

CONTEXTURA MIDIÁTICA: O ENTRELAÇAMENTO DA LITERATURA E DO  
CINEMA EM *BENJAMIM* E *BUDAPESTE* DE CHICO BUARQUE

by

FERNANDA GUIDA

(Under the Direction of Robert Moser)

ABSTRACT

The work of Chico Buarque can be classified as a unique synergy of different art forms. This investigation focuses on the intersection of literature and film, in which I analyze the novels and the filmic adaptations of *Benjamim* and *Budapeste*, while examining the transposition of media as a product and a process of creation and reception. Based on the concepts of Linda Hutcheon and Silviano Santiago, I propose that an adaptation, insofar as the process of creation and reception is concerned, may be located in the threshold between the novel and the film. This *locus* between two forms of art encourages a repetition with variation, as well as the adjustment, or adaptation, of the product itself in the process of reception. Moreover, the present study introduces an analysis of the novels featuring the narrative structure of *Benjamim* as a mechanism to represent the chaotic state of the protagonist's mind in his ultimate delirium, and the predominance of language in *Budapest* as a reflection of the contemporary world through the linkage between reality and fiction. The (non)transposition of these, and other, peculiarities pertinent to Buarque's novels, into their homonymous films evokes the

filmmakers' rationale in creating a new product, in a new medium that provides the spectators with the experience of oscillating from one medium to another based on their memory and relationship to the adapted work.

INDEX WORDS: Chico Buarque, Monique Gardenberg, Walter Carvalho,  
Adaptation, Intermediality, Brazilian Literature, Brazilian Film,  
*Benjamim, Budapeste.*

CONTEXTURA MUDIÁTICA: O ENTRELAÇAMENTO DA LITERATURA E DO  
CINEMA EM *BENJAMIM E BUDAPESTE* DE CHICO BUARQUE

by

FERNANDA GUIDA

B.A., Universidade Federal de Minas Gerais, 2000

M.A., University of Georgia, 2010

A Dissertation Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial  
Fulfillment of the Requirements for the Degree

DOCTOR OF PHILOSOPHY

ATHENS, GEORGIA

2015

© 2015

Fernanda Guida

All Rights Reserved

CONTEXTURA MUDIÁTICA: O ENTRELACAMENTO DA LITERATURA E DO  
CINEMA EM *BENJAMIM E BUDAPESTE* DE CHICO BUARQUE

by

FERNANDA GUIDA

Major Professor: Robert Moser  
Committee: Richard Gordon  
Cecília Rodrigues

Electronic Version Approved:

Julie Coffield  
Interim Dean of the Graduate School  
The University of Georgia  
May 2015

## DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha eterna amiga, Fabiana Pedreira, que não poupou amor pelo mundo, pelas pessoas e pela vida. Nos altos e baixos dessa caminhada, as minhas forças se renovavam quando sua voz, no seu sotaque amazonense, tantas vezes repetia: “amiga, tenho tanto orgulho de ti.”

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por guiar, iluminar e proteger os meus caminhos e por encher a minha vida com tantas pessoas especiais e fundamentais nessa trajetória que se torna um desafio listá-las todas aqui.

Aos meus pais, Darcy e Valter Guida, a minha fundação. Obrigada por me ensinarem a voar e por me oferecerem o meu porto seguro, local de retorno que esbanja amor, carinho, apoio e confiança.

Ao Bruno Sales, meu companheiro e amigo de todas as horas. Uma pessoa que me mostra a realidade ao mesmo tempo que inunda a minha vida de planos e de sonhos. Obrigada por todo o carinho, apoio, compreensão, paciência, discussões acadêmicas, revisões dos meus textos, por me acalmar nos dias e noites de inquietudes e por me afobar quando estava demasiadamente calma. Mas, acima de tudo, agradeço por colorir a minha vida e por fazer o meu sorriso mais feliz.

Agradeço ao Professor Robert Moser que me acompanhou e participou ativamente no meu progresso desde a minha chegada à Universidade da Geórgia. Sou muito grata pelo grande apoio acadêmico, profissional e pessoal. Obrigada pelas discussões, revisões e sugestões que enriqueceram a minha pesquisa, pelo reconhecimento, pela confiança e pelas inúmeras oportunidades de trabalharmos juntos nesses anos e, finalmente, pelo seu carisma que transportou tudo isso para um ambiente amigável e familiar.

Obrigada ao Professor Richard Gordon por sempre, com muito entusiasmo, ler, reler e dar sugestões sobre os meus textos. Sou muito grata pela inspiração e pelo impulso de ir além, aguçando os variados contornos para minha caminhada futura.

À Professora Cecília Rodrigues pela atenta leitura e sugestões que tanto estimularam a minha visão crítica. Agradeço pelo afetuoso apoio nos meus passeios regados a muita emoção.

Estes três professores abraçaram a minha investigação com muita determinação, interesse e empenho. Obrigada pelas várias reuniões (em conjunto e individuais) para conversarmos sobre a minha tese, por entenderem e por contornarem múltiplos desafios para que o meu projeto se concretizasse. Muito obrigada.

Agradeço aos meus amigos e familiares que das formas mais variadas contribuíram para a realização desse projeto. Um agradecimento especial à Cris Lira, com quem também dialogo sem palavras. Agradeço-lhe imensamente por me acompanhar desde o início do mestrado, por ler e revisar a minha pesquisa e por escutar os turbilhões da minha mente que muitas vezes tomaram formas em nossas longas (e animadas) conversas sempre com muito incentivo. Sou grata às minhas amigas e “study buddies” Daisy Barreto e Melissa Whatley pela companhia e motivação nas horas de biblioteca, cafés e afins. Agradeço também à Rubia Yatsugafu e Maria Teixeira por me ajudarem a atravessar momentos desafiadores nesses anos de pós-graduação e por se manterem grandes amigas independentemente da distância.

Agradeço aos professores da UFMG que formaram a minha base e, principalmente, à Professora e amiga Gláucia Renate por me introduzir os passos da pós-graduação e à Professora Solange Ribeiro de Oliveira que me recebeu de braços abertos e

me apresentou a novas diretrizes da intermedialidade. Obrigada, Professora Solange, pelas estimulantes discussões acadêmicas e por contribuir na organização do caos que é o pensamento.

Muito obrigada ao Departamento de Línguas Românicas da Universidade da Geórgia por me acolher, por investir em minha carreira e por me apoiar nos mais variados níveis. Agradeço a todos os professores, supervisores e coordenadores que dentro ou fora de sala de aula contribuíram para o meu crescimento e reconhecimento acadêmico e profissional. Em especial à Professora Amélia Hutchinson, um exemplo de delicadeza, conhecimento, profissionalismo e elegância.

Agradeço imensamente a todas as oportunidades fornecidas pelo *Graduate School* da Universidade da Geórgia, como, por exemplo, o *Dean's Award* e o *Summer Graduate Research Fellowship*, que me permitiram aprofundar os meus estudos e realizar pesquisas de campo. Obrigada também à *Tinker Foundation* pelo *Graduate Field Research Award* que viabilizou parte da minha coleta de dados no Rio de Janeiro.

Finalmente, agradeço ao Chico Buarque por fazer do mundo uma *cidade submersa* em poesia proporcionando o prazer de mergulhar e vasculhar esse mar de palavras e sons.

## SUMÁRIO

	Página
AGRADECIMENTOS .....	v
CAPÍTULO	
1 INTRODUÇÃO .....	1
2 REVISÃO CRÍTICA E O ENTRE-LUGAR .....	16
2.1 Contextualização da adaptação: os primeiros passos.....	21
2.2 Panorama da teoria de adaptação .....	29
2.3 A questão da fidelidade: desafios e conquistas.....	35
2.4 A adaptação como <i>adaptação</i> : produtos e processos .....	50
2.5 A adaptação cinematográfica como entre-lugar .....	55
3 <i>BENJAMIM</i> – ROMANCE E FILME.....	60
3.1 Aspéctos narratológicos do romance .....	61
3.2 A (re)criação de <i>Benjamim</i> através dos recursos audiovisuais e do narrador fílmico .....	94
4 <i>BUDAPESTE</i> – ROMANCE E FILME.....	133
4.1 A predominância da linguagem no romance .....	137
4.2 O processo de recepção e a linguagem do/no filme.....	181
5 CONCLUSÃO .....	217
BIBLIOGRAFIA .....	224

## CAPÍTULO 1

### INTRODUÇÃO

O velho fraco se esqueceu do cansaço e pensou

Que ainda era moço pra sair no terraço e dançou

A moça feia debruçou na janela

Pensando que a banda tocava pra ela

Chico Buarque, “A Banda” (1966)

Essa moça tá diferente

Já não me conhece mais

Está pra lá de pra frente

Está me passando pra trás

Essa moça tá decidida

A se supermodernizar

. . .

Essa moça é a tal da janela

Que eu me cansei de cantar

E agora está só na dela

Botando só pra quebrar

Chico Buarque, “Essa moça tá diferente” (1969)

A moça da janela está diferente e ela não é a única: A “Carioca” está diferente, “A história de Lily Braun” está diferente, “Ela faz cinema” está diferente, até a “Feijoada Completa” recebeu um tempero diferente. Elas passeiam entre outras músicas, entre outras artes, entre outros tempos. Ganhando novas cores e tons essas músicas se transformam e são representadas em outras mídias e continuam cantando e encantando o público – ouvinte, espectador e leitor.

Assim também é o compositor destas canções, Chico Buarque, que transita entre diferentes formas de arte. Amplamente reconhecido pelas suas composições musicais, Buarque canta o *cotidiano* de geração a geração. É um grande observador que, como anunciam as palavras nas letras de suas canções, vê *a banda* passar e, quando deita seus *olhos nos olhos* de uma figura, animada ou inanimada, um momento que seja, ele cria. Ele cria a *fantasia*. Brinca com as palavras, algumas vezes com as *palavras de mulher* quando assume um eu lírico feminino, outras vezes brinca com a *cobra de vidro* propondo um *cálice* de vinho e nos lembrando que amanhã será outro dia e que todos estaremos *de volta ao samba*. Este é o Chico *paratodos* que está longe de ser somente um compositor de grandes canções. Ele é um criador polimorfo. Um criador singular que de mansinho canta e conta períodos históricos do Brasil, costumes de nossa sociedade, sentimentos e perturbações interiores. Tudo através de uma vasta obra que alcança a beleza e a maestria musical, teatral, e literária.

Levando em conta a variação midiática na obra de Buarque, analisaremos nos capítulos vindouros a transposição de mídia no segundo e no terceiro romance de Buarque, *Benjamim* (1995) e *Budapeste* (2003) e as respectivas adaptações filmicas *Benjamim*, dirigido por Monique Gardenberg e lançado no Brasil em 2004 e *Budapeste*

(2009) dirigido por Walter Carvalho. Neste processo, seguiremos os passos sugeridos por Linda Hutcheon em *Theory of Adaptation*, primeira versão publicada em 2006 e segunda em 2013, e consideraremos a adaptação como *adaptação*. Em outras palavras, examinaremos a adaptação como uma transposição previamente anunciada de uma obra anterior que participa de uma relação transtextual e palimpséstica, tanto no que se refere ao produto, quanto ao processo de criação e de recepção.

A interseção entre as artes começa na variedade de gêneros pelos quais Buarque circula, a citar, a música, o teatro, o cinema e a literatura. São dezenas de álbuns, entre músicas inéditas e regravações, desde o primeiro *Chico Buarque de Holanda* gravado em 1966 até o mais recente *Chico* lançado em 2011. Destaquem-se também as canções “Milagre Brasileiro,” “Jorge Maravilha” e “Acorda Amor” assinadas com seu pseudônimo Julinho de Adelaide que nasceu de forma inusitada na década de 70 para driblar a censura. Várias das composições de Buarque foram traduzidas para o alemão, inglês, espanhol, francês, italiano e, mais recentemente, húngaro. Há cancioneros criados para o teatro e também para o cinema.

Como parte de sua contribuição para o teatro, Buarque escreveu as peças *Roda viva* (1967), *Calabar: O elogio da traição* em parceria com Ruy Guerra (escrita em 1973, porém, só liberada pela censura seis anos mais tarde), *Gota d’água* em parceria com Paulo Pontes (1975) e *Ópera do malandro* (1978). Já no cinema, Buarque participou como ator nos filmes *Garota de Ipanema* (1967), *Quando o Carnaval Chegar* (1972), *Vai Trabalhar Vagabundo II- A Volta* (1991), *Ed Mort* (1996), *O Mandarin* (1995), *Água e Sal* (2001) e em uma breve cena do filme *Budapeste* (2009). Sua presença também consta nos vários documentários a seu respeito, a citar, *A Série* (2006), uma coletânea de doze

documentários, incluindo *A Flor da Pele*, *Meu Caro Amigo* e *Tantas Palavras*; o documentário *Desconstrução* dirigido por Bruno Natal que também é o responsável pelo projeto de vídeo e web *Chico: Bastidores*. Ainda para o cinema, Buarque escreveu o roteiro de *Os Saltimbancos Trapalhões* (1981) e, junto com Ruy Guerra e Orlando Senna, o roteiro do filme *Ópera do Malandro* (1986) baseado em sua obra teatral homônima.

Desde criança Buarque elaborava histórias. O acervo de 2012 do Instituto Tom Jobim no Rio de Janeiro exibiu suas primeiras histórias em quadrinhos: “O Chico Mirim” com as aventuras de “Red Jones em O Traidor” e “Smith Amvel em A Emboscada” datados de 1956. Aos vinte e dois anos Buarque publicou o songbook *A Banda: Manuscritos de Chico Buarque de Hollanda* (1966) que trazia letras de músicas, partituras e a segunda publicação do conto “Ulisses,” que consideraria mais tarde como um conto “fraquinho” (“Entrevista 365”).

Posteriormente nasceu a *Fazenda Modelo: Novela Pecuária* (1974), a criação infantil *Chapeuzinho Amarelo* (1979) e o livro de poemas *A Bordo do Rui Barbosa* (1981). A partir da década de 90 emerge o Chico Buarque romancista com os livros *Estorvo* (1991), *Benjamim* (1995), *Budapeste* (2003), vencedor do prêmio Jabuti como o melhor livro do ano, *Leite Derramado* (2009) que também recebeu o prêmio Jabuti e o prêmio Portugal Telecom e *O irmão alemão* lançado em novembro de 2014.

Nas palavras da biógrafa Regina Zappa, “Chico é uma pessoa tão carregada de sentimentos e de ideias criativas que ele está sempre precisando se expressar . . . eu digo que é a pulsão de vida dele.” Com agilidade e flexibilidade ele consegue “encarar a persona, a persona do escritor” (Entrevista presencial). Parafraseando Zappa, assim como mencionado por Buarque em documentários e entrevistas, Buarque, enquanto autor, deixa

de lado o violão e se dedica somente à escritura de seus romances. Quando o romance está finalizado, ele despe a persona do autor e dedica seu tempo e energia à composição de músicas. Conseqüentemente, o resultado de sua criação ora se veste com uma roupagem musical, ora cinematográfica e ora literária. Sempre em constante mutação, constante adaptação.

Seus personagens e temas se transmutam, se adaptam, reaparecem e servem como base para novas produções. Estas recriações podem estar dentro de uma mesma mídia, ou de uma mídia diferente, em transposições intra- ou intersemióticas; podem ser feitas por suas próprias mãos, ou pelas mãos de outros autores e produtores. A intertextualidade na obra desse artista de talentos múltiplos não para por aí. Buarque também recorre a temas e personagens, como os da literatura e do cinema, para inspirar e desenvolver suas composições, algumas delas encomendadas.

Os exemplos deste caráter metamórfico e *intertextual* de Buarque são muitos. Começemos com a progressão da personagem da moça na janela visto na epígrafe desta seção. Essa moça que se fez famosa na canção “A Banda” aparece também no mesmo álbum *Chico Buarque de Hollanda* (1966) na música “Ela e sua janela” como uma personagem romântica, timidamente espiando e esperando para “Viver duma vez / A vida.” Ela reaparece com um charme diferente no álbum *Chico Buarque de Hollanda V3* (1968) na música “Januária,” a qual os homens observam e homenageiam enquanto “Januária na janela . . . Que, malvada, se penteia / E não escuta quem apela” para depois retornar completamente mudada no álbum *Chico Buarque de Hollanda V4* (1970) na canção “Essa moça tá diferente:” “Essa moça tá diferente / Já não me conhece mais / Está pra lá de pra frente / Está me deixando pra trás . . . Essa moça é a tal da janela / Que eu

me cansei de cantar.” Segundo a interpretação de Adélia Bezerra de Meneses no livro *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque* (2002), a última canção é uma “reflexão sobre a própria obra” (31) do autor e que a moça nesta canção se refere ao público, “cujo gosto se alterara, e que ‘não conhece mais’ o seu antigo ídolo da ‘Banda’” (32) que em 1968 chocou o público com a agressividade na montagem da peça *Roda Viva* dirigida por José Celso Martinêz Corrêa. Ainda considerando a canção “Essa moça tá diferente” como uma reflexão da obra de Buarque, porém, oferecendo uma interpretação diferente da vista acima, os dois últimos versos podem se referir tanto às repetidas vezes em que Buarque cantou a canção que o lançou, “A Banda,” quanto às múltiplas instâncias em que a moça da janela surge e ressurgue em diferentes canções. Independentemente da interpretação, os dois últimos versos explicitam a relação da “nova moça” com a moça da janela de outrora, o que delineia uma forma de recriação dentro da mesma mídia.

