosofia, etc; e as *informações* ou *informantes*, que têm a função de identificar, de situar a narrativa no tempo e no espaço.

Para diferenciar esses dois subgrupos das Funções integrativas, pode-se definir que os Índices propriamente ditos, que chamaremos simplesmente de Índices, sempre possuem significados implícitos, exigindo uma atividade de deciframento do leitor ou do espectador (do

narratário em geral), que deve apreender, ao longo da leitura do romance ou do filme a que assiste, um caráter, uma atmosfera apontada na narrativa; os Informantes, ao contrário, são dados puros e imediatamente significantes que já trazem um conhecimento todo feito e têm a função de dar autenticidade à realidade narrativa como, por exemplo, a idade precisa de um personagem. Os Informantes servem para enraizar a ficção no real, atuando como um operador realista que possui uma funcionalidade incontestável, não no que se refere à história narrada, mas no que se refere ao discurso, à forma como ela é narrada.

Barthes ressalta, ainda, que essas divisões em núcleos e catálises, Índices e Informantes merecem algumas observações, como a relevância dessa teoria de que uma unidade pode pertencer, ao mesmo tempo, a duas classes diferentes, classificando-se como mistas. As catálises, os Índices e os Informantes têm um caráter comum: são *expansões* em relação aos núcleos que, por sua vez, constituem conjuntos acabados de termos pouco numerosos, ao mesmo tempo necessários e suficientes, regidos por uma lógica. Nesse sentido, as outras unidades vêm preencher os espaços da narrativa entre esse correr de núcleos, segundo um modo de proliferação em princípio infinito. Porém, deve-se sempre lembrar, ao aplicar essa classificação funcional, que, para distinguir núcleos de outras funções, o pesquisador tem que ter a clareza de que as expansões são suprimíveis, os núcleos não.

A teoria destaca, ainda, que certas narrativas são fortemente funcionais, como contos populares, por exemplo; em oposição a outras fortemente indiciais, como é o caso aqui estudado do livro *Benjamim*, de Chico Buarque, um típico romance psicológico, no qual o autor traça inicialmente o caráter de seus personagens, a atmosfera da narrativa e tantos outros espaços entre seus núcleos de ação. O leitor desvenda página por página, decifrando, nos Índices apresentados, a narrativa de *Benjamim*.

APLICAÇÃO DA TEORIA DE BARTHES: McFarlane e suas análises de adaptações filmicas

Retomo, agora, a proposta de Brian McFarlane, que parte da teoria dos níveis funcionais de Barthes, para analisar as adaptações filmicas. Ressalto que tal metodologia merece destaque por se caracterizar por aplicações didáticas, que comparam as estruturas das duas obras – o livro e o filme – ao concentrarem sua análise nas funções de ambas as narrativas.

O teórico australiano, em suas análises, estabelece processos possíveis na adaptação dessas funções da narrativa classificadas por Barthes, que passam dos livros para os filmes. Assim, McFarlane propõe que a apresentação dos núcleos, das catálises, dos Informantes e dos Índices da literatura pode ser feita pelos cineastas em seus filmes por meio de dois tipos distintos de processos: a *transferência*³ e a *adaptação própria*⁴. O primeiro processo é aplicado aos elementos facilmente transferíveis de um sistema semiótico ao outro. Já o segundo exige maior criatividade do cineasta-adaptador para elementos que não podem ser diretamente transferidos de uma linguagem a outra ou que, por escolha do adaptador, são apresentados no filme de uma forma bem diferente da apresentada no livro.

As transferências de maior importância entre literatura e cinema acontecem envolvendo as Funções distribucionais e, partindo dessa observação, pode-se definir a obra filmica como uma adaptação literária que é conceituada, ainda, como um processo de tradução intersemiótica. Ressalto, porém, que algumas Funções integrativas também são passíveis de transferência; entretanto, o grupo das Funções distribucionais, que não dependem da linguagem ou do sistema em que estão, são diretamente transferíveis para o cinema e imediatamente reconhecidas pelo espectador que conhece o livro adaptado.

Assim, as Funções cardinais ou núcleos, que tratam de pontos cruciais da narrativa, quando alterados ou omitidos, causam insatisfação no espectador que deseja assistir à tão conceituada *fidelidade* da tradução preservada, como esclarece McFarlane:

Subjacentes aos processos sugeridos para as versões filmicas mais ou menos fiéis estão o processo de **transferir** a base da narrativa do romance e o processo de **adaptar** esses aspectos da enunciação, que precisam ser mantidos, mas que resistem transferência, de modo a alcançar, através de meios diferentes de significação e recepção, respostas emocionais que relembram ao espectador o texto original sem violentá-lo. (McFARLANE: 1996, p. 20)

O teórico, porém, ressalta que estudiosos envolvidos em cinema e literatura devem abandonar a abordagem da fidelidade em favor da evocação mais produtiva da intertextualidade, sem queixas de logofobia (adoração à palavra escrita), pela perda do que é peculiar à literatura (Diniz, 2004, p. 169).