Para continuar ilustrando a veia intertextual de Buarque, agora entre a literatura e a música, citam-se também múltiplos exemplos: seu romance *Leite Derramado* (2010) foi inspirado na letra de “O Velho Francisco” (1987) já a música “Iracema Voou” (1998) é uma alusão ao romance *Iracema* (1865) de José de Alencar; a canção “Até o Fim” (1978) dialoga com o poema “Sete Faces” e a música “Flor da Idade” (1973) com o poema “Quadrilha” ambos poemas de Carlos Drummond de Andrade publicados no livro *Alguma poesia* (1930). Encaixa-se aqui, como transposição midiática, a função narrativa de suas canções, tal como “João e Maria” (1977) e “A História de Lily Braun” (1982). Estas são canções que representam histórias e contos, como observado nos versos “Agora eu era herói / E meu cavalo só falava inglês / A noiva do cowboy / Era você / Além das outras três” (“João e Maria”). Estes versos mesclam o presente e o pretérito imperfeito

como na criação de histórias em brincadeiras infantis, que se iniciam com a frase “agora eu era...,” para ambientar o espaço da narrativa vindoura e também se referindo ao clássico “Era uma vez” na abertura de contos infantis. Mais uma forma de transposição de mídia é a composição musical de poemas, tal como “Morte e Vida Severina” (1955) de João Cabral de Melo Neto, musicado em 1965 para o teatro, adaptado para o cinema em 1977 e para a televisão no teleteatro apresentado pela Rede Globo em 1981 e de todo o álbum *O Grande Circo Místico* (1983), no qual Chico Buarque escreveu as letras e Edu Lobo a melodia baseado num único poema “O Grande Circo Místico” (1938) de Jorge de Lima. Este álbum foi criado para acompanhar a adaptação desse poema ao balé estreado pelo grupo Ballet Guaira em 1983.

Do repertório de Buarque previamente mencionado, destacamos que a peça *Calabar: Elogio da traição* (1973) faz alusão ao *Elogio da loucura* de Erasmo; *Gota d'água* (1975) é uma adaptação de *Medeia* de Eurípides para o cenário carioca; a peça *Ópera do Malandro* (1978) é baseada nas *Ópera do Mendigo* de John Gay e *Ópera dos Três Vinténs* de Bertolt Brecht e Kurt Weill e posteriormente foi adaptada para o cinema; Na criação infantil, *Chapeuzinho Amarelo* (1979) é uma paródia de *Chapeuzinho Vermelho* enquanto que *Os Saltimbancos* é inspirado no conto alemão “Os Músicos de Bremen.”

Nas mãos de outros autores e produtores a obra de Buarque se multiplica cada vez mais. Uma representação um tanto versátil é o projeto batizado como “Chico paratodos” desenvolvido pelo produtor Rodrigo Teixeira. Segundo o produtor, o show de Mônica Salmaso em 2008, que incluiu apenas músicas de Chico Buarque o inspirou a uma nova empreitada: adquirir os direitos autorais de músicas de Buarque e fazer um projeto

multimídia. Nas palavras de Teixeira, na esperada conversa com o compositor ficou acordado que o produtor “não poderia comprar os direitos da música ‘O Velho Francisco.’ Na época ele estava escrevendo o livro *Leite derramado*, que se reportava a essa canção, mas isso ainda era um segredo” (“A ideia de fazer um projeto multimídia inspirado em Chico Buarque”). Por fim Teixeira obteve permissão para realizar seu projeto com dez músicas (“Construção,” “Olhos nos olhos,” “Feijoada completa,” “Folhetim,” “Brejo da cruz,” “Carioca,” “Ela faz cinema,” “Outros sonhos,” “Mil perdões” e “As vitrines”).

O projeto de Teixeira tomou corpo em 2009, e resultou em diversas criações: 1) no livro *Essa história está diferente* (2010) organizado por Ronaldo Bressane que reúne dez contos de dez diferentes autores, incluindo Mia Couto, Luiz Fernando Veríssimo e João Gilberto Noll; 2) no seriado de televisão *Amor em 4 atos* (2010) dividido em quatro episódios<sup>1</sup> baseados nas canções “Ela faz cinema,” “Construção,” “Mil perdões,” “Folhetim,” e “As Vitrines;” e 3) no filme *O abismo prateado* (2011) inspirado na canção “Olhos nos olhos” dirigido por Karim Aïnouz.

Esta não foi a primeira vez que músicas de Buarque inspiraram cineastas. O filme *Veja esta Canção* (1994) dirigido por Carlos Diegues consta de quatro partes baseadas em quatro canções de artistas diferentes. Dentre estas, uma é inspirada pela música “Samba do Grande Amor” de Chico Buarque. Também seus romances foram adaptados

---

<sup>1</sup> Os quatro episódios de *Amor em 4 atos*, seus textos-fontes e respectivas direções são os seguintes: o primeiro é “Ela faz cinema,” dirigido por Tadeu Jungle, direções são os seguintes: o primeiro é “Ela faz cinema,” dirigido por Tadeu Jungle, baseado nas canções “Ela faz cinema” e “Construção,” o segundo é “Meu único defeito foi não saber te amar,” dirigido por Roberto Talma e Tandi Bressane, baseado na canção “Mil perdões,” o terceiro episódio é intitulado “Folhetim,” dirigido por Bruno Barreto, baseado na canção homônima e o quarto é “Vitrines,” continuidade do episódio anterior e também dirigido por Bruno Barreto, baseado na canção “As vitrines.”

para o cinema: a adaptação de *Estorvo* foi lançada em 2000 sob direção de Ruy Guerra; *Benjamim* em 2004 dirigida por Monique Gardenberg; e *Budapeste* em 2009 por Walter Carvalho. Até a presente data o romance *Leite Derramado* ainda não foi adaptado para o cinema.

Esta dança entre as artes que apresentamos apenas ilustra a tendência metamórfica da obra de Buarque. Traço aqui um breve panorama a título de exposição inicial que, portanto, não engloba toda a *intermedialidade* da obra nos mais de quarenta anos de carreira deste autor/compositor. Pesquisar a interseção das artes requer um delineamento, um recorte, neste mundo de possibilidades. Por este motivo, a presente tese se debruçará nas duas últimas adaptações cinematográficas de seus romances: a adaptação de *Benjamim* e *Budapeste*. Nossa pesquisa, “Contextura midiática,” pretende observar o modo pelo qual a trama de ambos os romances e filmes se entrelaçam. Neste processo analisaremos também a tessitura e os recursos de mídia utilizados que nos permitem apreciar tais obras *com textura* literária e *com textura* cinematográfica.

São várias as vertentes de pesquisas acadêmicas a respeito da obra de Buarque. Alguns exemplos são os estudos de Adélia Bezerra de Meneses nos livros *Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque* previamente citado e *Figuras do feminino nas canções de Chico Buarque* (2001). No primeiro livro, a autora tece um paralelo entre a história do Brasil no período ditatorial e as canções de Buarque, classificando-as em “lirismo nostálgico,” “variante utópica” e “vertente crítica” (39-40); no segundo, Meneses se baseia nos temas das letras das canções de Chico Buarque e modula o feminino apontando a variedade de canções que tem a mulher como protagonista, assim

como as diversas facetas com que a mulher é representada. Outros exemplos são os livros organizados por Rinaldo de Fernandes: *Chico Buarque do Brasil* (2004) e *Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos* (2013). A coletânea publicada em 2004 é o primeiro livro brasileiro que apresenta variadas interpretações críticas referentes à diversidade da obra de Buarque e engloba depoimentos e análises das suas canções, das suas peças teatrais e dos seus romances. O segundo livro se diferencia do primeiro por compilar ensaios que abordam exclusivamente as canções do compositor, as quais protagonizam os desprivilegiados que, segundo Meneses fazem parte da “vertente crítica” da obra do autor/compositor, pois esses personagens “povoam suas letras ... pondo nu, assim, a negatividade da sociedade. Uma galeria imensa que engrossará a ‘romaria dos mutilados’ de que fala em “O que será” ... os infelizes, as meretrizes, os bandidos, os desvalidos – ao que vêm se acrescentar as mulheres abandonadas, pivetes, operários, pedreiros [e os] malandros” (*Desenho mágico* 38).

A respeito de estudos prévios que abordam o diálogo entre a literatura e o cinema destacam-se a análise feita por Luiz Zannin Oricchio em um dos capítulos do livro *Cinema de novo: Um balanço crítico da Retomada* (2003) e o livro *De mendigos e malandros* (2011) de Solange Ribeiro de Oliveira. No primeiro vemos o sujeito deslocado e a dissolução de fronteiras na adaptação homônima de *Estorvo*; no segundo, a autora dedica um capítulo à adaptação cinematográfica da peça teatral *A Ópera do malandro* indicando a variação na representação do contexto histórico entre a peça e o filme. Especificamente sobre a adaptação de *Benjamim e Budapeste* ressaltamos a tese de doutoramento “Urdidura filmica na trama literária: os romances de Chico Buarque e as adaptações cinematográficas de *Estorvo* e *Benjamim*” (2008) de Leila Cristina Barros, a

dissertação de mestrado “Em cartaz, Chico Buarque: a adaptação de *Benjamim* para o cinema” (2007) de Mariana Mendes Arruda e o artigo “Adaptação filmica como procedimento de tradução *intersemiótica*: o caso *Budapeste*” (2013) de Janaína Guedes Milanez.

Na tese “Urduidura filmica,” Barros apresenta aspectos recorrentes nos romances *Estorvo*, *Benjamim* e *Budapeste*, como por exemplo, a relação destes romances com outras artes, a questão do duplo e do personagem errante, deslocado no mundo. A respeito dos filmes, Barros desenvolve uma interessante análise das adaptações de *Estorvo* e *Benjamim*. No caso de *Benjamim*, seus estudos observam os recortes, acréscimos, supressões e deslocamentos que conferem ao filme o caráter de leitura. Já na dissertação “Em cartaz,” Arruda analisa a relação entre o livro e o filme *Benjamim* sob a luz do teórico Brian McFarlane e analisa o desenvolvimento das funções cardinais, catalisadoras, índices e informantes, assim como as relações de *transtextualidade* apresentadas por Gérard Genette, mais especificamente, a intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade. O artigo de Milanez, por sua vez, parte dos estudos semióticos de Charles Sanders Peirce e analisa a adaptação de *Budapeste* como um processo de tradução, no qual sobressaem os ícones por sua propriedade de significação pela semelhança do objeto, como por exemplo, a representação icônica.

As pesquisas a respeito das adaptações de *Benjamim* e *Budapeste* supracitadas visam a análise das adaptações como produto, ou seja, a identificação dos elementos transferidos, ou não, ao filme. Nossa pesquisa, “Contextura midiática,” pretende complementar esses estudos anteriores adotando a visão oferecida por Linda Hutcheon de

adaptação como *adaptação* e considera as representações filmicas não só como produto, mas também como processo de criação e de recepção. Acreditamos que a adaptação cinematográfica é adaptada no processo de criação, pois ela representa uma (re)leitura do romance e uma (re)escritura da obra adaptada, e, concomitantemente, ela se adapta no processo de recepção, haja vista que a adaptação dialoga com o espectador em diferentes formas dependendo se este é, ou não, conhecedor do romance adaptado. Neste caso, ao mesmo tempo que a adaptação pode ser um produto independente do livro adaptado, considerando um espectador que desconhece o romance, ela não é completamente autônoma quando pensamos na comunicação que ela proporciona a um espectador familiar à obra adaptada, principalmente quando ela carrega o mesmo título do romance.

Fundamentando-nos neste preceito, originado pela nossa leitura da visão de adaptação como *adaptação* de Hutcheon, e no conceito de entre-lugar defendido por Silviano Santiago em *Uma literatura nos trópicos* (1978), propomos que a adaptação seja vista num entre-lugar, num lugar que 1) baseado na recepção de um espectador conhecedor do romance, encontra-se no limiar entre o livro e o filme; e 2) baseado na criação, ou seja, nas escolhas do adaptador, não somente permite, mas incentiva a transgressão da cópia.

Com base no exposto, exemplificaremos tal posição com a análise de duas adaptações, *Benjamim* para observar a adaptação como produto e processo de criação e *Budapeste* para analisar a adaptação como processo de recepção, e seus respectivos romances. É importante mencionar que o produto transita entre o processo de criação e o processo de recepção, pois é o ato da criação que gerará o produto e é o produto que dialogará com o receptor. Portanto, quando falarmos de criação e recepção,

conscientemente consideramos também o produto, pois ele está intrinsecamente ligado a ambos os processos. Mais do que perguntar o que foi adaptado de uma obra a outra e qual o recurso cinematográfico utilizado, interessa-nos, também, questionar o porquê da adaptação e como as escolhas dos cineastas refletem o objetivo da adaptação. Portanto, a fim de observar o processo de criação, reconhecemos a pluralidade no ato da narrativa cinematográfica e, primordialmente, ponderamos o objetivo do adaptador ao enfrentar o desafio de criar a sua própria obra baseada em uma obra já existente e também o seu compromisso em manter, ou não, a obra adaptada que, por sinal, identificamos ser diferente quando comparamos o compromisso com a fidelidade dos diretores Monique Gardenberg e Walter Carvalho. Essas informações são pertinentes ao estudo da adaptação como processo de criação e de recepção, pois elas influenciam o produto final que, conseqüentemente, impacta o diálogo deste com o receptor familiar com o romance em questão.

Como forma organizacional deste trabalho, após a introdução iniciaremos o segundo capítulo, no qual apresentaremos o referencial teórico de estudos de adaptação. Neste capítulo, faremos uma viagem ao início do século XX a fim de oferecer um histórico da ligação entre a literatura e o cinema. Em seguida abordaremos diferentes estudos críticos de adaptação, associados às correntes de pensamento que utilizaremos nos capítulos posteriores. Por fim, visitaremos o conceito de entre-lugar apresentado por Silviano Santiago com a finalidade de definirmos nossa abordagem de adaptação como entre-lugar para então partirmos para as adaptações de *Benjamim* e *Budapeste* como pertencentes deste limiar.

No capítulo 3 analisaremos o romance e o filme *Benjamim*. Em nossa análise do romance, investigaremos os aspectos narratológicos da obra com base no estudo proposto por Gérard Genette em *Narrative Discourse: An Essay in Method* (1980) e, em seguida, analisaremos a adaptação deste romance, observando-a como produto e como processo de criação. Para isso visitaremos as acepções contidas no livro *A narrativa cinematográfica* (2009) de André Gaudreault e François Jost.

No capítulo 4, propomos uma análise do romance *Budapeste* considerando a predominância da linguagem partindo do conceito de linguagem dialógica de Mikhail Bakhtin apresentado no livro *A estética da criação verbal* e a categorização desse romance como portador de uma estrutura em abismo devido a sua duplicação aporética. O resultado desta análise servirá de base para o nosso estudo da adaptação deste romance, no qual buscaremos a presença, ou ausência, desses fatores levando em consideração a adaptação como processo de recepção, ou seja, como alguns aspectos selecionados dialogam com o espectador que a experiência como filme ou como adaptação.

Com este projeto pretendemos observar características literárias e cinematográficas nos romances e filmes *Benjamim* e *Budapeste*. Nossa finalidade é identificar formas em que a literatura e o cinema se relacionam, se transpõem e se completam. Esta pesquisa contribuirá para os estudos literários, pois oferecemos um novo olhar ao segundo e ao terceiro romance de Buarque abordando diferentes facetas da estrutura narrativa, e para a ampliação e compreensão dos estudos de adaptação, pois propomos que esta seja vista num entre-lugar baseado no processo de criação e recepção. Este estudo concentra-se em algumas das inúmeras formas de *intermedialidade* na produção de Chico Buarque, que tem o dom de ser único ao mesmo tempo que

multifário. A multiplicidade da sua criação o torna cada vez mais conhecido pela crítica e pelo público e assim como a moça da janela, sua obra sempre *está diferente* e desdobra-se a cada dia, propiciando assim um *Chico paratodos*.

**CAPÍTULO 2**  
**REVISÃO CRÍTICA E O ENTRE-LUGAR**

Aurora, eu fiz agora

Venha, Aurora, ouvir agora

A nossa música

Depressa, antes que um outro compositor

Me roube e toque e troque as notas no song book

E estrague tudo e exponha na televisão

O nosso amor

A nossa íntima canção

Os nossos segredos escancarados

Nos trinados de um ladrão

Que vai cantando sem pudor

A minha última canção

Venha, meu amor, venha ouvir, Aurora

A nossa música

Mas só se for agora

Venha ouvir sem mais demora

A nossa música

Que estou roubando de outro compositor

E já retoco os versos com maior talento  
Dou um polimento e exponho na televisão

O nosso amor

A nossa íntima canção

As nossas mais tórridas confidências

Para audiências mundo afora

E vai lançar seu nome, Amora

A minha última canção

Venha, meu amor, venha ouvir, Amora

A nossa música

O nosso amor

A nossa íntima canção

Com nossos segredos, os mais picantes

Nos rompantes de um tenor

Que vai cantando com tremor

A minha última canção

Venha, meu amor, venha ouvir, Teodora

A nossa música

Chico Buarque “Rubato” (2010)

Baseados nos conceitos de Gérard Genette, Linda Hutcheon em *Theory of adaptation* (2006) e Robert Stam em *Literature and Film* (2005) adotam a concepção de *transtextualidade* e consideram as adaptações como o resultado de uma relação

*hipertextual* proveniente de “releituras” e “reescrituras” de obras adaptadas. Em outras palavras, as adaptações são determinadas interpretações que passam por transferências de mídia, de gênero, ou puramente de texto, e, por conseguinte, se tornam produtos diferentes dos textos adaptados. As adaptações incluem - mas não se restringem a - *remidiações*, *remakes* e paródias, enfim, recriações como é o caso dos filmes *Benjamim* (2004) e *Budapeste* (2009) dirigidos por Monique Gardenberg e Walter Carvalho, respectivamente.