Retomo, agora, as divisões das classes funcionais de Barthes e a apropriação de McFarlane para sua teoria, para discutir o agrupamento das Funções integrativas, os Índices, que se referem à informação psicológica dos personagens e à atmosfera da obra, por exemplo. Esse grupo de funções não pode simplesmente ser transposto da literatura para o cinema e, assim, necessita de uma adaptação própria. Os Índices são, então, adaptados ao novo sistema por meio das três categorias de estratégias das narrativas cinematográficas – *mise-en-scène* (tudo que está em frente da câmera), trilha sonora e edição.

Já o outro agrupamento das Funções Integrativas, os Informantes – que são definidos como dados puros e de significação imediata – podem ser transferidos diretamente ou passar pelo processo de adaptação, caso o cineasta não almeje uma tradução *ipsis litteris*.

Ao observar essa teoria, podemos perceber que McFarlane dá grande importância ao processo de adaptação própria e acredita ser este o lugar da criatividade do cineasta-adaptador que procura, entre signos cinematográficos (recursos peculiares a esse sistema semiótico), os que representem a mesma função dos signos do sistema literário.

O romancista dispõe de um único meio de expressão, que é a linguagem verbal. Esta relaciona-se com o pensamento, mas pode também sugerir efeitos sensoriais, impressões de espaço, aparência visual, cor e luz. Já o cineasta, além da linguagem verbal, escrita, como em títulos e legendas, ou oral, como nos diálogos, dispõe de outros meios de expressão, tais como música e imagem visual. Porém o pensamento, mais facilmente associável à linguagem verbal, mostra-se menos acessível aos recursos típicos do cinema. Por outro lado, aspectos que, na literatura, mal podem ser sugeridos pela linguagem verbal – espaço, aparência, cor e luz – emergem de forma concreta e precisa no discurso cinematográfico. Na verdade, nuances de tom, humor, e a expressão de sentimentos, permanecem, às vezes, apenas implícitos, cabendo ao espectador interpretá-los. (DINIZ, 2004, p. 21-22).

Ao se aplicar a teoria de McFarlane, é fácil reconhecer no filme os elementos que desempenham as Funções distribucionais, sempre relacionadas à narrativa, ou as integrativas, relativas ao discurso. Porém, devo ressaltar que esse teórico preconiza que a adaptação seja arrojada e inteligente, porém, de alguma forma, interligada ao texto anterior, além de ter o direito de ser avaliada como filme.

McFarlane propõe, também, que, dentre outras questões, o filme deva ser compreendido como produto de um sistema industrial ou de um determinado gênero – uma adaptação. Assim, de acordo com essa teoria, pode-se entender que o primeiro texto – o livro – é apenas um fator intertextual do segundo texto – o filme –, de maior ou menor importância, dependendo do nível de conhecimento que o espectador tenha anteriormente da obra literária adaptada ao cinema (DINIZ, 2004, p. 34).

Ao analisar adaptações filmicas, como faço aqui com *Benjamim*, é fácil identificar quais cerne narrativos ou núcleos foram transferidos da literatura – sistema de signo verbal – para o cinema – sistema de imagens audiovisuais em movimento. É, entretanto, mais complexo, porém não menos interessante, compreender como o processo de adaptação própria se realiza. Para tal análise, é necessário o conhecimento das estratégias de narração filmica e dos modos pelos quais as três categorias de narração filmica – *mise-en-scène*, edição e trilha sonora – apresentam a nós, espectadores, os eventos narrativos que podem ter sido transferidos do papel para a película (McFARLANE: 2000, 165).

O FILME E SUA FIDELIDADE AO LIVRO: *Benjamim* em transferências de Funções Distribucionais

Analiso, agora, por meio da aplicação da teoria de Brian McFarlane, o objeto desse estudo: *Benjamim* – adaptação filmica de Monique Gardenberg do romance homônimo de Chico Buarque, uma tradução da literatura para o cinema.

A primeira observação que faço, a partir da descrição das Funções distribucionais, principalmente das cardinais ou núcleos, é que a cineasta Monique Gardenberg faz sua opção por produzir um filme que tem como critério a fidelidade ao romance ao qual faz referência. Ressalto ao leitor que esse critério de fidelidade não torna a obra melhor ou pior como adaptação; esse fator apenas caracteriza a estratégia de comparação entre uma obra e outra, de sistemas bem distintos.

O hibridismo temporal do romance – a co-relação entre os dois tempos em que se passa a história contada, mesclados no correr do discurso narrativo – contrapõe o personagem Benjamim, jovem na década de 1960, ao decadente Benjamim nos anos 1990, com trajetórias cruzadas entre o protagonista e as personagens Castana Beatriz e Ariela Masé. Esse esqueleto narrativo é o que também prevalece na obra cinematográfica. Fica bem perceptível a completa transferência (processo discutido e enfatizado por McFarlane em sua teoria) dos núcleos principais de ação da história contada no livro, complementados por Funções catalisadoras e Informantes que também são perfeitamente transferidos. Ambas as narrativas, por exemplo, têm seu início e seu desfecho com a mesma cena de fuzilamento do protagonista Benjamim. Na primeira e última página do romance de Chico Buarque, tem-se a descrição da trajetória dos projéteis que fuzilam Benjamim Zambraia:

Mas para Benjamim Zambraia soou como um ruído, ele seria capaz de dizer em que ordem haviam disparado as doze armas ali defronte. Cego, identifica cada fuzil e diria de que cada cano partiria cada um dos projéteis que agora o atingiam no peito, no pescoço e na cara. Tudo se extinguiria com a velocidade de uma bala entre a epiderme e o primeiro alvo letal (aorta, coração, traquéia, bulbo), e naquele instante Benjamin assistiu o que já esperava. (BUARQUE, 1995, p. 09 e 165)

Impactante, essa descrição detalha a ação nuclear – a morte do personagem – e introduz toda a narrativa que se seguirá, despertando o interesse do leitor que lê o desfecho da trama na

primeira página e inicia sua compreensão do enredo com recursos de *flashbacks* adotados pelo autor. No filme, por sua vez, a primeira imagem apresentada é a do personagem Benjamim, ainda em sua juventude, caminhando por uma rua deserta até chegar a um sobrado onde entra e é fuzilado - simples acréscimos de catálises que a cineasta realiza para começar a narrar a mesma história de Chico Buarque.

Ao acordar da cena do fuzilamento – instante em que o leitor tem a impressão de que toda aquela ação anterior não fosse real, mas um mero sonho –, nas primeiras páginas do romance, Benjamim Zambraia vê passar o filme de sua vida, sendo, logo em seguida, apresentado pelo escritor, com Informantes e Índices que traçam o perfil daquele personagem que dá nome ao seu livro.

No cinema, entretanto, o protagonista abre os olhos e vive a cena em que grava um comercial de televisão. Essa mudança representa uma livre adaptação de Gardenberg para direcionar o discurso narrativo para o jogo de *flashbacks*, onde a apresentação é feita de forma direta ao espectador, sem rodeios indiciais, por meio de uma simples imagem que mostra Benjamim Zambraia maduro. Essa imagem apresenta rapidamente nosso protagonista cinematográfico e mostra, ao espectador, toda a caracterização física e alguns outros elementos psíquicos do perfil do personagem, representado pelo ator Paulo José.

A história percorre, assim, a vida do protagonista até voltar ao começo da narrativa – o seu próprio final – sendo toda construída a partir de *flashbacks* que mesclam os dois tempos de discurso: o que apresenta ações que envolvem Benjamim em sua juventude, outro que nos conta a história do personagem já maduro. O romance, assim, faz uso desse recurso típico da linguagem cinematográfica e, ao serem traduzidos, os *flashbacks* são transferidos para seu sistema semiótico de origem, sem qualquer problema referente à distinção dos recursos peculiares a cada uma das duas linguagens abordadas.

Com esse mesmo intuito, a narrativa do filme é apresentada de modo bem similar à da obra literária, ficando claras as transferências *ipsis litteris* das Funções cardinais das ações principais: Benjamim observa a boca de Ariela; Ariela conhece Aliandro; Ariela é estuprada por cliente da Imobiliária; Ariela conhece Jeovan; Benjamim participa de gincana com adolescentes; Ariela pede autógrafo a Benjamim; Ariela escreve carta a Jeovan; Ariela conhece Zorza; Benjamim e Ariela encontram Gâmbalo e Aliandro no restaurante; Benjamim manda cartão e flores para Ariela; Benjamim distribui seu dinheiro e suas roupas a mendigos na fonte; Castana vai para Paris; Benjamim segue Castana por rua deserta; Benjamim segue Ariela por rua deserta; Benjamim é fuzilado; entre dezenas de outros núcleos transferidos do romance para o filme.

Tem-se, a partir dessa comparação, o mesmo esqueleto das ações nucleares. Porém, no cinema, percebe-se o acréscimo de catálises que fixam a narrativa em uma realidade de maior veracidade, uma vez que os recursos audiovisuais do cinema podem nos proporcionar essa sensação com mais clareza do que os da literatura. Os núcleos têm, também, sua ordem de aparição na narrativa alterada, já que o filme modifica a cronologia das ações do romance. O núcleo em que Ariela relembra como conheceu Jeovan, por exemplo, que no filme aparece logo no início, só é apresentado de fato no último capítulo do livro. Percebemos que o mesmo eixo narrativo é mantido, embora modificado totalmente na cronologia do discurso filmico.

A transferência dos personagens também ocorre. Isso representa a transferência de importantes Funções cardinais que, quando alteradas ou omitidas, causam a insatisfação no leitor, que assume a postura de espectador. Nessa obra, todos os principais personagens literários são diretamente transferidos para o cinema: Benjamim (em suas duas versões temporais), Ariela Masé, Castana Beatriz, Aliandro Esgarati ou Alyandro Sgaratti, Jeovan, Dr. Cantagalo (dono da Imobiliária) Zorza, G. Gâmbalo e Dr. Campoceleste (pai de Castana). As ações desempenhadas por esses personagens também se mantêm no filme, análise na qual não vou me aprofundar.