Neste capítulo traçamos um breve percurso a respeito da adaptação cinematográfica, explorando as várias abordagens ao tema feitas por diferentes críticos nas últimas décadas a fim de levantar acepções e conceitos que adotamos no capítulos vindouros. A fim de desenvolver nossa trajetória, alguns dos livros que visitamos são: *Novels into film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema* (1961) de George Bluestone, *Concepts in Film Theory* (1984) de Dudley Andrews, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* (1996) de Brian McFarlane, *Literature through Film* (2005) de Robert Stam e *Literature and Film* (2005) editado por Robert Stam e Alessandra Raengo e, finalmente, *Theory of Adaptation* (2006) de Linda Hutcheon. Os três últimos se aproximam à teoria de *transtextualidade* derivada do livro *Palimpsests: Literature in Second Degree* (1977) de Gérard Genette e comportam a linha de pensamento na qual esta tese é baseada.

Este percurso teórico mostra como a própria teoria de adaptação se adapta e propõe novos horizontes no decorrer do tempo. Afinal, interessante, não são apenas as obras literárias que são adaptadas para o cinema, mas também muitos dos conceitos que utilizamos nos estudos de adaptação foram originalmente criados com base nos

estudos da literatura. Em outras palavras, esses conceitos foram extrapolados, ou seja, adaptados dos estudos literários para o estudo de adaptação cinematográfica, tal como, as funções narrativas propostas por Roland Barthes, a noção de palimpsesto sugerida por Gérard Genette e a ideia de adaptação como um entre-lugar que propomos aqui baseada nas acepções de Silviano Santiago em *Uma literatura nos trópicos* (1978).

Abrimos um parêntese para mencionar que além dos conceitos teóricos navegam da literatura para o cinema, no caso brasileiro, a associação entre essas duas formas de arte ocorre também em termos de objetivo e temática social em um dos movimentos mais marcantes na cinematografia nacional, o Cinema Novo. Muitas das reivindicações políticas e sociais defendidas no início do Cinema Novo nos anos 60 haviam sido abordadas trinta anos antes pela literatura Regionalista, tal como a consciência do contraste regional e do atraso de certas regiões do Brasil comparadas com seus grandes centros urbanos. No caso do cinema, por que as produções brasileiras projetariam nas telas uma realidade baseada num estilo Hollywoodiano se a própria realidade do Brasil é muito diferente? Como os espectadores veriam um mundo cor-de-rosa nas telas se quando voltassem a sua realidade se deparariam com a fome e miséria de um país de terceiro mundo? Pensamentos como estes fizeram com que cineastas engajados, tal como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Carlos Diegues voltassem os seus olhos para o regional, criando uma gama de filmes não com o intuito de simplesmente divertir ou entreter os espectadores, mas com cunho político e social para alertar a classe média da realidade nua e crua do país.

Em *Glauber Rocha: Revisão crítica do cinema brasileiro*, Rocha menciona que “o avanço representado pela consciência de um realista como Graciliano Ramos fez com

que, somente agora através de . . . Nelson Pereira dos Santos (*Vidas secas*) o *realismo crítico* começasse a definir um estilo no cinema brasileiro” (47). Esse estilo delinea uma das épocas mais notáveis da história do cinema no país, na qual, além de expor a fome por alimentos, salienta também a fome pela arte, como visto no manifesto “A estética da fome” (1965) de Glauber Rocha.

Assim, apesar de nossa análise da relação entre a literatura e o cinema ser focalizada na adaptação de obras literárias a obras filmicas, ou seja, na transposição midiática, identificamos que em alguns casos, tanto a teoria quanto a temática literária também trafega da literatura ao cinema. Isto realça a noção de empréstimos e a qualidade metamórfica da criação, também identificada na canção “Rubato” introduzida na epígrafe deste capítulo. Nesta canção, Chico Buarque abre espaço para várias interpretações possíveis, uma delas é o tema da rápida apropriação e reprodução da arte, pois a letra de “Rubato” canta deliberadas e anunciadas revisitações de trabalhos anteriores, nas quais diferentes compositores, incluindo o eu-lírico, se apropriam de canções de outros compositores, tocam e trocam os acordes e os versos criando novas músicas cantando diferentes amores (Aurora, Amora, Teodora). *Rubato* em italiano significa roubado, transmitindo uma ideia, até certo ponto, negativa referente à apropriação. De forma irreverente, Buarque aborda um possível sentimento de sentir-se roubado no processo de apropriação e reprodução, e também, no processo de recepção, se pensarmos que uma canção dialoga de forma distinta com diferentes pessoas e que a canção, até certo ponto, passa a ser uma propriedade pessoal de determinado indivíduo, gerando o sentimento de roubo quando outra pessoa também escolhe como sua a mesma canção. Porém, a própria obra de Buarque evidencia o oposto, pois, conforme visto em nossa introdução, ela é

repleta de adaptações, feitas por ele e também por outros artistas, comprovando o aspecto positivo de adaptações.

## **2.1 Contextualização da adaptação: os primeiros passos**

Apesar de existirem adaptações desde o cinema mudo, iniciamos nosso trajeto na primeira metade do século XX, pois este período presenciou o início da transformação no entrelaçamento da cultura literária e da cultura fílmica. Até então, o prazer de assistir a um espetáculo com os novos aparatos da época, como por exemplo a câmera imóvel, era tão grande que o conteúdo representado não era o primordial. Porém, Timothy Corrigan em *Film and Literature: an Introduction and Reader* afirma o seguinte: “the demand for movies increased exponentially and audiences grew more sophisticated about what they wanted to see on film” (17). Parafraseando Corrigan, como a literatura já tinha conquistado seu espaço, ela proveu uma vasta quantidade de materiais que poderiam ser transportados aos filmes. Assim, seria uma vantagem para os cineastas se o conteúdo dos filmes exibidos nos cinemas fosse de conhecimento do público, pois atrairia ainda mais espectadores. Portanto, o interesse pelo cinema seria também em ver as palavras lidas no texto tomando vida, que até então existiam primordialmente num ambiente restrito, a mente do leitor.

Este aumento de interesse por parte do espectador junto com as possibilidades de expansão dessa nova arte contribuiu para o crescimento do cinema nas décadas de 1920 e 1930. Neste período, o cinema clássico recebeu inovações técnicas que cooperaram para seu desenvolvimento e estabilidade na sociedade. Dentre estas, muitas foram aprimoradas e são usadas hoje em dia, como por exemplo, o recurso de áudio, o aumento da

metragem, a montagem paralela, as possibilidades de captar diferentes ângulos através da câmera móvel, entre outras. As duas últimas características foram criadas pelo diretor D. W. Griffith, ícone da cinematografia devido às suas várias inovações no cinema, e são justificadas pela sua célebre frase: “The task I’m trying to achieve is above all to make you see” (citado em Bluestone 1). Tais mudanças permitiram que os personagens ficassem cada vez mais próximos do espectador e, mais importante, ofereceram um determinado foco de visão permitindo que os espectadores tivessem acesso a um ponto de vista através da lente da câmera.

Corrigan afirma o seguinte: “the 1920s and 1930s represent one of the most active periods of creativity exchange, rather than dependence, between film and literature” (27). Contudo, percebemos que, desde essa época, muitos veem a transposição de uma obra literária ao cinema como uma subordinação por parte do recurso audiovisual. Virginia Woolf, em 1926, referiu-se ao cinema considerando-o um “parasita” e a literatura como sua “presa” ou “vítima.” Entretanto, Woolf também já previa uma possível autonomia do cinema, pois em suas palavras, “the cinema has within its grasps innumerable symbols for emotions that have so far failed to find expression” (89). Ainda segundo Woolf, “while all the other arts were born naked, this, the youngest, has been born fully clothed. It can say anything before it has anything to say” (91). É fato que o cinema utilizou e utiliza outras formas arte, tais como a fotografia, a música, a literatura, dentre outras, em sua linguagem. Mas a novidade, a criatividade e a maestria são alcançadas através das escolhas destes meios e na forma em que esses recursos (*clothing*) são utilizados.

Em contrapartida, se alinhando à afirmação de Corrigan a respeito de uma troca criativa entre a literatura e o cinema desde a década de 1920, percebe-se que nestes anos

a literatura também começou a falar do cinema em sua narrativa. Um dos pioneiros é o livro *Shoot: The notebooks of Serafino Gubbio, Cinematographic Operator* (1925) do italiano Luigi Pirandello que mostra a modernização e o crescimento da cultura fílmica da época. Nesse livro vemos atores de teatro tendo que se adaptar às câmeras; a vida adquirindo características de um filme que “flickers and disappears;” (8) e, principalmente, o descontentamento de Gubbio ao ver a reprodução mecânica tomando o lugar de tudo e de todos. Por causa dessa nova arte, o protagonista de *Shoot*, um cinegrafista, é descrito como uma espécie de serviçal da câmera, meramente “[a] hand that turns the handle” (6).

Este estilo de narrativa é o que, posteriormente, Gavriel Moses define como o gênero “romance fílmico” (*film novel*) em seu livro *The Nickel Was for the Movies* (1995). A respeito deste gênero o teórico afirma o seguinte: “[the film novel] integrate[s] films in its many guises into the narrative structure of their tales, and they tend to evolve so as to include . . . the point of view of spectators as well as filmmakers of all types.” Além disso, o gênero também apresenta “the evolution of film and its theories as they affect the lives of human beings, while encompassing, as a genre, the full range of communicative functions characteristics of the medium” (xviii). Portanto, apesar de *Shoot* exibir o cinema como o vilão que aterroriza o cotidiano dos envolvidos na produção de filmes, ele representa os anseios da época e abre caminho para a relação de troca entre o cinema e a literatura mencionado por Corrigan, afinal, se antes só o cinema bebia na fonte da literatura, com o tempo, a literatura também começou a utilizar o filme e suas técnicas como parte de suas produções. Essa característica também é identificada na literatura brasileira e, como veremos no capítulo seguinte, um dos exemplos é o

romance *Benjamim* devido à presença de inúmeros aspectos cinematográficos na tessitura de sua estrutura narrativa.

Em relação às adaptações literárias no cinema brasileiro, vemos que essas são datadas desde o cinema mudo no início do século XX, como por exemplo temos os filmes adaptados por Luís de Barros *A viuvinha* (1914), *Iracema* (1917) e *Ubirajara* (1919) baseados nos romances homônimos de José de Alencar de 1857, 1865 e 1874, respectivamente. Essa forma de (re)criação percorre toda a história da cinematografia brasileira, com épocas de mais ou menos intensidade e, de acordo com o estudo de Marcel Vieira Barreto Silva realizado em 2009, 38% dos filmes contemporâneos são adaptações. Em suas palavras, “dos 285 longas-metragens ficcionais, 105 são, declaradamente, oriundos de uma fonte literária” (“Adaptação literária no cinema brasileiro contemporâneo: um painel analítico” n.pag.).

Na seção “Roteiro: adaptar é sobreviver” do livro *Cinema brasileiro no século 21* (2012), Franthiesco Ballerini afirma que atualmente existe uma certa preferência pela criação de adaptações “não por uma regressão da arte cinematográfica, mas por razões puramente econômicas” (96). Ballerini cita o diretor Carlos Diegues ao afirmar o seguinte:

É inevitável recorrer a boas histórias já testadas e consagradas para fazer um filme. Quanto à televisão, esse é um fenômeno mais recente, baseado no mesmo princípio: garantir o sucesso de um filme usando material já consagrado em outra mídia. É essa a lógica de *blockbusters* de super-heróis, todos já testados nas histórias em quadrinhos. (citado em Ballerini 95)

Tal afirmação se refere ao possível sucesso da adaptação por se tratar de uma história já testada em outra mídia, porém, a antecipação de tal sucesso pode facilitar também os trâmites da produção. Segundo Ballerine, “Diegues ressalta que, embora sempre haja roteiros originais disponíveis, a preferência por adaptações se dá pela crescente necessidade de garantir um mínimo de repercussão a uma obra cuja produção está cada vez mais cara” (95). Portanto, nesses casos, os altos custos das produções já contam com o potencial retorno do público familiar com a obra-fonte.

Além das complexidades financeiras da produção, ressaltamos também que há muitos desafios no processo de distribuição e exibição de filmes nacionais no Brasil e a preferência atual por roteiros adaptados, principalmente de programas de comédia televisivos, se torna uma estratégia para subverter essas dificuldades. Começamos pelo número de salas de exibição comercial que, segundo os dados da ANCINE (Agência Nacional de Cinema), em 2013 totalizavam 2.678 em todo o país, sendo que 45,9% destas estão concentradas nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro (“Informe de acompanhamento de mercado: salas de exibição” 23). Dessa forma existe um vasto número de municípios sem salas de cinema e nas grandes cidades, frequentemente, essas salas se encontram em *Shopping Centres*, ou seja, de certa forma, limitando o acesso da população geral. Além das salas serem escassas em nível nacional e estarem aglomeradas em determinados espaços físicos, em muitos casos, um único filme é exibido em diferentes salas de uma mesma empresa ou grupo exibidor. Na grande maioria, esses filmes são sucessos estrangeiros e restringem ainda mais o espaço para exibições nacionais, um exemplo é o filme *Jogos Vorazes: A esperança – Parte 1 (The Hunger*

*Games: Mockingjay – part 1*) que em novembro de 2014 estreou em 1.300 salas do país<sup>2</sup>, quase 50% do número total .

Para apontarmos a presença de filmes brasileiros na escala de maior público durante o lançamento e a frequência de adaptações a nível nacional e estrangeiro, vejamos a tabela abaixo, disponibilizada pela ANCINE, a qual se refere aos vinte filmes de maior bilheteria em 2013:

Título no Brasil	Distribuidora	Data de Lançamento	País	Salas no Lançamento	Público em 2013	Renda (R\$) em 2013	PMI (R\$)
Homem de ferro 3	Disney	26/4/2013	EUA	1.253	7.633.472	96.488.326,00	12,64
Meu Malvado Favorito 2	Universal	5/7/2013	EUA	923	6.989.217	80.603.472,00	11,53
Thor 2 - O Mundo Sombrio	Disney	1/11/2013	EUA	1.072	4.823.275	61.569.435,00	12,77
Minha Mãe é uma Peça	Downtown/Paris	21/06/2013	Brasil	407	4.600.145	49.533.218,31	10,77
Velozes e Furiosos 6	Universal	24/5/2013	EUA	1.030	4.521.808	49.148.215,00	10,87
Wolverine Imortal	Fox	26/7/2013	EUA	1.126	3.955.379	49.173.173,00	12,43
De Pernas pro Ar 2 <sup>10</sup>	Downtown/Paris/RioFilme	28/12/2012	Brasil	718	3.787.852	39.375.393,54	10,40
João e Maria: Caçadores de Bruxas	Paramount	25/11/2013	EUA	509	3.716.154	48.663.644,00	13,10
Jogos Varazes: em Chamas	Paris	15/11/2013	EUA	1.216	3.533.536	39.711.676,81	11,24
Detona Ralph	Disney	4/1/2013	EUA	756	3.334.365	39.323.486,00	11,79
Universidade Monstros	Disney	21/6/2013	EUA	842	3.290.880	36.949.825,00	11,23
Se Beber, Não Case! Parte 3	Warner	30/5/2013	EUA	504	3.214.071	35.154.099,00	10,94
Meu Passado me Condena	Downtown/Paris	25/10/2013	Brasil	421	3.137.795	34.802.424,65	11,09
Os Smurfs 2	Sony	02/08/2013	EUA	755	2.946.527	3371.6614,75	11,44
Os Croods	Fox	22/03/2013	EUA	751	2.785.598	33596504	12,06
O Homem de Aço	Warner	12/07/2013	EUA	799	2.756.522	36269302,7	13,16
Vai que Dá Certo	Imagem	22/03/2013	Brasil	469	2.729.340	28.990.665,92	10,62
Guerra Mundial Z	Paramount	28/6/2013	EUA	777	2.587.204	33.316.551,00	12,88
O Hobbit: a Desolação de Smaug	Warner	13/12/2013	EUA	1.029	2.551.127	35.038.907,00	13,73
Tá Chovendo Hambúrguer 2	Sony	4/10/2013	EUA	667	2.479.103	28.721.285,75	11,59

Fig. 1. As vinte maiores bilheteria de 2013 (Fonte: ANCINE)

Como vemos, dentre os vinte filmes, quatro são brasileiros<sup>3</sup>, sendo que um deles, *De pernas pro ar 2*, foi lançado no fim de 2012, mas consta nesta tabela por acumular seu

<sup>2</sup> Número apresentado pela reportagem “Ancine limitará ocupação das salas de cinema” de Pedro Antunes para o jornal *Estadão*. Conforme anunciado nesta reportagem, em dezembro de 2014, a ANCINE, em conjunto com profissionais da indústria cinematográfica brasileira tomou uma medida para limitar a ocupação de telas por um único filme a partir de 2015. Segundo Antunes, “a porcentagem no Brasil não foi decidida ... mas tomará como base a medida adotada na França ... [de] 30% das salas de cada complexo.” Esta medida auxiliará na diversificação de lançamentos, o que pode ajudar os títulos não beneficiados com as megas-produções, inclusive os nacionais.