Prefiro discutir a apresentação das transferências e adaptações das Funções cardinais que formam o esqueleto da história contada.

A segunda cena do filme mostra Benjamim já envelhecido gravando um comercial dirigido por Gâmbalo: o modelo mexe levemente as pálpebras e não consegue fingir que dorme, sendo, assim, obrigado a voltar e tentar gravar várias e várias vezes a mesma cena. Essa ação se caracteriza como função catalisadora e não como um núcleo, uma vez que não é essencial à história contada, mas apenas situa essa narrativa numa realidade mais concreta e detalhada, preenchendo espaços entre um núcleo e outro.

No livro, esse evento também está presente, no entanto, com alteração no informante, além da cronologia de apresentação: Benjamim, quando jovem, grava esse comercial com Gâmbalo. A mesma função catalisadora é apresentada nas duas obras; contudo, no filme ela transita no tempo, expondo o personagem já maduro àquela ação.

Monique Gardenberg, com ousadia, realiza a mudança dos tempos de narração no romance – um recurso usado por Chico Buarque. Como os leitores do romance, a cineasta também confunde os instantes em que a narrativa é protagonizada por Benjamim jovem e aquelas em que temos Benjamim já maduro. Assim, ela brinca com a sensação de desconforto, de não-linearidade, de fragmentação, ao fragmentar ainda mais, ao desconstruir o que, anteriormente, nem estava construído na história contada.

Quando a cineasta apresenta o protagonista jovem no filme, em um *flashback* do velho Benjamim ao lembrar seu passado no banheiro do restaurante, faz uso de uma livre adaptação da função catalisadora que apresenta a idéia de Benjamim ter adquirido uma câmera invisível em sua adolescência (p. 10-11).

No filme, o Benjamim literário, de topete, que dublava cantores de *jazz* e fazia sucesso entre as garotas, é apresentado como se gravasse um filme ao olhar para o olhar invasor da câmera – agora não mais invisível como a descrita por Chico Buarque, mas a câmera real de Monique Gardenberg que direciona o olhar do espectador. A cena, assim, passeia pelo baile em que o jovem Benjamim sobe ao palco e canta a música *Coração de papel*, seguida de rápidas cenas de meninas que o olham e, logo depois, de outras cenas em que ele beija as tais donas dos olhares. Esse é um típico processo de adaptação própria que fica claro ao leitor/espectador que compreende a mesma intenção narratológica nas duas obras, contadas de formas bem distintas, com o uso de recursos peculiares a cada linguagem.

As guimbas de cigarro que Benjamim observa (função cardinal do livro) são perfeitamente traduzidas em imagens no cinema, com o recurso do plano de detalhe na guimba marcada por batom, que desperta todo o envolvimento do protagonista com a boca de Ariela Masé e, posteriormente, com o seu interesse por essa misteriosa mulher que aciona muitas lembranças de seu passado. Esse núcleo é idêntico nos dois sistemas, distintos apenas pelo recurso narrativo de cada linguagem: a literatura e o uso da descrição em palavras que traduzem a ação e o pensamento do personagem; e o cinema e sua movimentação de câmera que detalha o objeto observado pelo personagem em câmera subjetiva – recurso cinematográfico em que a câmera enquadra a visão sob o ângulo do personagem.

A cena do estupro, por sua vez, ganha maior destaque na narrativa cinematográfica. No livro, tal ação é descrita em um *flashback* de Ariela ao lembrar que não tem segredos para Jeovan, ao reviver o dia em que conta esse acontecimento ao marido (p. 153-154). No cinema, a cena ganha maior realismo nos acréscimos de detalhamento audiovisual e de movimentos (dos atores em *mise-em-scene* e da câmera). Tal destaque narrativo também se comprova pela apresentação desse núcleo no início da narrativa fílmica – uma vez que só é apresentado no desfecho do livro.

Pode-se perceber, então, que essa alteração cronológica de apresentação dos núcleos do livro para o filme modifica a forma da história contada, já que, no livro, várias explicações e esclarecimentos sobre as ações dos personagens Ariela, Jeovan e Dr. Cantagalo só são mais bem desenvolvidas no desfecho, exigindo que o leitor construa toda a rede de núcleos apresentados em desordem pelos *flashbacks* para compreensão do esqueleto narrativo. Já no início da narrativa, Gardenberg direciona o olhar do espectador para esse conflito da história, ao contrário de Chico Buarque que, a cada página, deixa mais dúvidas em seu leitor.

Outras observações que merecem destaque nessa adaptação cinematográfica são as Funções catalisadoras que são acrescentadas na narrativa filmica para maior veracidade na relação de Jeovan e Ariela. A cena do casamento, que no livro não é relatada, torna a trama mais coesa, intensificando e potencializando o respeito da protagonista a Jeovan. Esse não é apenas alguém que a acolhe, ao chegar do interior ao Rio de Janeiro, um namorado com quem um dia compartilhou a mesma morada, mas um marido sob juras de um matrimônio católico.