<sup>3</sup> De acordo com os dados do “Anuário estatístico do cinema brasileiro 2013” da ANCINE, os últimos cinco anos apresentaram um crescimento expressivo tanto de público, quanto de renda e de produções no cinema nacional. Em relação aos

maior número de espectadores em 2013. Os números acima demonstram a discrepância no total de salas quando comparamos o lançamento dos filmes nacionais e estrangeiros, pois com exceção de *De pernas pro ar 2*, os filmes nacionais tiveram números de salas significativamente menores, o que confirma uma das dificuldades enfrentadas pelo cinema nacional. Segundo Ballerine, o mercado exibidor impõe que “os filmes comerciais precisam provar sua ‘capacidade’ de atrair o público nos três primeiros dias de exibição (de sexta a domingo). Caso isso não ocorra, haverá grande chance de o filme ser substituído por outro já no próximo fim de semana, pois o exibidor não vai querer correr o risco de ver suas salas vazias” (138). Nos perguntamos porém, se há uma tendência em comum entre esses vinte filmes que conseguiram seu espaço no grupo de maior bilheteria do ano e identificamos que 17 dos 20 filmes tentam assegurar a antecipação do sucesso do público baseado em 1) adaptações, seja de quadrinhos, do teatro, de contos de fada e da literatura e/ou 2) sequências, ou *prequela*, como é o caso de *Universidade monstros*, de sucessos anteriores. Reconhecemos também a frequência de filmes animados vinda do mercado americano e de comédia originada do mercado brasileiro, que por sinal, é o gênero dos quatro filmes nacionais da lista.

Focalizando no grupo de filmes nacionais, destacamos que dois dos quatro são adaptações: *Minha mãe é uma peça* é baseado na peça de teatro do mesmo nome (2006) e *Meu passado me condena* é baseado no show de televisão homônimo exibido pelo *Multishow*. Acreditamos que o sucesso desses filmes e também de *De pernas pro ar 2*, sequência do filme lançado em 2010, é decorrente do “teste” ou “material consagrado” de

---

lançamentos, em 2009 foram lançados oitenta e quatro filmes brasileiros; em 2010 o total de setenta e quatro; cem no ano de 2011; oitenta e três no ano de 2012 e cento e vinte e nove filmes em 2013.

que Diegues se refere. A tendência da utilização de roteiros adaptados é vista também quando fazemos a mesma análise nos baseando nos 20 filmes de maior bilheteria dos anos anteriores. Em 2012 três filmes brasileiros participaram do *ranking* das 20 maiores bilheterias, dentre estes, dois eram adaptações; em 2011, a tabela contou com dois filmes brasileiros, sendo que um foi adaptação; e em 2010 foram três filmes nacionais e todos adaptações baseadas em textos literários.

Assim, constatamos que realizar um roteiro adaptado, comparado à um roteiro original, é uma forma de garantir o público conhecedor da obra primária, seja ela literária, teatral ou televisiva, pois assegura uma certa repercussão do filme que, junto com o investimento em divulgação, aumenta o número de salas exibidoras no lançamento de tais filmes e contribui para sucesso de bilheteria. No mercado nacional, essa prática se torna uma estratégia para reverter os desafios de produção, distribuição e exibição, principalmente dos filmes comerciais que competem com o artifício hollywoodiano. Esses filmes, de acordo com Ballerine, muitas vezes, se apoiam no sucesso televisivo para atrair o público, seja transferindo programas de comédia, tal como *Os normais* (2003), *Casseta e planeta* (2006) e *A grande família* (2007), seja escalando atores famosos da televisão para o elenco cinematográfico (97).

Dessa forma, identificamos que a criação de adaptações com a finalidade de atrair o público apresentada por Corrigan a respeito dos primeiros anos do cinema se repete na contemporaneidade do cinema brasileiro. Se o cinema, em seus primórdios, utilizavam adaptações para atrair espectadores e se fortalecer como arte, na atualidade adaptações também são realizadas para atrair espectadores na tentativa de garantir um determinado público a fim de contornar os desafios na empreitada de lançar um filme.

Com tudo isso, vemos que a adaptação é uma constante no percurso do cinema clássico e do cinema brasileiro. A respeito do entrelaçamento entre a literatura e o cinema, salientamos que este é um romance antigo, assim como a discussão de sua inter-relação. Todavia, o estudo da crítica de adaptação é uma abordagem relativamente recente. Foi a partir dos anos 50 que se percebeu a necessidade de falar de uma adaptação cinematográfica considerando a literatura e o cinema como dois tipos distintos de mídia – cada um com suas qualidades e desafios. Em se tratando do caso brasileiro, reconhecemos a constante presença de adaptações filmicas e televisivas partindo de fontes literárias. Porém, como já apontado em “Adaptação literária no cinema brasileiro contemporâneo: um painel analítico,” há uma carência de pensamentos analíticos a respeito de filmes adaptados (Silva n.pag.). É fato que atualmente existe uma série de artigos, dissertações e teses acadêmicas sobre o assunto, normalmente de forma comparativa entre determinado livro e sua adaptação fílmica, mas ansiamos ver um panorama mais amplo representando o olhar crítico “adaptado” ao perfil nacional considerando diferentes ciclos do cinema brasileiro, tal como a adaptação no Cinema Novo, na Retomada e na Pós-retomada.

## **2.2 Panorama da teoria de adaptação**

Iniciamos este panorama cronológico mencionando que George Bluestone faz jus ao seu título de pioneiro dos estudos de adaptação com a publicação de *Novels into Films* (1957). Neste livro, Bluestone propõe um paralelo entre a frase “my task which I am trying to achieve is, by the power of the written word, to make you *see*” do escritor Joseph Conrad e a frase, mencionada previamente neste capítulo, “the task I’m trying to

achieve is above all to make you see” do diretor D. W. Griffith. O crítico aponta que, além da semelhança sintática, existe a convergência de interesses desejados por ambos, o escritor e o diretor: “to make you see.” O primeiro, através da literatura, faz com que os leitores deem asas à sua imaginação e mentalmente criem uma imagem referente ao que estão lendo; o segundo, através do cinema, apresenta imagens aos espectadores para que literalmente vejam o que está sendo mostrado. Todavia, Bluestone afirma o seguinte: “between the percept of the visual image and the concept of the mental image lies the root difference between the two media” (Bluestone 1). Estas características fazem com que livro e filme sejam duas formas distintas de ver (“*two ways of seeing*”), título desta seção do livro de Bluestone. Portanto, o livro *Novels into Films* reconhece a ligação entre as duas formas de arte (*make you see*) ao mesmo tempo que as considera diferentes. Este foi o ponto de partida para os teóricos posteriores que vêm desenvolvendo e enriquecendo os conceitos relacionados ao estudo de adaptações.

Abrimos um parêntese para mencionar que W. J. T. Mitchell no livro *Picture Theory* (1994) defende que a divisão entre a letra e a imagem é mais facilmente aplicada em mídias *plurimidiáticas*, tal como filme, televisão e livros ilustrados. Porém, de acordo com o teórico, todas as formas de mídia são mistas. Em outras palavras, não existem mídias “puras” e a esse respeito Mitchell defende o seguinte:

[It is] a fact that “pure” visual representation routinely incorporate textuality in quite literal way, insofar as writing and other arbitrary marks enter into the field of visual representation. By the same token, “pure” texts incorporate visuality quite literally the moment they are written or printed in visible form. Viewed from either side, from the standpoint of

the visual or the verbal, the medium of writing deconstructs the possibility of a pure image or pure text, along with the opposition between “literal” (letters) and “figurative” (pictures) on which it depends. Writing, in its physical, graphic form, is an inseparable suturing of the visual and the verbal, the “imagetext” incarnate (95).

Dessa forma, apesar de o cinema e a literatura serem mídias diferentes, pois a primeira conta com a imagem e o som e a segunda com a palavra escrita, elas são inter-ligadas pelo fato da imagem do cinema ser acompanhada de outros recursos, incluindo as palavras escritas, e da literatura incorporar aspectos visuais no momento em que é impressa. Tal característica é identificada em *Budapeste*, romance e filme, pois, como veremos no capítulo 4, o aspecto visual da capa do livro complementa a mensagem transmitida pelo romance *Budapeste* e as indicações escritas no filme homônimo contribuem para a dimensão informacional da película.

Votando a nos referir aos passos da teoria da adaptação, ressaltamos que após Bluestone, seguiram-se linhas de pesquisa que buscam formas e tipologias para analisar as adaptações. Dudley Andrews em *Concepts in Film Theory* menciona a transferência da letra e do espírito de um livro ao cinema. Nesse caso, a letra é o próprio texto da obra adaptada que pode ser diretamente transferido ao filme; já o espírito é a alma do texto-fonte a ser transportado. Segundo Andrews, o espírito da obra é algo mais difícil de se transferir por não ser tão tangente ou palpável como a letra. Andrews também propõe que as adaptações podem ser divididas em Interseção, Empréstimo e Transformação de Recursos. Para definir a primeira categoria, Andrews defende o seguinte: “the uniqueness of the original text is preserved to such an extent that it is intentionally left unassimilated

in adaptation” (99). Nesse caso, o roteirista pode se eximir de adaptar o texto literário e criar algo completamente novo, o que seria uma espécie de refração do texto original. Já o Empréstimo carrega, até certo ponto, um apelo mítico e a respeito dessa categoria, Andrews afirma o seguinte: “[it] hopes to win an audience and prestige of its borrowed title or subject. But at the same time it seeks to gain certain respectability, if not aesthetic value, as a dividend in the transaction” (98). Nesse modo de adaptação, o diretor toma de empréstimo o prestígio de uma certa obra e pode inseri-la em determinado contexto social, político e temporal. Esse estilo de adaptação demonstra um grande apreço e respeito à obra inicial e a nova produção recebe seu próprio valor no contexto em que ela é distribuída. O terceiro tipo de adaptação mencionado por Andrews é a Transformação de Recursos que, como o próprio nome indica, se trata da transposição de um recurso de mídia a outro, neste caso, da literatura ao cinema mantendo o texto e o contexto do livro.

Já o teórico Brian McFarlane toma como base os estudos de Roland Barthes, o qual afirma que uma narrativa é sempre feita de *funções*, e os extrapolam para os estudos de adaptação. Segundo McFarlane, as funções distribucionais (*distributional or functions proper*) estão diretamente relacionadas a ações e eventos. São os pontos de articulação da narrativa, tais como os personagens, os acontecimentos que direcionam a narrativa para determinado fim e tudo o que apoia o desenvolvimento de tais acontecimentos. Já as funções integrativas (*integrational or Indices*) se referem a estratégias para situar o leitor e “integrar” pontos da narrativa. Estas contam com aspectos psicológicos e atmosféricos, como por exemplo, os pensamentos dos personagens ou os marcadores de tom da narrativa.

De certo modo, as observações de Andrews a respeito do espírito da obra e de McFarlane sobre as funções integrativas abriram o espaço para discussões que vão além da transposição de personagens e falas do livro ao filme. Afinal, em uma transferência de mídia, existem outros pontos que merecem consideração, por exemplo, o olhar e influência do narrador, a inferência e participação do leitor/espectador e sua relação com o texto, as escolhas feitas pelos cineastas ao levarem os filmes às telas, a citar, características físicas de atores e atrizes, cenários, jogos de câmera e de luz, dentre outros. O que queremos dizer é que a transferência de um recurso a outro engloba uma série de fatores que fazem com que as obras sejam possivelmente relacionadas, mas ainda assim diferentes. Mais do que perguntar *o quê* foi transferido e *como*, vale a pena questionar o *porquê* de tais escolhas e qual foi o resultado alcançado com essas escolhas. Perguntamo-nos, também, *quando* tais transferências foram feitas e como elas dialogam com o contexto social e cultural da escritura do livro e da produção do filme. Estas são apenas algumas das inúmeras questões que podem surgir se considerarmos um sentido mais amplo no processo de adaptação.

Na mesma linha de pensamento, Deborah Cartmell, no livro *Adaptations: from text to screen, screen to text* (1999), sugere que num estudo de adaptação deve-se também observar o contexto político, cultural e econômico das produções. Cartmell, assim como Linda Hutcheon, defende que as adaptações não são estritamente da literatura para o cinema, pois o ato de narrar pode ser alcançado em inúmeras formas de arte e, portanto, existem também outros tipos de adaptação além das filmicas. Tal característica pode ser observada quando comparamos os títulos, e conseqüentemente as abordagens, de diferentes livros que trabalham a adaptação. O título do livro de Cartmell se diferencia

dos demais (a citar, *Novels into film* de Bluestone, *Novel to film* de McFarlane e *Literature through film* de Stam) pois este considera o trânsito do texto escrito à tela e *vice versa* enquanto os outros livros mencionados focalizam na adaptação filmica partido da literatura.

Linda Hutcheon, por sua vez, vai mais longe e abrange várias formas de adaptações além das relacionadas ao cinema. A teórica se distancia de aspectos particulares da relação entre o texto adaptado e a adaptação (tipologias no processo de adaptação) e propõe três “modos de engajamento” (*modes of engagement*), nos quais a obra adaptada se relaciona com o receptor: contar, mostrar e interagir. O contar abarca todas as linguagens artísticas verbais e pode ser exemplificado com um romance; o mostrar abrange manifestações imagéticas, tal como um filme; o interagir, como o nome indica, demanda uma interação ativa do participante, como por exemplo, *video-games*. Estas são apenas algumas amostras a título ilustrativo, pois a variação é muito maior e inclui balé, teatro, teatro participativo, ópera, parque temáticos, entre outros.

Já Robert Stam no livro *Literature and film* (2004) menciona que “many of the questions about adaptation have to do with the modifications and per-mutations of the story. Here we enter into the realm of narratology, *or* the study of the mechanics of narrative” (32). A estrutura narrativa é fundamental na construção da história e no processo de transferência midiática. Inevitavelmente, o formato narrativo das obras muda de acordo com a linguagem pertencente a cada forma de mídia e isto pode, ou não, alterar a história ao compararmos o produto final livro-filme. Porém, Stam deixa claro que por mais que uma análise da narratividade seja indispensável ao pesquisar o aspecto formal de adaptações, um estudo exclusivamente formal exclui uma abordagem histórica e

contextual do material analisado. Logo, não basta observar se o tempo, o modo e a frequência (Genette), por exemplo, foram transferidos, há de se observar também o contexto e os almejos de tal transferência. Por este motivo, identificamos que Stam e Cartmell compartilham a mesma visão ao defender que um estudo de adaptação não contextualizado deixa a desejar.

### **2.3 A questão da fidelidade: desafios e conquistas**

Notamos que um dos pontos mais frequentemente abordados pelos críticos de adaptação é a questão da fidelidade. Ao se referir ao início do desenvolvimento dos estudos de adaptação, Thaïs Flores Nogueira Diniz em *Literatura e Cinema: Tradução, Hipertextualidade e Reciclagem* (2005) diz que “em síntese, a preocupação dos críticos vem sendo verificar a fidelidade do filme à obra de ficção, isto é, se o filme consegue captar todos os elementos da narrativa: enredo, personagem, etc” (13). Esse tipo de análise se volta para as equivalências entre as duas obras, não numa forma comparativa buscando aproximações e diferenças para enriquecer o campo, mas apenas buscando as “falhas” da adaptação.

A crítica a uma análise de adaptação baseada em fidelidade é muito visível nos estudos de Stam. Parafraseando o teórico, um dos problemas de tal abordagem é que o caráter derivativo e secundário que muitos atribuem às adaptações frequentemente se torna a variante que determina a qualidade do filme, ou seja, em alguns casos o filme é considerado bom ou ruim dependendo de sua aproximação ao livro.

Observamos esta premissa em diversas instâncias, como por exemplo na capa/contracapa do DVD do filme *Budapeste* que mencionaremos no capítulo 4. A capa

diz que o filme é “baseado no livro de Chico Buarque,” ou seja, a obra filmica não será *idêntica* ao livro, mas sim *baseada* neste. Contudo, a contracapa do mesmo DVD cita a divulgação da revista *Veja SP* com a seguinte frase: “uma fiel tradução pelas mãos do ótimo diretor Walter Carvalho.” Ora, se esta é uma forma de divulgação no próprio DVD, isto é, tem o objetivo de atrair possíveis espectadores, ela está partindo da premissa de que o filme merece ser assistido, pois é uma “fiel tradução” do livro. Logo, vemos confirmada a afirmação de Stam provando que até o presente, a qualidade de uma adaptação muitas vezes se dá pela fidelidade, ou não, à obra original.

Stam afirma que o discurso de fidelidade é formado por um grupo semântico de palavras que implica um certo desserviço da adaptação para com a literatura, tal como traição, deformação, infidelidade, violação e vulgarização e, segundo o crítico, “despite the variety of the accusations, their drift seems always to be the same- the book is better” (*Literature through film* 3). Uma possível explicação para essa premissa é o “fato inegável de que muitas adaptações baseadas em romances importantes são medíocres ou mal orientadas” (“Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade” 20). Neste caso, não se trata de o filme ser fiel ou não ao romance, e sim da própria qualidade precária de uma determinada película. Trata-se de uma questão de comparar uma boa produção *versus* uma má produção, o que muitas vezes é ingenuamente confundido por uma comparação de equivalência entre o filme e o livro.

O crítico complementa que a raiz do preconceito contra adaptações pode ser resumida nos seguintes fatores:

- 1) Antiguidade: Ideia de que a arte mais antiga é de melhor qualidade.

- 2) Pensamento dicotômico: Noção de que para a arte audiovisual ter ganho, a arte escrita conseqüentemente tem perda.
- 3) *Iconofobia*: Rejeição de representações em forma de imagens.
- 4) *Logofilia*: Valorização da palavra escrita como sagrada.
- 5) *Anti-corporalidade*: Sentimento de desgosto ao ver um personagem imaginado encarnado em um corpo.
- 6) *Parasitismo*: Sensação de que a adaptação é duplamente menos – menos porque é uma cópia da literatura, e menos porque não é um filme original e puro. (“Teoria e prática da adaptação” 21)

Porém, Stam afirma que “os desenvolvimentos teóricos do estruturalismo e pós-estruturalismo, no entanto, subvertem muitos desses preconceitos e, deste modo, causam impacto indireto em nossa conversa sobre adaptação.” Por exemplo, “a semiótica estruturalista das décadas de 1960 e 1970 tratava todas as práticas de significação como sistemas compartilhados de sinais que produzem ‘textos’ dignos do mesmo escrutínio cuidadoso dos textos literários, abolindo desta forma a hierarquia entre o romance e o filme” (“Teoria e prática da adaptação” 22).

Além dessas colaborações, citadas por Stam, para subverter o preconceito contra adaptações, acrescentamos outras linhas de estudos mais recentes que contribuíram para este feito, revertendo principalmente a noção de *iconofobia* e a *logofilia*, tal como a *intermidialidade* e a atenção dada aos estudos visuais, incluindo a ideia de “Virada imagética” (*Pictorial Turn*) proposta por W. J. T. Mitchell.

Os estudos de *intermidialidade* concebem *as artes* e seus componentes como mídia, ou seja, a arte, assim como a mídia, é um agente comunicacional que transmite

“mensagens ou signos por um emissor para um receptor” (Claus Cluver 10), portanto a literatura pode ser vista como uma mídia, assim como a palavra escrita que a compõe. Dessa forma, existe uma comunicação não hierárquica entre as artes e nessa discussão passa-se a valorizar o cruzamento das artes, em outras palavras, a hibridização da mídia. Neste preceito, em “*Intermedialidade*, intertextualidade e ‘remediação,’” Irina Rajewsky propõe três subcategorias da *intermedialidade*: a combinação de mídias, as referências *intermediáticas* e as transposições midiáticas (24-26). A primeira dessas subcategorias se refere à presença de diferentes mídias dentro de uma única mídia, como por exemplo, o cinema, que conta com a imagem, a palavra, o som, a música, dentre outras mídias para formar o todo; a segunda engloba referências de uma mídia em outra mídia, por exemplo, a musicalização ou presença do cinema em um texto literário; a terceira, se trata da transformação do produto de uma mídia em outra mídia, como por exemplo, as adaptações. A primeira subcategoria proposta por Rajewsky nos remete à impossibilidade de “pureza” de uma forma de arte que mencionamos anteriormente, pois, segundo W. J. T. Mitchell, todas as artes são mixmídias.

Em *Picture theory*, Mitchell defende que atualmente vivemos em um paradoxo, pois estamos cercados pela produção e circulação de imagens ao mesmo tempo em que há também um certo medo do poder da imagem (15). Segundo o teórico, ambos sempre existiram, mas como na contemporaneidade a imagem é cada vez mais assídua e tem desenvolvido inúmeras formas de representação, tal paradoxo torna-se mais aparente. Ademais, a atualidade ainda não é capaz de explicar o que exatamente é a imagem: “The simplest way to put this is to say that ... we still don’t know exactly what pictures are, what their relation to language is, how they operate is to be understood, and what is to be

done with or about them” (Mitchell 13). Porém, segundo o teórico, tal discussão tem abalado a academia devido às divergências e as polêmicas sobre o assunto e, assim como ocorreu com a linguística na considerada “virada linguística” (*linguistic turn*) que enxerga a sociedade como um texto, o atual destaque da representação visual constitui uma “virada imagética” (*pictorial turn*). A esse respeito, Mitchell discorre o seguinte:

The picture now ... [is] emerging as a central topic of discussion in the human sciences in the way that language did: that is, as a kind of model or figure for other things ... [The *pictorial turn*] is the realization that *spectatorship* (the look, the gaze, the glance, the practices of observation, surveillance, and visual pleasure) may be as deep a problem as various forms of *reading* (decipherment, decoding, interpretation, etc.) and that visual experience or “visual literacy” might not be fully explicable on the model of *textuality*. (13-16)

Assim, a “virada imagética” subverte a noção de *iconofobia* e de *logofilia*, pois, 1) a rejeição das imagens foi substituída pela valorização da representação visual e 2) a complexidade da “leitura” da imagem pode ser equiparada ao processo da leitura textual. Além disso, a *intermedialidade* e a visão de que a literatura, assim como as outras artes, não é uma mídia “pura” revertem também a ideia de *logofilia* e, até certo ponto, o parasitismo, pois esses tratamentos de mídia não consideram a palavra escrita, neste caso a literatura, como sagrada ou superior. Portanto, essas linhas de pensamento desenvolvidas nos anos 90 colaboram também para romper as raízes do preconceito contra as adaptações e promovem uma visão mais igualitária da cultura visual e literária.

Ao falar sobre a raiz do preconceito contra adaptações, Linda Hutcheon dialoga com Stam e complementa que a suposta visão hierárquica da literatura perante um filme adaptado é também resultado do anseio e expectativa por parte do leitor ao ver uma adaptação. Na mesma linha de pensamento, propomos que ao assistir a uma obra adaptada, o leitor é um e(s)(x)pectador; *espectador* porque ele presencia o espetáculo, ou seja, assiste ao filme; e *expectador* porque ele assiste ao espetáculo com a expectativa de ver representada a imagem mental que ele projetou ao ler o livro. Quando essa imagem mental criada durante a leitura é diferente da imagem representada na tela gera-se um certo “preconceito” à adaptação. Em outras palavras, a inferioridade da obra adaptada é consequência da distorção de um *pré-conceito* (conceito anterior) estabelecido pelo leitor e isto, ao cabo, desencadeia um *preconceito* (juízo de valor) para com a obra fílmica.

Além disso, defendemos que a relação do livro/filme, leitor/livro e espectador/filme é diferente. Quando o leitor/espectador considera como única a sua relação entre o filme e o livro, seja ela devido à sua interpretação, ou até mesmo à relação de afeto com a obra literária, iniciam-se as conturbações nesta *intermedialidade*, as quais geram conclusões como “o livro é melhor.” Para explicar nosso ponto de vista levantamos alguns outros motivos que geram tais perturbações e resistências às adaptações fílmicas além das razões apontadas acima.

Em primeiro lugar, percebemos que as adaptações cinematográficas carregam o estigma de não serem capazes de captar e transmitir a mensagem propagada no livro. Como transportar toda a riqueza de detalhes e mensagens nas entrelinhas de um romance que normalmente passa das cem páginas numa película com duração média de duas horas? Segundo Hutcheon, “a novel, in order to be dramatized, has to be distilled,

reduced in size, and thus, inevitably, complexity” (36). Muitas vezes, as ações dos filmes precisam ser compactas e omitidas na construção de um roteiro e na produção de um filme. Cabe ao diretor e ao roteirista decidirem o que será, ou não, transferido para o filme. Assim, decidir quais e como as funções serão transferidas é a forma de compactar o livro e isso pode fazer com que muitos espectadores pensem que o filme não é capaz de transmitir o livro.

Segundo, como transferir a densidade psicológica dos personagens de um romance para um filme? O autor de um romance pode passar inúmeras páginas descrevendo e desenvolvendo o lado psicológico de vários personagens envolvendo cada vez mais o leitor na própria trama; já o filme, além de ser mais compacto, é mais centrado em ações haja vista que são as ações em si que, na maioria das vezes, prendem a atenção e interesse dos espectadores. Estes dois casos não implicam uma incapacidade ou inferioridade do cinema, apenas mostram que se trata da opção do adaptador em transmitir, ou não, a densidade psicológica dos personagens ou a quantidade de detalhes ao filme.

Não podemos nos esquecer que tanto a literatura quanto o cinema têm características distintas. O romance é, até certo ponto, uma obra mais individual e o filme mais coletiva, tanto na produção quanto na recepção. A produção de uma narrativa escrita parte de uma pessoa e dialoga com o “eu” de outra pessoa. A sua recepção também é uma experiência individual pois aquele leitor vai se envolver com a palavra escrita de sua própria maneira. Além disso, ele pode, de certa forma, “controlar” a sua leitura. Ele pode parar sua leitura na página que quiser e retomá-la quando desejar; ele pode voltar a páginas anteriores sempre que achar necessário para compreender melhor o que foi

narrado, ou simplesmente interromper a leitura para refletir sobre a narrativa. Já o filme é uma produção coletiva que conta com produtores, roteiristas, diretores, atores e toda uma equipe que, cada qual da sua maneira, influencia na mensagem transmitida.

Quanto à exibição dos filmes, essa pode ser individual e/ou coletiva. Se pensarmos em produções feitas para o cinema, as quais atingem vários espectadores simultaneamente, a exibição é coletiva. Neste cenário, imaginando um grupo de espectadores numa sala de cinema, se alguém se distrair ou se ausentar por alguns minutos, a película continua e o espectador não tem a possibilidade de voltar o filme para ver o que perdeu. Diferentemente do leitor, o espectador tem que lidar com o tempo da reprodução e não com o seu próprio tempo. Porém, levando em consideração que na atualidade, provedores como *Netflix*, por exemplo, produzem os seus próprios filmes, nos deparamos com a possibilidade de exibição individual, a qual se assemelha aos casos de produções cinematográficas exibidas fora da sala de cinema, tal como filmes em *Blu-rays*, DVDs, ou *online streamings* que permitem que o espectador pause a cena e/ou volte a uma determinada parte do filme. Assim, os filmes podem atingir o público de forma coletiva e/ou individual. Quando o processo ocorre de forma coletiva, o tempo de reprodução é diferente quando comparamos à leitura; em contrapartida, quando o processo ocorre de forma individual, a experiência do espectador se assemelha à experiência do leitor no que diz respeito ao tempo da reprodução.

Ainda a respeito da forma de recepção, a grosso modo, o leitor pode ser mais ativo do que o espectador. Ao ler um romance o leitor é convidado a imaginar e criar as suas próprias imagens. Ele as pinta com as cores e tons que lhe caem bem. Ele escuta as vozes dos personagens como sua criatividade permite. Já o espectador recebe muitas

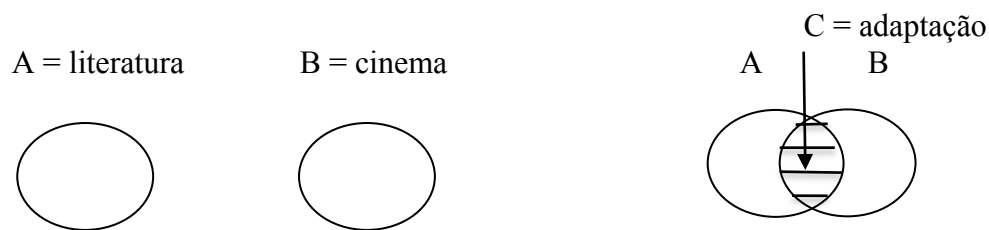
destas características prontas e expostas na tela. Isso não significa que o espectador seja completamente passivo, haja vista que os filmes requerem também a participação do espectador para que sua mensagem seja transmitida, como por exemplo, preencher lacunas no desenvolvimento da trama, interpretar atuações e figurinos, dentre outros. Porém, grande parte da criação foi previamente feita pelos cineastas de acordo com as suas próprias leituras e outros fatores que os levaram a decidir quais e como as informações foram transmitidas para as telas.

Desta forma nos deparamos com o argumento previamente mencionado de que grande parte da decepção do espectador é quando este cria um afeto com a sua própria imagem mental e interpretação criada ao ler o livro e, de repente, se encontra diante da leitura e interpretação do diretor/roteirista que nem sempre é a mesma que a sua. Se o filme não leva o espectador àquela mesma afeição, este pode se sentir traído levando mais uma vez ao juízo de valor e à frase “o livro é melhor.”

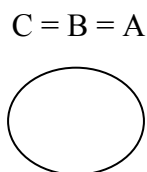
O fato é que a literatura e o cinema são dois recursos de mídia diferentes entre si e cada um conta com suas ferramentas para compor sua narrativa. Por um lado, o autor tem a palavra escrita em suas mãos e pode usar e abusar de estratégias linguísticas, gráficas e textuais para alcançar o seu objetivo e nos fazer *ver* o que está sendo narrado; por outro, o diretor conta com o recurso visual e cabe a ele optar pelo que está dentro ou fora do campo de visão de suas lentes. Em outras palavras, ambos possuem ferramentas essenciais para compor a sua narrativa - o autor, a sua caneta e o diretor, a sua câmera.

Para ilustrar esta relação de diferentes formas de recursos entre as duas mídias comparada com a expectativa do leitor/espectador elaboramos o esquema abaixo, onde A

= Literatura, B = Cinema e C = Adaptação, que de certa forma é o espaço de interseção entre os dois primeiros conjuntos:



Existem características pertinentes a só um grupo e características pertinentes a outro grupo, porém a expectativa dos espectadores é que a adaptação (C) seja A transposto em B, ou seja,  $C = B = A$  como na figura abaixo:



Já que as características de A e B são distintas, C nunca vai ser  $B = A$ . Enquanto um filme adaptado for visto com esta expectativa, ele vai carregar a sina de ser julgado como fiel, ou não, ao texto literário no qual foi baseado.

Esta premissa vem sendo discutida pela crítica de estudos de adaptação. De acordo com Diniz, “recentemente, críticos vindos da área de cinema (*film studies, film journalism*) passaram a se preocupar mais com a relação entre os dois meios. A partir daí, houve uma mudança no enfoque dos estudos sobre adaptação, que agora enfatizam os elementos fílmicos, usando a comparação para enriquecer a avaliação do filme e não o contrário” (15). Vemos esta mudança de foco a partir da década de 90 conforme os livros de McFarlane, Cartmell, Stam e Hutcheon.

Muitas são as correntes de pensamentos que semearam esta mudança no rumo da teoria de estudos de adaptação contemporânea, a qual enxerga a adaptação como um

estudo comparativo sem juízo de valores baseados em (in)fidelidade. Baseado nos apontamento de Stam em “Teoria e prática da adaptação,” destacamos as seguintes: o discurso polifônico de Bakhtin, pois o diretor, assim como o autor, é um orquestrador de vozes; a intertextualidade de Julia Kristeva que abriu as portas à relações *intertextuais* entre textos; a morte do autor proposta por Roland Barthes, indicando que o autor é um mero escritor que nasce junto com o enunciado; além do significado deslizado de Derrida e Lacan, que, cada um de seu modo, dispensam o índice binário de significante e significado, dando ao significante a característica de sempre estar além de uma definição única, incapazes de fornecer uma única versão da verdade. Essas correntes favoreceram as múltiplas leituras do significado e contribuem para que a visão atual de adaptações não seja subjugada ao texto-fonte.

Em *Literature through Film*, Robert Stam adota o conceito de palimpsesto explorado por Gérard Genette em *Palimpsests: Literature in the Second Degree* referindo-se a textos literários e o extrapola aos estudos de adaptação. O palimpsesto, originado na Idade Média, período no qual os copistas apagavam o escrito original de um pergaminho para nele escrever novamente, não encobre e não elimina totalmente o escrito original, mas sim o sobrepõe. Assim também é a adaptação que carrega no produto final traços do texto-fonte. O grau de similaridade das obras é variável e a nova criação torna-se uma espécie de refração da obra original que possui um novo corpo, um novo recurso.

Deste modo, através da transtextualidade, Stam busca “transcender as contradições insolúveis da fidelidade” (10) e reconhece que “uma adaptação consiste em uma leitura do romance e a escrita de um filme” (“Teoria e prática da adaptação” 32),

apresentando assim, uma visão intertextual e dialógica entre as duas obras. O crítico sugere que, ao invés de se falar de traição ou violação, deve-se falar em “releituras,” “interpretações” ou “re-escrituras” da obra adaptada e que “by adopting a broad intertextual as opposed to a narrow, judgmental approach, we have still not abandoned all notions of judgment and evaluation. But our discussion will be less moralistic, less implicated in unacknowledged hierarchies.” (*Literature and film* 46). Ainda haverá adaptações boas e ruins, mas não determinadas pela sua fidelidade perante à obra original. Afinal, o que é ser original se, utilizando os termos de Walter Benjamin<sup>4</sup>, uma obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica também tem uma nova aura? A adaptação é uma reprodução e um mundo de referência intertextual que se transforma, se metamorfoseia e gera novos textos num movimento cíclico e contínuo.