Muitas outras cenas sofrem o mesmo critério ao serem incluídas no filme: como a gravação do comercial de cigarro com Castana Beatriz e Benjamim na juventude, que não encontra equivalência no romance, mas que é perfeitamente coerente com a atmosfera, o tom da juventude de Benjamim Zambraia na narrativa de Chico Buarque. Ao adaptá-las, Monique Gardenberg obtém a mesma sensação subjetiva, ao usar o recurso de filmar as cenas do passado de Benjamim em linguagem clássica, com película positiva Ektachrome revelada como negativo, obtendo o resultado de cores explosivas e uma certa granulação, que evocam a nostalgia de um tempo de glamour e inocência.

As cartas que Ariela escreve a Jeovan e à mãe no início do capítulo 2 do livro são outros exemplos de Funções cardinais perfeitamente traduzidas à narrativa filmica, com modificações referentes apenas aos recursos peculiares de cada linguagem. No cinema, esse núcleo é apresentado pela imagem do papel timbrado da Imobiliária Cantagalo, no qual as mãos de Ariela grafam as cartas, ao som da voz em *off* da personagem que pronuncia as palavras que ali escreve. O que no livro é identificado pela presença de aspas no corpo do texto, no filme é traduzido com potencial clareza narrativa. Nesse sentido, ressalto, também, a potencialização do núcleo literário que apresenta a morte de Castana Beatriz. Essa Função Cardinal apresentada no filme como *flashback* é mais nebulosa no romance, caracterizando-se como um índice que persegue Benjamim por toda a vida, e não um núcleo decodificado e claro na escrita. Já no filme, essa apresentação é feita de forma clara, não deixando dúvidas ao espectador de que tal personagem morreu de fato e que Benjamim Zambraia foi o responsável por levar os matadores até ela.

INFIDELIDADE FÍLMICA DOS PERSONAGENS LITERÁRIOS: *Benjamim* em adaptações de Funções Integrativas

A teoria de Brian McFarlane propõe o processo de *adaptação própria* para as funções não passíveis de transferência ou para aquelas de escolha do cineasta, que não deseja transferir elementos e, sim, recriá-los. Ressalto, porém, nesse trecho, as Funções Integrativas da obra literária que sofreram adaptação na obra filmica, provocando o distanciamento dos dois discursos narrativos. O leitor deve ter plena ciência de que, com essa afirmação, não faço julgamento da obrigatoriedade da fidelidade ao primeiro texto e afirmo, mais uma vez, que uma adaptação filmica deve ter toda a liberdade para fazer uso da obra literária como uma inspiração, uma referência intertextual.

A influência cinematográfica na linguagem literária do livro *Benjamim* é muito marcante, estruturando a obra como um romance altamente visual nas descrições de personagens, cenários e

situações. Esse procedimento pode ser exemplificado na descrição do personagem Benjamim, um ex-modelo fotográfico que se duplicou desde a adolescência em uma câmera invisível para ver o mundo, que não distingue o que vê fora de si mesmo e descreve um filme do seu passado que se confunde no seu tempo presente. Um personagem literário que vê sua história narrada como se fosse um filme. Assim, tem-se, na literatura, um Benjamim Zambraia confuso, com indistintos passado e presente, sem certezas e afirmações narrativas, como se os fatos relatados no livro pudessem ser pensamentos, lembranças, desejos ou devaneios daquele personagem. Em toda a leitura fica inserida a dúvida, a incerteza, como se o próprio leitor vivenciasse o mundo confuso e incerto de Benjamim.

No filme, entretanto, a diretora e os roteiristas fazem suas escolhas e, com imagens, tornam reais as ações e afirmam situações protagonizadas por Benjamim, eliminando as dúvidas sofridas pelos leitores. A história torna-se clara no filme devido à *impressão de realidade* característica do cinema, como propõe o teórico do cinema Jean-Claude Bernadet:

Um pouco como num sonho: o que a gente vê e faz num sonho não é real, mas isso só sabemos depois quando acordamos. Enquanto dura o sonho, pensamos que é verdade. Essa ilusão de verdade, que se chama impressão de realidade, foi provavelmente a base do grande sucesso do cinema. (BERNADET, 1985, p. 12)

E, com essa característica de realismo que o cinema propõe, o leitor, que se torna espectador, vê na tela os Índices e Informantes dos personagens personificados ou não nos atores e cenários escolhidos para aquela filmagem. Fiéis ou não, as Funções Integrativas, que caracterizam física e psiquicamente os personagens, o tom e a atmosfera da narrativa, podem ser comparadas entre as obras.

Ao pensar nos personagens literários (todos traduzidos para o filme), questiono a perfeita caracterização informante – distanciamentos que não alteram a compreensão do leitor e espectador, uma vez que aqui se trata de Funções distribucionais, relativas ao ser, ao discurso e não ao esqueleto narrativo, como as Funções Integrativas. E nessa comparação entre os traços dos personagens literários e fílmicos, há uma perceptível diferença entre atores, caracterização e personificação dos personagens literários (aspectos físicos, Informantes); e definições psíquicas e relativas ao caráter dos mesmos (Índices propriamente ditos).