Esses novos textos, no caso desta tese, os textos fílmicos, não somente extraem a subjetividade da palavra escrita, como diria o discurso de fidelidade, mas também a enriquecem, como por exemplo através do som e da imagem, que, em segundos, podem demonstrar o que demandaria várias palavras para ser dito. Aliás, organizar a mensagem a ser transmitida através de recursos audiovisuais é uma forma de expressar a criatividade e habilidade do adaptador ao fazer de um texto-fonte o seu próprio texto, na sua própria linguagem, na sua própria voz que, por sinal, parafraseando Hutcheon, são os fatores a serem considerados quando se avalia a qualidade de uma adaptação.

Linda Hutcheon defende que “if adaptations are . . . inferior and secondary creations, why are they so omnipresent in our culture and, indeed, increasing numbers?” A teórica menciona estatísticas de 1992, e questiona: “Why . . . are 85 percent of all

---

<sup>4</sup> Baseado em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1994) publicado pela primeira vez em 1936.

Oscar-winning Best Picture adaptations? Why do adaptations make 95 percent of all the miniseries and 70 percent of all the TV movies of the week that win Emmy Awards?”

Segundo ela, muito se dá pelo prazer de ver um filme adaptado, pois, como mencionado anteriormente, a repetição com variações também atrai o público e sempre há um certo suspense do que será mostrado nas telas. Nas palavras de Hutcheon, “recognition and remembrance are part of the pleasure (and risk) of experiencing adaptation” (4). A memória do espectador, sem dúvidas, assume um papel primordial ao ver uma adaptação, afinal, o elemento de surpresa vai ser relativo ao que ele registrou da obra que serviu como base ao filme.

Acrescentamos também que a adaptação, além de oferecer ganhos provenientes do recurso filmico e de atrair o público, muitas vezes desperta e expande o prazer literário. Quantas vezes o filme adaptado não criou curiosidade e interesse de leitura em espectadores que não haviam lido o livro até então? Neste contexto, o filme adaptado assume também o papel de disseminar obras literárias. Um exemplo são, no caso brasileiro, as inúmeras minisséries de televisão e também telenovelas baseadas em romances que atingem um vasto público fornecendo maior repercussão de tais romances. Aqui destacamos as realizações de Luiz Fernando Carvalho que além de dirigir o filme *Lavoura arcaica* (2001) baseado no livro homônimo de Raduan Nassar (1975), dirigiu adaptações de inúmeras minisséries para a Rede Globo, tal como *Os Maias* (2001) adaptada do romance de Eça de Queiroz (1888) e a elaboração do “Projeto quadrante,” no qual o objetivo de Carvalho é se afastar do eixo Rio de Janeiro/São Paulo e apresentar um pouco da diversidade cultural brasileira com as adaptações *A pedra do reino* (2007) baseada no *Romance d’A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* (1971) de

Ariano Suassuna representando o estado da Paraíba, *Capitu* (2008) adaptação de *Dom Casmurro* (1899) simbolizando os costumes do Rio de Janeiro no contraste do século XIX e XXI, *Dois irmãos*, prevista para 2015, adaptada do romance homônimo de Milton Hatoum (2000) e *Dançar tango em Porto Alegre*, sem data de exibição, da obra de Sérgio Faraco (1998), representando o Amazonas e Rio Grande do Sul, respectivamente.

Segundo as anotações do diário do cineasta apresentadas na descrição do “Projeto quadrante,” vemos que o objetivo desse projeto de Carvalho é utilizar a televisão como forma educacional e propor uma reflexão de diferentes áreas do país, como vemos a seguir:

Se eu tivesse que resumir esse projeto em uma palavra, diria: ‘encontros’ ... Como dizia o grande Guimarães Rosa: ‘A brasilidade é indizível.’ É apenas uma tentativa, um desejo de reencontrar e contar o meu país. É também a minha declaração de amor à literatura ... Procuro um diálogo entre os que sabem e os que não sabem; um diálogo simples, sóbrio e fraterno, no qual aquilo que para o homem de cultura média é adquirido e seguro torne-se também patrimônio para o homem mais comum, pobre e que em relação a tantas questões, encontra-se ainda abandonado. (“Projeto Quadrante”)

Com o “Projeto quadrante” Carvalho coloca em prática sua crença de que a missão dos artistas do meio audiovisual é também educacional, ou seja, o seu projeto utiliza a televisão para, através da arte, transmitir conhecimento a um vasto público, além de valorizar as produções e talentos regionais, no caso do projeto em questão, tanto através

da transposição das obras regionais, quanto na prioridade de Carvalho de contratar artistas locais na participação do elenco<sup>5</sup>.

Assim, ressaltamos que muitas vezes, essas formas de produções geram um acréscimo do público leitor que esgota exemplares em livrarias e aumenta o empréstimo desta determinada obra nas bibliotecas. Sem falar no apoio do material didático em sala de aula de estudos literários, pois as adaptações fornecem, numa perspectiva comparativa, uma gama de tópicos para discussão e aprendizagem. Portanto, considerar adaptações como um desserviço à literatura denota certa atitude moralista, para não dizer preconceituosa e limitada. Afinal, como vemos, na transição de um romance para um filme há também inúmeros ganhos.

Mais um aspecto da adaptação frequentemente mencionado pela crítica atual, além da fidelidade, é o caráter unidirecional *versus* o caráter *multidirecional* da *hipertextualidade*. Abrimos um parêntese para mencionar que, de acordo com Genette em *Palimpsest: Literature in Second Degree*, publicado em francês em 1982 e traduzido para inglês em 1997, e extrapolado ao cinema por Stam em *Literature and Film*, a hipertextualidade é uma forma de derivação na qual um texto é criado (*hipertexto*) a partir de outro texto preexistente (*hipotexto*). Neste processo, o *hipertexto* modifica, elabora e adapta o *hipotexto* para atingir a sua finalidade. Vale lembrar que muitas vezes

---

<sup>5</sup> Algumas reportagens, tal como “Projeto quadrante suspenso na Globo” (2009) de *O diário* e “Globo retoma a produção de *Dois irmãos* do ‘Projeto quadrante’” (2013) da *UOL*, dizem que o projeto foi suspenso em 2009 devido à baixa de audiência das duas primeiras minisséries, contrapondo à afirmação de Carvalho de que o projeto não foi concebido para ter uma certa regularidade de exibição. Como a proposta de Carvalho é vinculada à Rede Globo e esta tem como prioridade o índice de audiência, esta afirmação pode gerar uma pesquisa à parte analisando os interesses econômicos dos distribuidores *versus* a proposta de remodelação dos meios de comunicação utilizando adaptações como transmissores de arte, cultura e educação das massas.

o próprio *hipertexto* se torna o *hipotexto* de outras obras, como é o caso da peça de Chico Buarque *Ópera do Malandro*. Esta peça é um *hipertexto* das obras *Ópera dos três vinténs* de Bertolt Brecht e Kurt Weill e *Ópera do mendigo* de John Gay, mas, posteriormente ela foi transformada no filme homônimo. Neste caso, o que era um *hipertexto* (a peça) se transformou em um *hipotexto* do filme, que por sua vez, agora é o *hipertexto* da peça.

Ambos os críticos, Stam e Hutcheon, consideram as adaptações como formas de *hipertextualidade* e tentam dissuadir o ar subalterno que ainda paira sobre as adaptações. A grande diferença entre os dois é que os estudos de Stam, e neste ponto se assemelham aos de Bluestone, Andrews e McFarlane, estão centrados na adaptação filmica de obras literárias, ou seja, é uma visão considerada unidirecional. Já Hutcheon, assim como Cartmell, aborda a adaptação em diversos contextos, isto é, as duas teóricas compartilham uma perspectiva *multidirecional* das adaptações. Segundo Hutcheon, a adaptação está em todo o lado, “on the television and movie screen, on the musical and dramatic stage, on the Internet, in the novels and comic books, in your nearest theme park and video arcade” (2). A teórica cita vários críticos, inclusive Stam, para dizer que na adaptação, “the story is the common dominator, the core of what is transposed across different media and genres, each of which deals with that story in formally different ways” (10), mas, ela acrescenta que, dentre as diferentes formas de adaptar, deve-se dar espaço também às adaptações no modo interativo, conforme mencionado anteriormente.

#### **2.4 A adaptação como *adaptação*: produtos e processos**

Linda Hutcheon destaca a difícil tarefa de definir a adaptação devido à complexidade desta palavra num contexto *intermediático*. O vocábulo “adaptação” pode

se referir tanto ao produto, quanto ao processo, ou seja, um filme baseado em determinado romance é uma adaptação; o processo que transformou o conteúdo do romance em um filme, por exemplo, também é uma adaptação. Assim, a palavra adaptação navega entre a adaptação como produto e a adaptação como processo. A adaptação como processo, por sua vez, além do processo de criação, engloba também o processo de recepção.

### **Adaptação como produto**

A adaptação como produto indica que as adaptações são textos portadores das características intrínsecas de cada mídia ao mesmo tempo que relacionadas às obras prévias nas quais foram baseadas. Nas palavras de Hutcheon, “when we call a work as adaptation, we openly announce its overt relationship to another work or works” (6). Trata-se de uma entidade formal, cuja natureza é a de um palimpsesto designando uma transposição extensiva e previamente anunciada. É devido a esta visão de adaptação como produto que surgem as comparações e conexões entre o livro e o filme, ambos considerados produtos finais. Mais ainda, a caracterização da adaptação em um lugar intermediário, entre o romance e filme, só é possível quando se considera a adaptação como produto, ou seja, como um deslocamento anunciado de uma obra anterior a uma obra posterior.

### **Adaptação como processo de criação**

Visitando as palavras de Silviano Santiago em “O entre-lugar do discurso latino-americano,” abertura do livro *Uma literatura nos trópicos* (1978), vemos que o crítico

afirma o seguinte: “o escritor latino-americano brinca com os signos de um outro escritor, de uma outra obra. As palavras do outro têm a particularidade de se apresentarem como objetos que fascinam seus olhos, seus dedos, e a escritura do segundo texto é em parte a história de uma experiência sensual com o signo estrangeiro” (21). Assim também é o adaptador que, no processo de adaptação, tem a liberdade de manipular a linguagem e a mensagem da segunda obra, “vivendo entre a assimilação do modelo original, isto é, entre o amor e o respeito pelo já escrito, e a necessidade de produzir um novo texto” (23). Porém, uma das grandes diferenças entre o adaptador e o escritor é o caráter coletivo da adaptação no processo de criação, o que descentraliza o próprio processo de produção da adaptação.

Com tantos artistas envolvidos, quem vem a ser o adaptador de um filme?

Concordamos com Hutcheon ao indicar que a pluralidade do cinema desafia uma resposta para esta pergunta, pois apesar do diretor ser normalmente a figura representativa de uma obra adaptada, ela é feita em um processo colaborativo: parafraseando Hutcheon, o roteirista adapta a fala e a sequência dos eventos; o editor enxerga e cria o filme como um todo, fornecendo o sentido da sequência e da junção de imagens e sons; o diretor de fotografia determina a imagem do cenário no qual as ações do roteiro vão ser transpostas para a tela; o figurinista idealiza e adapta o figurino; os próprios atores quando buscam inspiração no romance adaptado podem transferir, ou não, a sua leitura do livro. De acordo com a teórica canadense, nenhum destes artistas - roteirista, editor, fotógrafo, figurinista, atores, e a esta lista poderia ser acrescentados muitos outros profissionais – são considerados adaptadores, apesar de contribuírem ao processo de adaptação (81-82).

Todavia, Hutcheon argumenta que apesar de se envolverem com o texto adaptado em diferentes níveis, o compromisso destes profissionais é com o roteiro. Nas palavras da teórica, “it is evident from both studio press releases and critical response that the director is ultimately held responsible for the overall vision and therefore the adaptation as adaptation.” Neste processo, a proximidade do diretor e também do roteirista (iniciador do processo de adaptação) com o texto adaptado é consideravelmente maior do que a dos outros colaboradores e por isso, “in a film the director and the screenwriter share the primary task of adaptation” (Hutcheon 85). Algumas vezes, como é o caso do filme *Benjamim*, a diretora Monique Gardenberg desempenha também a função de roteirista, aumentando ainda mais a sua relação com a obra adaptada.

### **Adaptação como processo de recepção**

Quando um filme adaptado é distribuído, ele alcança tanto espectadores que conhecem a obra original, quanto espectadores que não a conhecem. Os espectadores que conhecem o livro, vão experienciar a adaptação *como adaptação* (Hutcheon) e os que não são familiarizados com a obra primária vão simplesmente experienciar a adaptação como fariam com qualquer outra obra. Destacamos que algumas adaptações deixam lacunas para serem preenchidas pelo espectador leitor do romance, porém, estas lacunas nem sempre são preenchidas se o espectador não for conhecedor do romance, podendo comprometer o êxito do filme. Um exemplo é visto no capítulo 4 quando analisamos a adaptação de *Budapeste* e mencionamos a imagem de uma câmera no fim da versão filmica da obra. Se o romance é familiar para o espectador, existe uma possibilidade de

que ele associe a presença da câmera à narrativa do livro que se vê em si mesmo. Por outro lado, se ele não conhece o romance, tal associação torna-se pouco provável.

Assim, o espectador de um filme adaptado, conhecedor da adaptação como *adaptação*, inevitavelmente participa de uma relação palimpséstica e o processo de conexão ao texto anterior vai depender primordialmente da memória do espectador, assim como o seu grau de envolvimento pessoal com a obra original. Estas considerações são importantes pois, nas palavras de Hutcheon, “part of both the pleasure and the frustration of experiencing an adaptation is the familiarity bred through repetition and memory” (21). Dependendo da relação do leitor com o protagonista Benjamim do romance de Buarque, por exemplo, ele pode apreciar ou desprezar o Benjamim mais romantizado do filme, conforme veremos no capítulo seguinte, baseado no que ele se lembra do romance, assim como no seu afeto com a história do segundo romance de Buarque.

Notamos que quando falamos de adaptação como produto e adaptação como processo de criação e de recepção, há uma interligação entre essas categorias, principalmente entre o produto e as duas formas de processo. O produto é o resultado do processo de criação e é também o produto que vai dialogar com o espectador no processo de recepção. Nesse segmento, a adaptação é adaptada no processo de criação pelos cineastas e se adapta no processo de recepção de acordo como o espectador, pois, afinal, ele pode a experimentar como um filme ou como uma adaptação dependendo de sua familiaridade com o romance adaptado.

## 2.5 A adaptação cinematográfica como entre-lugar

Baseamo-nos na visão de adaptação *como adaptação* de Linda Hutcheon e no conceito de entre-lugar definido por Silviano Santiago no ensaio “O entre-lugar do discurso latino americano” e propomos que a adaptação cinematográfica seja vista em um espaço intermediário, em um entre-lugar, que permite e incentiva a transgressão da cópia.

Quando pensamos no espectador que experiencia a adaptação como *adaptação*, ou seja, aquele espectador que conhece o romance e que carrega em sua memória a obra adaptada, identificamos que, para esse espectador, a adaptação pertence a um entre-lugar. Acreditamos que esse espaço intermediário da adaptação se assemelha a uma “terceira margem do rio,” conforme ficcionalizado por Guimarães Rosa em *Primeiras histórias* (1985, 14ª edição), no qual a canoa do barqueiro nunca “pojava em nenhuma das duas beiras, nem nas ilhas e croas do rio” (34). Assim vemos a adaptação filmica: localizada num ponto de interseção entre um romance e um filme, a adaptação, no sentido de transposição midiática, não “[poja] em nenhuma das beiras” (Rosa 34). Ela não é o livro, mas também não é um filme completamente autônomo, pois sua ligação ao romance é cingida no momento de sua criação e dialoga com a memória e o sentimento para com a obra adaptada que o espectador leva consigo. Este pensamento reflete o raciocínio exemplificado com a nossa operação de conjuntos elaborada neste capítulo, onde a adaptação representa ponto de interseção (conjunto C) entre a literatura (conjunto A) e o cinema (conjunto B).

A relação entre a adaptação e o entre-lugar vai além, pois a concepção deste conceito: 1) evoca um terreno fecundo na tentativa de reconfigurar os limites difusos entre a periferia e o centro, a cópia e o simulacro, a literatura e uma multiplicidade de

vertentes críticas e culturais que circulam na contemporaneidade e que, como veremos em breve, impactaram os estudos de adaptação; 2) indica que o entre-lugar é o espaço sugerido por Silviano Santiago para ocorrer a transgressão da cópia, elaboração tão pertinente ao processo de adaptação como veremos nas páginas seguintes.

Silviano Santiago, se referindo ao discurso literário da América Latina em confronto ao modelo europeu, parte de uma tendência antropofágica e sugere que o espaço da literatura latino-americana seja o *locus* de interpretação e subversão da sacralização do original europeu, sugerindo que a cópia seja uma forma de expressão da ação criativa que não somente explique o discurso literário latino-americano, mas também que o constitua.

Segundo Nubia Jacques Hanciau, o conceito de entre-lugar se insere no conjunto de tipologias que indicam zonas de descentramento e deslocam a única referência atribuída à cultura europeia como unidade de pureza e de autenticidade, tais como: "lugar intervalar (E. Glissant), *tercer espacio* (A. Moreiras), espaço intersticial (H. K. Bhabha), *the thirdspace* (Revista *Chora*), *in-between* (Walter D. Mignolo e S. Gruzinski), caminho do meio (Z. Bernd), zona de contato (M. L. Pratt) ou de fronteira (Ana Pizarro e S. Pesavento)" ("O entre-lugar" 3). O descentramento abrange a conversão das diferenças na elaboração de questões como a subjetividade, a nacionalidade, a sexualidade, o gênero, a política, a linguagem, dentre outras, que fundamentaram correntes contemporâneas, as quais revisam a cristalização da unidade e testemunham a heterogeneização da representação cultural e do sujeito contemporâneo, tal como o multiculturalismo, o pós-colonialismo e o feminismo.

Segundo Robert Stam e Alessandra Raengo em *Literature and Film*, estas são algumas das correntes de pensamentos que impactaram os estudos de adaptação:

The whole constellation of currents - multiculturalism, postcoloniality, normative race, queer theory, feminist standpoint theory - revolving around issues of identity and oppression, also have an impact on the theory of adaptation. What these currents have in common is their egalitarian thrust, their critique of quietly assumed, unmarked normativities which place whiteness, Europeanness, maleness, and heterosexuality at the center, while marginalizing all that is not normative.

(11)

O impulso desconstrutivo das correntes intelectuais citadas acima contribuíram para um enfraquecimento da hierarquia vertical e da noção de binários, abrindo o espaço para as relações horizontais de valores, relativizando a superioridade canônica e também o culto ao original. Sob esta perspectiva, diminuem-se também as fronteiras e a hierarquia entre as mídias, pois, conforme as relações horizontais são consideradas, a adaptação não é vista como forma de dependência, mas se torna apenas um outro texto em uma outra mídia. Neste sentido, a descentralização coerente ao conceito de entre-lugar abarca os estudos de adaptação, pois esta forma de representação e expressão audiovisual, por si só, desafia a noção de sujeito unificado, uma vez que ela se encontra em um espaço entre um livro e um filme, ou seja, na terceira margem.

Ademais, nas palavras de Santiago, o entre-lugar, um espaço aparentemente vazio seria o local do ritual antropófago, no qual se realiza a “clandestinidade,” a criação regida “entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e

a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão” (26). A adaptação cinematográfica ocorre neste espaço antropofágico tão marcante no Modernismo da literatura brasileira, no qual a deglutição da cultura do outro serve de base para proferir o novo, com uma voz própria e com originalidade. Afinal, a adaptação filmica é uma forma de apropriação do texto literário que o transforma, o recria, ao passo que desvia a cópia da forma-prisão.

Assim, ao se produzir uma obra adaptada, a forma deve ser transgredida para que surja não uma simples cópia, mas algo original. Em entrevista, Santiago diz que “quando [ele] fal[a] de cópia, est[á] usando a palavra ‘cópia’ no sentido de transgressão a alguma coisa, não é a cópia xerox. A cópia repete em diferença. E o que conta nessa repetição em diferença é exatamente a diferença e não a repetição” (“Literatura é paradoxo”). Portanto, a cópia transgredida se assemelha à adaptação, pois na sua liberdade de criação reside a fonte de inovação que abre espaço para a repetição em diferença. Na mesma linha de pensamento, Linda Hutcheon afirma que um dos motivos que torna as adaptações tão atraentes é sua característica de “repetition with variation” (Hutcheon 4). Tal repetição já é preanunciada pelo próprio vocábulo “adaptação,” ou seja, trata-se da ligação entre dois textos, na qual o texto posterior foi adequado e ajustado para atingir um determinado fim (Hutcheon), cabendo ao adaptador marcar a sua presença através da diferença.

Assim, ao consideramos a adaptação cinematográfica como um entre-lugar temos em mente que o processo adaptativo ocorre em um espaço híbrido, que esmaece a fronteira entre dicotomias e que motiva a repetição em diferença, compartilhando a característica transgressiva da cópia num contexto não binário. Lugar este onde os adaptadores produzem a nova obra, com a sua própria linguagem, no seu próprio recurso.

Esta nova obra, apesar de ser diferente da obra original, não é completamente autônoma devido à sua eterna ligação ao livro adaptado, salientando então a sua condição de pertencer a um entre-lugar.

### CAPÍTULO 3

#### ***BENJAMIM – ROMANCE E FILME***

Era Aurora

Não, era Aurélia

Ou era Ariela

Não me lembro agora

É a saia amarela daquele verão

Que roda até hoje na recordação

Foi na Penha

Não, foi na Glória

Gravei na memória

Mas perdi a senha

Misturam-se os fatos

As fotos são velhas

Chico Buarque, “Barafunda” (2010)

Penso ouvir a pulsação atravessada

Do que foi e o que será noutra existência

É assim como se a rocha dilatada

Fosse uma concentração de tempos

É assim como se o ritmo do nada

Fosse, sim, todos os ritmos por dentro

Ou, então, como uma música parada

Sobre uma montanha em movimento

Chico Buarque, “Morro dois irmãos” (1989)

Dedicamos este capítulo à análise de *Benjamin*, na qual examinamos a estrutura narrativa do livro valendo-nos da teoria de narratologia proposta por Gérard Genette no livro *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Uma vez que visamos uma comparação que parte do livro ao filme, e a análise daquele está embasada em Genette, utilizaremos *A narrativa cinematográfica* de François Jost, que percorre alguns dos conceitos de Genette, para nos focarmos essencialmente no cinema. Ao tratarmos da adaptação, observamos a adaptação como produto, onde comparamos o romance ao filme e como processo de criação, onde identificamos características da narrativa plurimidiática do cinema, tal como o papel do narrador cinematográfico e a qualidade do cinema apresentar uma narrativa dupla.

### **3.1 Aspéctos narratológicos do romance**

No meio de um cruzamento espacial e temporal, o elemento fundamental da concentração de dois tempos (passado e presente) e de duas mulheres (Castana Beatriz e Ariela Masé) é o protagonista Benjamim, cuja vida e morte são narradas nas linhas do segundo romance de Chico Buarque, *Benjamim* (1995). A própria estrutura narrativa, com suas vicissitudes, mudanças de planos narrativos e alternâncias de focalização, expressa a confusão no presente e na mente desse protagonista que ora recorre, ora é

assaltado pelos recortes de sua memória. Por conseguinte, o discurso narrativo torna-se o agente refletor da desordem e do caos dentro da ordem, em outras palavras, um mecanismo que delinea a desordem ao passo que cria uma ordem diegética.

Narrado em terceira pessoa e em *flashback*, *Benjamim* conta a vida do ex-modelo fotográfico, Benjamim Zambraia, em uma narrativa circular que começa e termina com o fuzilamento do protagonista: “Naquele instante Benjamim assistiu ao que já esperava: sua existência projetou-se do início ao fim, tal qual um filme, na venda dos olhos” (5). Nesse filme, o personagem principal transita em dois tempos, o velho e o jovem Benjamim, coexistindo com o sentimento de culpa pela morte de sua grande paixão de adolescente: Castana Beatriz. A figura desta também é projetada ao futuro (ou ao presente no “filme” do velho Benjamim) através da personagem Ariela Masé, que Benjamim, a princípio, acredita ser a filha de Castana, transformando-a então na continuação da amada que já havia falecido.

Castana fora mandada ao exterior pelo seu pai, o doutor Campocelste, quando soube de seu breve romance com Benjamim. Nesta viagem, ela conheceu e se apaixonou pelo Professor Douglas Saavedra Ribajó, um militante político com quem discutia questões sobre a América Latina e de quem engravidou. O casal se encontrava às escondidas em um sobrado verde-musgo, local onde “talvez namorassem com mais fervor, enquanto tramavam derrubar o governo” (161). Este sobrado também foi o local no qual o casal foi assassinado após Benjamim seguir a moça e sem perceber, indicara o esconderijo aos militares culminando, depois, no assassinato de Castana e do Professor e no sentimento de culpa que Benjamim carrega consigo pela morte de sua amada.

Já mais idoso, Benjamim não é mais o belo e famoso modelo de outrora e vive de eventuais propagandas publicitárias por convite do antigo amigo G. Gâmbolo. Um dia, no Bar-Restaurante, Benjamim vê a jovem Ariela Masé, cuja aparência lhe chama a atenção, pois considera aquele rosto familiar. A impressão de tê-la conhecido antes, mas sem se lembrar exatamente de onde, transtorna Benjamim. Ele a observa atentamente, segue-a pelas ruas e ao chegar em casa vasculha as várias pastas de fotografias do passado buscando um rosto igual ao seu. Primeiro, chega à conclusão de que a jovem é Castana Beatriz, depois duvida de seus pensamentos e, por fim, convence-se de que se trata da filha de Castana afirmando que “vê Castana Beatriz que passeia à vontade na pele da filha, alguns números maior que a sua” (25).

A associação que Benjamim faz entre Castana e Ariela acentua a sua obsessão pela jovem moça que trabalha como corretora de imóveis na firma do Doutor Cantagalo e mora com seu namorado, Jeovan, um policial paraplégico por decorrência de um tiro numa missão. Ariela tem eventuais casos amorosos com outros homens, incluindo o candidato a um cargo político no Congresso Nacional, Aliando Esgarati, ou como posteriormente grafado em sua campanha, “Alyandro Sgaratti, o companheiro xifópago do cidadão” (71). Os policiais, em nome da amizade a Jeovan, vingam-se dos homens que se envolvem com Ariela. A moça, mesmo não participando do planejamento do crime, se torna cúmplice, pois é ela quem leva a vítima ao local de morte, normalmente um imóvel vazio, após ser avisada da hora e lugar da execução. Ela marca um encontro com a vítima, leva-o ao imóvel e logo deixa o local, dando abertura para que os protetores de Jeovan entrem e cumpram o seu plano. Uma dessas vítimas é Benjamim

que, apesar de não ter se relacionado intimamente com Ariela, morre no lugar de seu último amante, Aliandro.

Assim como no romance *Budapeste*, os personagens do livro *Benjamim se desdobram* e os duplos – neste caso específico, o velho e o jovem Benjamim, Castana e Ariela, Aliandro e Alyandro – e também o passado e o presente convivem e dividem uma narrativa enigmática centrada num universo onírico. O local onde a trama se desenrola não é especificado. Porém, há indicadores que remetem ao Rio de Janeiro como, por exemplo, a brisa do mar, a praia, o movimento de radiotáxi, ônibus e aglomeração de pessoas no centro da cidade, o contraste de zona nobre e subúrbio, mas fundamentalmente a Pedra do Elefante vista pela janela de Benjamim que, segundo Buarque em entrevista, “saiu um pouco do mesmo núcleo que gerou a música ‘Morro dois irmãos’ ... as pedras no Rio fazem parte da paisagem, é algo muito concreto” (“Vou te contar o que está acontecendo”).

### **A presença do cinema no romance**

Parafrazeando Gavriel Moses, a presença do cinema em romances permite que estes sejam caracterizados como romances filmicos. Trata-se de um gênero narrativo no qual algumas obras literárias integram filmes à sua estrutura narrativa das mais variadas formas, por exemplo, através do tema ou da tessitura da narrativa.

Na tese de doutoramento *Urduidura filmica na trama literária: os romances de Chico Buarque e as adaptações cinematográficas de Estorvo e Benjamim* (2008), Leila Cristina Barros identifica algumas das características cinematográficas no romance

*Benjamim*, tal como o uso de *flashback* no início da narrativa e as seguintes referências ao recurso cinematográfico:

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. (50)

Além disso, segundo Barros, “o elemento mais recorrente em *Benjamim*, e talvez o mais cinematográfico, é a mudança de ponto de vista ou focalização” (51). A essa análise de Barros agregamos alguns outros pontos nos quais identificamos a incorporação do cinema no filme *Benjamim*, como vemos a seguir.

Começemos com o primeiro contato visual da primeira edição de *Benjamim* publicado pela Companhia das Letras. A capa do livro exhibe fotomontagens de instantâneos mesclando imagens de corpo inteiro e *close-up* de diferentes partes do corpo, simulando o *zoom* de uma mão, de olhos ou de uma boca, como vemos na figura abaixo:

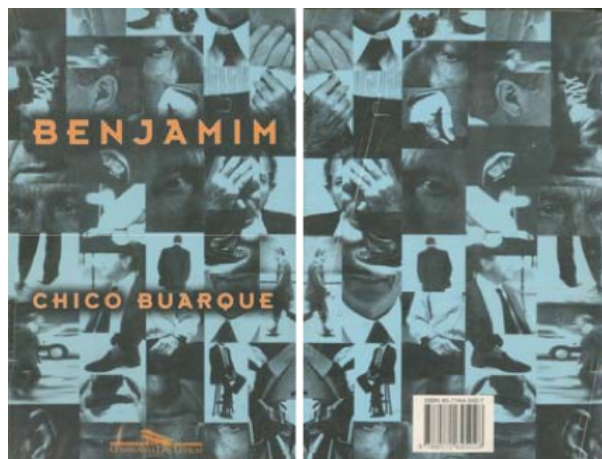


Fig. 2. *Benjamim*, capa primeira edição, Hélio de Almeida.

A capa nos remete a recursos cinematográficos, haja vista que o filme é montado por um conjunto ordenado de fotogramas e a sequência dos diferentes ângulos desses fotogramas transmite a mensagem desejada na produção fílmica. Em sua tese de mestrado, *Em cartaz, Chico Buarque: a adaptação do romance Benjamim para o cinema*, Mariana Mendes Arruda menciona que a capa é um paratexto, cujo “*design* escuro sugere um ar misterioso e uma atmosfera de incertezas para a obra ... A capa faz referência à personagem fragmentada e confusa do livro” (85-86). Além disso, nesta capa de *Benjamim*, os instantâneos podem nos remeter aos flashes de memória de Benjamim que, como em um filme, invadem a sua mente nos seus últimos segundos de vida.

Ao iniciarmos a leitura do romance deparamo-nos novamente com a presença do cinema, pois no primeiro parágrafo, o narrador nos avisa que a história que leremos adiante é a vida de Benjamim que, tal como um filme, passa diante da venda dos olhos dele nos últimos segundos de vida. Esta imagem nos remete a uma grande tela que ocupa o campo da visão na escuridão. É nesta tela que estrelarão os personagens e se desenvolverão as suas ações em *media res*.

A própria estrutura narrativa de *Benjamim* faz alusão ao cinema de diversas formas. Para exemplificar, vejamos as cenas em que determinadas imagens são focalizadas e destacadas do todo. Este método se assemelha à técnica de *zoom* no recurso cinematográfico em que a câmera se aproxima ou se afasta de um objeto a fim de destacá-lo ou desfocá-lo. Em *Benjamim*, o narrador frequentemente interrompe o fluxo narrativo para detalhar uma imagem específica em uma forma de *close-up* e depois retorna à sequência narrativa. Algumas das possíveis funções desta técnica são: a) criar uma certa intimidade com a personagem, b) representar o olhar e a perspectiva de personagens que observam o ponto destacado e c) destacar um ponto de anunciação, ou seja um elemento que será fundamental no desenrolar da história.

O *close-up* como forma de criar intimidade pode ser identificado na cena em que o narrador momentaneamente interrompe a narrativa e enquadra a mão de Ariela: “Perturbada, ameaça levar a mão à maçaneta. Repara que a recepcionista também ri ... olhando a sua mão suspensa. Ariela recolhe a mão, que julga medonha, sua palma cheia de vincos emaranhados, como uma palma que tivesse séculos de amarrotar papeis” (28). Após focalizar a mão de Ariela, o olhar do narrador segue o rumo de sua história. Exemplos de *close-up* refletindo a perspectiva de outros personagens podem ser vistos quando o narrador focaliza a imagem da boca de Ariela vista pelos olhos de Benjamim: “não o impressionam os lábios, nem a língua e os dentes que mal se veem, 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” (10), ou a imagem da “faixa de barriga nua entre o jeans e a blusa curta de crochê” (17) observada por Aliandro. Essas descrições detalhadas, ou *close-ups*, de partes do corpo de Ariela aludem à técnica

cinematográfica de enquadramento fechado na função de transportar uma imagem ao primeiro plano. Estas imagens aumentam a nossa intimidade com a personagem, demonstram o ponto focalizado por outros personagens e em conjunto refletem a importância do papel de Ariela, e seu corpo, no desenvolver da narrativa, pois, encantar-se por Ariela significa abrir o caminho que leva à morte.

Importante também é a constante presença da imagem fixa no romance que facilmente pode ser transferida ao cinema. Algumas cenas são descritas quase como traduções de fotogramas que carregam mensagens e informações. Um exemplo é a cena em que Jeovan chora ao ouvir que Ariela fora violada por um cliente: “as lágrimas que brotavam dos olhos de Jeovan, e se acumulavam, e formavam dois poços sobre as suas olheiras, porque ele chorava na horizontal” (151). A descrição de que Jeovan chora “na horizontal” nos remete a uma foto de um homem deitado, impossibilitado de se mover e com lágrimas caindo dos olhos. Outra cena em que a linguagem visual transmite uma imagem fixa é quando Benjamim chega ao sobrado verde-musgo e “vê a dobradiça que se desprende do batente, fazendo tombar a porta no assoalho do sobrado... 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” (161-162). A imagem da porta caída sobre o assoalho projeta um quadro, cuja imagem representa um túmulo preanunciando a morte de Benjamim na “casa sepulta” onde também morreu Castana. Estes exemplos demonstram que a linguagem do romance *Benjamim*, muitas vezes com características picturais, se assemelha ao cinema por fornecer fotogramas de imagens fixas que criam sentido pela imagem.