Benjamim, em sua maturidade, é, então, descrito por Chico Buarque como um “homem longilíneo, um pouco curvado, com vestígios de atletismo, de cabelos brancos, mas bastos, prejudicado por uma barba de sete dias, camisa para fora da calça surrada aparentando desleixo e não penúria” (p. 10), “um cidadão assim onipresente, que ostentava saúde, fortuna e simpatia...” (p. 39), “que não se lembrava da última vez que beijara uma mulher, sem contar as putas” (p. 101-102).

Nesse personagem no cinema, interpretado pelo ator Paulo José, tais Informantes não são claros. O romance informa o protagonista explicitando seu ar juvenil: “Se bem que Benjamim Zambraia seja um senhor bastante conservado. Melhor: um rapaz recém-envelhecido” (63). Mas será que o espectador percebe essa vitalidade juvenil do senhor Benjamim no cinema?

O personagem cinematográfico vem carregado da decadência, dos efeitos da idade, do olhar de pena do envelhecimento e não do *glamour* dos vestígios de sua juventude – o que pode ser percebido nas primeiras imagens que o apresentam na gravação do comercial e no banheiro do restaurante. Na maturidade, o protagonista também mantém uma forte relação com a Pedra⁵. Esse objeto inanimado é alvo de devaneios da fértil imaginação de Benjamim, que divaga sobre a história da Pedra e seus ancestrais no século XVI, no início do capítulo 3 do romance. Embora em ambas as obras a Pedra seja saudada pelos dois personagens – o literário e o cinematográfico –, na literatura essa cordial relação é mais intensa do que no cinema, não passando de um mero

informante com muito mais roupagem de catálises à estrutura das ações narrativas, do que aos traços psíquicos que definiriam nosso protagonista Benjamim pela estranheza de tal relação, pela solidão profunda de seu apartamento escurecido pela sombra da Pedra e pela nebulosidade de suas horas passadas naquele recinto em companhia apenas da Pedra e somente dela.

Na obra cinematográfica, conclui-se, também, que Benjamim é culpado pela morte de Castana Beatriz – o seu grande amor. Essa culpa pela morte da namorada é evidente no filme, enquanto que, no livro, esse fato traz, ao leitor, a mesma incerteza que atormenta o personagem, apesar de não haver, em nenhum trecho, a afirmação dessa culpa.

Chico Buarque descreve Benjamim como um jovem que “vivía cercado por mulheres emotivas” (p. 101) e que um dado dia “passou a usar topete, e nas pendengas em que antes descabelava, certo de estar com a razão, mantinha agora um sorriso vago, deixando o adversário gesticular de costas para a câmera. Com isso, ganhou prestígio e beijou muitas garotas...” (p. 11), e, nas gravações de sua câmera invisível, “o acervo de Benjamim também guardava dublagens de cantor de jazz, saltos de trampolim, proezas de futebol, brigas de rua em que sangrou ou se saiu bem e sua estréia no sexo com uma senhora de idade...” (p. 11). Porém nosso jovem Benjamim, interpretado na película por Danton Melo, é, por sua vez, bem similar a seus Informantes literários. Todo o *glamour* da atmosfera dos anos 1960 é livremente adaptada ao cinema com o recurso de se usar um filtro amarelado sobreposto à imagem, causando ao espectador a impressão de um tempo passado, esmaecido. A imagem estourada pela iluminação intensa apresenta os áureos tempos do famoso modelo fotográfico no ápice dos seus vinte e poucos anos. E, na seqüência que mostra o instante em que Benjamim conhece Castana Beatriz na produção de um comercial fotográfico de cigarros na praia (capítulo 3), tal atmosfera fica bem próxima do romance. Para essa ambientação, a cineasta faz usos de imagens congeladas dos atores e da figuração, em contraposição ao cenário em movimento, no caso, o mar e o vento da praia que movimentam levemente os cabelos das pseudo-estátuas humanas em *mise-en-scène*. A cena só ganha o movimento humano quando Gâmbalo se move ao fim da trilha sonora, iniciando a movimentação das outras pessoas do quadro, como se ele, o diretor daquele comercial, definisse toda a movimentação da realidade também – proposta um tanto ousada da direção cinematográfica. Esse plano-sequência não apresenta correspondente idêntico na obra literária, mas adapta perfeitamente a atmosfera da juventude de Benjamim, de sua carreira como modelo fotográfico e de sua completa paixão por Castana Beatriz.

A protagonista do passado do nosso personagem principal, Castana Beatriz, por sua vez, é descrita por Chico Buarque como “uma manequim com franja de Cleópatra, pálpebras negras e olhos puxados por delineador” (p. 25), e quando tira a peruca usada para a produção deste comercial realça a “cabeça cheia de cachos castanhos” (p. 59) da jovem “supersticiosa, só conta sonhos pessoalmente” e nunca por telefone (104). Essa Castana Beatriz é, na literatura, composta de mistério e sensualidade, a própria mitificação do amor idealizado por Benjamim que relata conhecê-la por inteiro, cada detalhe de sua faceta até os Índices que apontavam o fim do relacionamento do casal:

[...] comparecia por insistência de Benjamim, pois tinha o ar cansado, bocejava, demorava a tirar a roupa e, sem que ninguém lhe perguntasse coisa alguma, sempre inventava uma maneira de falar do tal Professor. Metera-se num grupo de estudos com uns amigos novos, que se reuniam na casa do Professor para discutir a América Latina (...) Castana sempre foi péssima aluna, mal completou o ginásio, colava, fumava no banheiro, foi expulsa do colégio de freiras, só readmitida porque o pai era um benemérito, e a essa altura da vida queria fazer crer a Benjamim que se convertera ao universo acadêmico. (BUARQUE, 1995, p. 59)

Essa relação entre Benjamim e Castana Beatriz, que nos é informada no livro, também é apresentada na obra cinematográfica de forma bem clara. A importância dessa relação à narrativa fica evidente por meio de traduções e adaptações livres que captam os Índices e informante da protagonista do passado, que ressurgem a todo tempo em seus *flashbacks*. A alteração é percebida apenas na descrição física dos cachos dos cabelos escondidos debaixo da peruca que, no filme, ao ser interpretada pela atriz estreada Cleo Pires, é retratada com cabelos extremamente lisos e levemente avermelhados nessa cena. Tal mudança não altera o esqueleto narrativo, sendo apenas alteração em uma típica função integrativa informante do romance para o filme.

A personagem que atormenta o presente de Benjamim Zambraia, Ariela Masé, é, entretanto, apresentada na obra cinematográfica de uma forma bem distante da literária. No presente estudo, é este o traço em que identifico maior distorção do filme ao livro. No romance, Ariela é apresentada como “a moça de cachos castanhos, com sorriso plácido à saída do restaurante”, que Benjamim pode jurar ser a filha de Castana Beatriz (p. 27), uma “mulher de calça jeans e blusa de crochê” (p. 18), que é filha bastarda do ex-patrão da mãe-índia que não é sua mãe legítima (p. 150/151). No cinema, a personagem, também interpretada por Cleo Pires, é fisicamente identificada com a personagem Castana Beatriz, uma vez que o espectador vê a mesma atriz nos dois papéis e não tem dúvidas, como o leitor, em caracterizá-la. No romance, o parentesco de Castana e Ariela é sempre duvidoso e nunca apresentado como fato certo, podendo ser apenas um devaneio de Benjamim, como se comprova nas afirmações distribuídas ao longo do romance: “Castana Beatriz que passeia à vontade na pele da sua filha, alguns números maior que a sua.” (p. 27); “sua boca escancarada, uma mulher estupenda, lembrando vagamente a mãe, mas um pouco vulgar, e portanto uma mulher por quem qualquer um gostaria de padecer.” (p. 60) “retrato da mãe em movimento” para Benjamim (p. 113); “nada garante que Ariela seja filha de Castana Beatriz” (p. 135). O discurso literário, neste sentido, ora apresenta Ariela como retrato fiel à suposta mãe; ora como uma jovem com algumas semelhanças com sua namorada do passado; ora lançando dúvidas sobre a relação entre as duas personagens.

Ariela Masé é traçada, no romance, como uma jovem de vinte e poucos anos, como comprovamos no trecho em que o narrador, delimitado nesse instante pelo pensamento de Benjamim, imagina sua idade, “a verdadeira idade (vinte e cinco, vinte e quatro, vinte e seis)” (p. 14), instante literário em que Chico Buarque, apesar de apresentar uma informação simples e pura – a idade da personagem – que é comumente determinada por Informantes como define Barthes, aqui faz uso de Índices, causando ao leitor a impressão de deciframento de uma mera informação. Recurso esse que comprova a indicialidade do discurso do autor, que vislumbra a nebulosidade em todo momento de sua narrativa.

A jovem Ariela trabalha na Imobiliária Cantagalo e é uma típica suburbana das grandes metrópoles, que pega ônibus para chegar a “sua casa, um sala-e-quarto em bairro distante, sem gás encanado nem linha telefônica, que ela teria vergonha de mostrar ao mais modesto dos clientes” (p. 21) e sonha com sua ascensão social como se pode comprovar no trecho:

Tantas vezes Ariela conduziu um cliente masculino pelo corredor, tantas portas de apartamentos abriu para dar passagem a um homem, e nem assim se habituou a um protocolo que considera humilhante. Sonha um dia passar as chaves discretamente às mãos do cavalheiro e pedir-lhe que a deixe entrar na frente, como se a interessada fosse ela. (BUARQUE, 1995, p. 19)

Ingênua e sonhadora, a jovem criada por família indígena (150) no interior, que vai para a cidade em busca de mudança, é adaptada ao filme como uma filha de “mãe preta”, como confessa no jogo da verdade. Tal adaptação, que troca as raças da origem da mãe adotiva, talvez vislumbre a intensificação da idéia de exclusão que a personagem tem da mãe, sendo o debate

racial estabelecido colocando a raça negra como centro mais intenso do que a indígena. O fato, porém, que mais altera os traços Informantes e indiciais de Ariela seria a intensificação de sua ingênua perversão, apontada de forma tão amena no romance e potencializada no filme. No romance, a vingança de Ariela ao cliente que a estuprou em um imóvel, fato que desencadeia uma série de outras vinganças, é apresentada de forma subjetiva, sem personificar esses personagens a outros já apresentados. No filme, entretanto, tal vingança é mostrada como a execução desses homens no sobrado verde (imóvel fortemente simbólico dentro das duas narrativas), sendo que essas vítimas são personagens que se co-relacionam com a protagonista ao longo da narrativa, como Zorza, por exemplo, que vive um caso com Ariela, declarado tanto no romance quanto no filme; Aliandro Esgarati ou Alyandro Sgaratti, que ela tenta levar para a armadilha no filme, mas não obtém êxito, e o próprio Benjamim.

Aliandro Esgarati, o político em campanha que, por questões de numerologia, muda sua marca para Alyandro Sgaratti (p. 73), vive um rápido caso amoroso com Ariela nas duas narrativas. Na primeira, porém, ao ser abordado por Ariela pela última vez, estabelece uma estrutura de fim de relacionamento, na qual o homem não diz com todas as palavras tal intenção, mas fica claro à enamorada que observa sua partida, conformada. No filme, Ariela procura Alyandro para mostrar-lhe o imóvel que usufrui em suas vinganças, fazendo uso da frase que oferece essa proposta, mas recusada pelo político ocupado. Até o próprio Benjamim Zambraia, ao envolver-se com Ariela, torna-se alvo de sua política de tratamento aos que atravessam sua vida amorosa: a morte. Ao ir ao apartamento do protagonista, sair chorando e permitir que ele a siga, Ariela leva Benjamim até o sobrado verde, onde ele é executado na cena final (mesma cena inicial).

Ariela é, então, mais cruel e apresenta maior ambigüidade em sua personalidade. Após o fuzilamento de Benjamim, ela chora e murmura arrependida. No livro, Benjamim a segue e morre sem estabelecer essa relação clara como uma armadilha de vingança armada por Ariela para sua morte. Nessas funções, percebo a maior distância entre as duas obras, que são completamente distintas em um e em outro discurso narrativo, alterando a estrutura lógica da evolução dos fatos: no livro, o destino de Benjamim ao procurar Castana Beatriz em Ariela; no filme, a vingança da filha pela morte da mãe causada pelo protagonista.

Dentro da perspectiva da análise de adaptações filmicas de Brian McFarlane, *Benjamim* faz uso de processos de transferências, que mantêm uma obra *ipsis litteris* a outra, e de processos de *adaptações próprias* que, ora apenas adaptam o mesmo tom narrativo de um sistema semiótico ao outro, ora acrescentam catálises, Índices e Informantes que alteram a significação dos núcleos narratológicos, provocando no espectador, anteriormente leitor da obra literária, a estranheza daquela mesma história de Chico Buarque agora contada nas imagens de Monique Gardenberg.

IN POSTER, CHICO BUARQUE: THE MOVIE ADAPTATION OF THE NOVEL BENJAMIN BY MONIQUE GARDENBERG

ABSTRACT

The movie director Monique Gardenberg's version of the novel *Benjamim*, by Chico Buarque, takes to the screens the narrative of the former photographic model in two different times and between two feminine characters: Castana Beatriz, in the 1960's, and Ariela Masé, in the 1990's. The analysis is elaborated in the light of the contemporary theory about movies adaptation by Brian McFarlane. According to the distributional and integrating functions of

narrative – defended by Roland Barthes in the Theory of the Levels (1973) –, which are the pillar of the analysis proposed by McFarlane, this paper examines the two versions of *Benjamim* and the processes of transfer and adaptation used in the film.

NOTAS

- ¹ Mestra em Teoria da Literatura na Faculdade de Letras da UFMG e graduada em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais
- ² Thaïs Flores Nogueira Diniz traduz como Funções Integracionais, em seu livro *Literatura e cinema*: tradução, hipertextualidade, reciclagem, o termo Funções Integrativas – usado por Maria Zélia Barbosa Pinto, em 1973, ao traduzir a teoria dos níveis de Barthes. Tais termos têm equivalência de sentido na aplicação dessa teoria.
- ³ Termo original *transfer* usado por Brian McFarlane que traduzi como *transferência*.
- ⁴ Termo original *adaptation proper* que traduzi como *adaptação própria*.
- ⁵ Toda referência à Pedra que se situa em frente à janela do apartamento de Benjamim é grafada com “P” maiúsculo por Chico Buarque no livro. Tal grafia revela a importância concedida pelo autor à relação do protagonista com esse objeto inanimado que tem seu nome escrito como se fosse nome próprio de personagem.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Introdução à análise estrutural da narrativa*. Tr. Maria Zélia Barbosa Pinto, Petrópolis: Vozes, 1973.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Nova Cultural Brasiliense, 1985.
- DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. *Literatura e Cinema*: Tradução, hipertextualidade, reciclagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.
- McFARLANE, Brian. *Novel to film*: an introduction to the theory of adaptation. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.