Ainda a respeito da relação da tessitura narrativa de *Benjamim* e o cinema, salientamos que o vocabulário utilizado (ex: câmera, diretor, filme, cinema), o ritmo da narrativa (mudança brusca de focalização de personagens) e as referências fílmicas representando ações (“um rosto que se projeta nítido na tela” (17)) fortificam o vínculo das duas artes nesse romance e destacamos aqui a curiosa existência de uma câmera vigilante:

Adolescente, Benjamim adquiriu uma câmera invisível por entender que os colegas mais astutos já possuíam as suas. O equipamento mostrou-se tão providencial quanto um pente de bolso, e a partir daquele dia a vida dele tomou novo rumo. Benjamim 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 costas para a câmera. (7)

Eventualmente, quando Benjamim resolve abandonar a câmera, já era tarde e, “[a] câmera criara autonomia” (7) e perseguia Benjamim em todos os lugares. Apesar do Benjamim senil usar a indiferença para lidar com a câmera invisível, “ainda o incomoda a suspeita de uma câmera, talvez acoplada ao bico do ventilador de longas pás que gira no teto [do Bar-Restaurante Vasconcelos]” (8) e daquele ponto de vista os clientes sentados seriam filmados girando como em um carrossel e no momento que Ariela deixa o estabelecimento ela sai também do seu filme.

A câmera vigilante no romance *Benjamim*, além de ilustrar a presença do cinema na narrativa, também nos remete ao momento histórico em que o romance foi escrito. Na contemporaneidade, o cidadão é constantemente vigiado por câmeras, seja em

elevadores, em estabelecimentos comerciais, no trânsito, nos bancos, enfim, por todos os lados. A chamada *videovigilância* faz parte da rotina da nossa sociedade, principalmente dos grandes centros urbanos. A frequente suspeita de que Benjamim está sendo filmado exprime essa sensação de vigilância onipresente que, no intuito de controlar a violência e infrações, monitora e gera uma certa perda de privacidade e, conseqüentemente, maior controle como já apresentado pelo *panoptismo*<sup>6</sup> definido por Michel Foucault no livro *Vigiar e Punir* (1999), no qual os indivíduos não veem, mas têm a sensação de estarem permanentemente vistos, vigiados, controlados.

Em decorrência das inúmeras referências que o romance *Benjamim* faz ao cinema, tais como a presença da linguagem, das técnicas e dos recursos da sétima arte e da linguagem visual é possível vermos que o livro compartilha das características atribuídas a uma narrativa filmica. Todavia, além dos aspectos mencionados, acreditamos também que alguns pontos da própria estrutura narrativa de *Benjamim* aproxima o livro ao cinema. Traçamos a seguir uma análise narratológica da obra em questão com a finalidade de identificar possíveis resultados alcançados com as escolhas narrativas de Buarque. Dessas escolhas, concordamos com Barros ao afirmar que a alternância da focalização do narrador, assunto que veremos com mais detalhe nas páginas que seguem, salienta a relação do romance e do cinema, pois os olhos do narrador, assim como a

---

<sup>6</sup> O *Panótipo* é uma estrutura idealizada por Bentham no século XVIII, na qual Foucault descreve da seguinte forma: “na periferia uma construção em anel, no centro uma torre ... a construção periférica é dividida em celas ... Basta então colocar um vigia na torre central e, em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar” (165-166). Tal estrutura induziria, no detento, a sensação de ser constantemente vigiado, mesmo que a vigia fosse descontínua. Nas palavras de Foucault, “que os detentos se encontrem presos numa situação de poder de que eles mesmos são os portadores” (166).

câmera em um filme, concentra-se em diferentes personagens para transmitir variadas informações.

### **A estrutura narrativa do romance**

Começemos agora nossa análise da estrutura narrativa de *Benjamim* nos baseando na teoria apresentada por Gérard Genette em *Narrative Discourse: An Essay in Method* (1980). Neste livro, Genette propõe que uma narrativa se faz através da relação entre tempo, modo e voz. O teórico assinala que todas as narrativas são produzidas pelo desenvolvimento das formas verbais, no sentido gramatical do termo, ou seja, pela expansão do verbo. Com isto em mente, Genette utiliza três das categorias verbais para fundamentar a sua proposta teórica de tempo, modo e voz no sentido de tempo verbal, modo verbal e voz verbal. Sabemos que, no âmbito da narrativa, essas três categorias são interligadas e por mais que tais classificações apresentem características intrínsecas, elas agem em conjunto. Em outras palavras, o tempo da narração (tempo) agregado à focalização do narrador (modo) e à atuação da voz narrativa (voz) forma a instância narrativa, estrutura que fornece sentido e significado ao texto tanto no campo diegético quanto extra-diegético.

Gérard Genette destaca que a palavra “narrativa” pode ser entendida em diversas acepções: 1) a narrativa como discurso oral ou escrito para contar eventos; 2) a narrativa como uma sequência de eventos que se torna o sujeito do discurso; 3) a narrativa como o próprio ato de contar ou recontar os eventos. A fim de diferenciar estes significados, o teórico utiliza a palavra “narrativa” somente para o primeiro caso, a palavra “história” para o segundo e a palavra “narração” para o terceiro. Inevitavelmente, as categorias de

tempo, modo e voz variam e interagem numa íntima ligação entre a narrativa, a história e a narração.

Aproveitando os termos acima, referimo-nos ao romance *Benjamim* como uma narrativa cíclica, a qual começa e termina com a mesma cena, a morte de Benjamim. Toda a narrativa revela o que se passa na mente do protagonista em um curto período de tempo, no qual “tudo se extinguiu com a velocidade de uma bala entre a epiderme e o primeiro alvo letal (aorta, coração, traqueia, bulbo)” (5<sup>7</sup>). Nesses segundos, Benjamim vê a sua vida passar diante dos seus olhos como uma espécie de delírio derradeiro invadido por sua memória que cria ou recria o seu passado. A narração é filtrada por um narrador *heterodieético*, ou seja, um narrador que utiliza a terceira pessoa e que, apesar de se encontrar fora do plano da história, tem também influência sob a mesma, como veremos ao observar o modo narrativo.

A relação entre o discurso apresentado por esse narrador e a história em si é fundamental ao observamos as categorias de tempo e modo, pois, segundo Genette, “*tense and mood both operate at the level of connections between story and narrative*” (32). Com isto em mente, evidenciaremos a seguir a dualidade entre o discurso e a história de *Benjamim* através da sequência dos eventos nesses dois planos. Para este fim, pensamos no esquema *geneteano* e fornecemos uma tabela na qual listamos os acontecimentos primordiais que ligam o protagonista Benjamim às duas mulheres, Castana e Ariela. Nessa tabela apresentamos uma sequência numérica relatando a ordem dos eventos na história e uma disposição alfabética expondo a ordem dos eventos no

---

<sup>7</sup> Como mencionado, o romance *Benjamim* é uma narrativa cíclica, a qual apresenta esta citação no início, página 5, e no fim do romance, página 162.

discurso. Em seguida, expressamos a disposição alfanumérica para compararmos o nível de equivalência entre as ações nos dois planos:

<b>Tempo da história</b>	<b>Tempo do discurso</b>
	(A) Morte de Benjamim
1) Benjamim apaixonado por Castana	(B) Vê Ariela no Bar-restaurante
2) Benjamim persegue Castana	(C) Segue Ariela nas ruas
3) Segue Castana até o sobrado verde-musgo, onde Castana é assassinada	(D) Vincula Ariela à Castana
4) Sente-se responsável pela morte de Castana	(E) Benjamim apaixonado por Castana
5) Vê Ariela no Bar-restaurante	(F) Tenta conquistar Ariela
6) Segue Ariela nas ruas	(G) Benjamim persegue Castana
7) Vincula Ariela à Castana	(H) Segue Castana até o sobrado verde-musgo, onde Castana é assassinada
8) Tenta conquistar Ariela	(I) Sente-se responsável pela morte de Castana
9) Segue Ariela até o sobrado verde-musgo	(J) Segue Ariela até o sobrado verde-musgo
10) Morte de Benjamim	(K) Morte de Benjamim

De acordo com a tabela acima, ao equipararmos os eventos no tempo do discurso e os do tempo da história chegamos à seguinte equação: A--, B5, C6, D7, E1, F8, G2, H3, I4, J9, K10.

O evento do tempo do discurso (A) não tem equivalente quando comparado ao tempo da história, pois somente o discurso permite a duplicação do momento da morte de

Benjamim. O fato de o início do discurso ser o fim da história abre espaço para uma narrativa não linear e esse espaço é ampliado ao passo que a narrativa é constantemente invadida pela memória, que em um processo de encadeamento, gera outras lembranças de eventos não necessariamente cronológicos.

Os eventos de (B5) a (I4), - Benjamim vê Ariela no Bar-restaurant (B5), segue Ariela nas ruas (C6), vincula Ariela à Castana (D7), Benjamim apaixonado por Castana (E1), tenta conquistar Ariela (F8), persegue Castana (G2), segue Castana até o sobrado verde-musgo, onde Castana é assassinada (H3) e sente-se responsável pela morte de Castana (I4) – se desenrolam em poucos segundos no nível da história e mais de 150 páginas no nível do discurso, refletindo a anacronia dos eventos no livro *Benjamim*. A narrativa principal gira em torno de Benjamim que, segundo Buarque em entrevista, “só nasceu como personagem quando viu Ariela no Bar-Restaurante Vasconcelos” (“Vou te contar o que está acontecendo”). Sua aproximação à Ariela projeta diferentes caminhos por onde passa a narrativa, tal como a interpolação temporal em diferentes níveis diegéticos.

A complexa interpolação temporal em *Benjamim* é composta de eventos anacrônicos repletos de analepses, prolepses e repetições de ações que tornam a trama de Buarque ainda mais elaborada. Para exemplificar, ressaltamos as cenas em que o narrador relata os passos de Benjamim ao seguir Ariela até o sobrado verde-musgo sempre associando o trajeto ao mesmo caminho em que seguiu Castana ao local de sua morte há vinte e cinco anos atrás.

No primeiro trecho, vemos Benjamim seguindo Ariela até o sobrado verde-musgo pela primeira vez:

Benjamim conclui que Ariela foge dele ao estilo da mãe, que mais se fazia perseguir do que fugisse de fato. Pois se naquele dia longínquo Castana Beatriz se virasse e olhasse Benjamim na cara, e lhe ordenasse que não a seguisse mais, ele não seria inconveniente. Mas quando ela tomou um ônibus no centro da cidade... saltou num loteamento silencioso e não se abalou quando Benjamim bateu a porta do táxi, fustigando o táxi; seguiu seu rumo, como se lhe fossem familiares aquelas ruas agrestes, sem nome ou numeração. 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 resposta: Castana Beatriz adotara um nome falso, e ainda que Benjamim o conhecesse, jamais o pronunciaria ... Oblíquo, o sobrado verde-musgo comparece no final da rua repleta de construções modernas. Ariela tira os sapatos ensopados e corre, não tanto para diminuir o atraso, mas para estar ofegante quando pedir desculpas ao casal de clientes que o doutor Cantagalo recomendou ... No entanto ele [Benjamim] poderia apostar que é esta a mesma rua, quase deserta há vinte e cinco anos, onde viu Castana Beatriz correndo com as sandálias na mão e os pés meio embicados para dentro. (45-47)

No segundo trecho Benjamim segue os passos de Castana em direção ao sobrado, local onde Castana morreria:

Naquela tarde de quarta-feira, ao ouvir uma campainha na padaria, inquietou-se, largou no balcão meio pacote de biscoitos, e estava com um pé na rua quando viu Castana Beatriz. Ela ... embarcou num ônibus e sentou-se de costas para o janelão posterior... Castana Beatriz foi a única a saltar do ônibus num ponto deserto ... Partiu ligeira mas não muito, o queixo erguido, por um esboço de rua no meio do areal. Benjamim ... rastreou Castana Beatriz à distância de um grito ... 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: entraram os dois no sobrado, cujas chaves ela custou a catar na bolsa abarrotada. Benjamim deteve-se e compreendeu que Castana Beatriz como sempre se atrasara para um compromisso.

Pelo canto do olho, Benjamim relanceou os homens que convergiam de postos esparsos para o sobrado verde-musgo. Antecipou-se ao Zilé em direção ao táxi, sentou-se no banco traseiro e fechou a janela, com medo de ouvir o início do tiroteio. (137-139)

O terceiro trecho apresenta Benjamim seguindo Ariela até o sobrado pela segunda

vez:

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. (161)

Estes trechos apresentam uma mistura de analepse e prolepse. A analepse é identificada, pois ao descrever os dois momentos em que Benjamim persegue Ariela até o sobrado, o narrador interpola as ações e reconta o evento ocorrido em sua perseguição à Castana, ou seja, o caminho em que Benjamim seguiu Ariela o transportou também para

o passado quando perseguiu Castana. Em contrapartida, devido à frequência e à maneira em que estes eventos são recontados, há também uma antecipação de um evento futuro, a morte de Benjamim quando segue Ariela pela segunda vez. Neste caso, a repetição dos eventos cria um certo suspense em volta do caminho ao sobrado, ou a “casa sepulta,” avisando o leitor de um evento prestes a ocorrer, o que caracteriza a prolepse. Assim, a ordem dos eventos e a frequência do relato se unem em cenas que nos mostram um recuo ao passado, uma descrição do presente e também uma premonição do futuro trágico de Benjamim.

São diversas as cenas em que o narrador interrompe a narrativa principal para incluir acontecimentos revividos na memória do protagonista. Com isto, o narrador não somente estende o plano narrativo, como também estende o plano temporal, pois o passado de Benjamim é frequentemente dilatado e transportado por décadas que separam e unem suas cenas com Castana e com Ariela. A frequência com que esta extensão do passado é apresentada ao leitor mostra a inabilidade de Benjamim de se desligar do tempo passado, fazendo dele um protagonista preso ao tempo, num local onde o passado e o presente coexistem. Para ilustrar, vejamos a passagem em que Benjamim revive o momento em que pediu Castana Beatriz em casamento:

Preferiu arriscar a reviravolta drástica, que daqui para sempre renegará: levou Castana Beatriz para um restaurante bolorento e propôs-lhe que se casasse com ele. Agora é claro que ele retira a proposta. Mas não é capaz de cancelar a reação de Castana Beatriz, que soltou uma gargalhada e jogou para trás a cabeça cheia de cachos castanhos. Benjamim já conseguira esquecer aquela reação de Castana Beatriz, que durante anos

havia repassado na mente, mas hoje leva um choque renovado. Precisa examiná-la outra vez, com calma, por isso fecha os olhos e repete: "Quer casar comigo?". E pode vê-la soltar uma gargalhada, jogar para trás a cabeça cheia de cachos castanhos, em seguida sondar a bolsa que é quase uma mochila e exhibir-lhe de longe uma carteira de identidade (a foto assustada, a data de nascimento, a caligrafia redonda). Não é mais Castana Beatriz, é Ariela, como Benjamim a viu pela primeira vez, mas hoje cara a cara, a sua íntima boca escancarada, uma mulher estupenda, lembrando vagamente a mãe, mas um pouco vulgar, e portanto uma mulher por quem qualquer um gostaria de padecer. (56-57)

Aqui, o narrador introduz um acontecimento no passado ressuscitado no presente de Benjamim. Os dois tempos se interpolam tanto na estrutura narrativa - "Benjamim já conseguira esquecer aquela reação de Castana Beatriz, que durante anos havia repassado na mente, mas hoje leva um choque renovado"- quanto na imagem da carteira de identidade de Castana, cuja foto de repente já não é mais de Castana e sim de Ariela. Ambos os casos são formas de representar o próprio Benjamim que vive estagnado na junção de dois tempos.

Uma das funções alcançadas com a narrativa temporalmente interpolada é apresentar o caráter psicológico dos personagens. No trecho do romance mencionado acima, vemos que Benjamim pediu Castana em casamento, sabemos a reação de desdém dela em relação a ele e como essa reação afetou e ainda afeta o nosso protagonista. A escolha gramatical, na qual o narrador mescla tempos verbais, tem um papel fulcral nesta passagem. Ao narrar um evento passado e dizer que "preferiu arriscar a reviravolta

drástica, que daqui para sempre renegará” e introduzir o presente com frases como “agora é claro que retira a proposta” ou “precisa examiná-la outra vez, com calma, por isso fecha os olhos e repete: ‘Quer casar comigo?’” mostram que ao passo em que Benjamim volta a fita da sua memória, ele pausa esta fita e captura o momento no qual foi rejeitado.

Benjamim examina e revive este momento do passado no presente e ao revivê-lo, ele também o modifica e faz deste processo uma tentativa, mesmo que aparentemente inválida, de remediar o acontecido ou de sanar o sentimento de rejeição carregado por Benjamim.

Outro indício das amarras que prendem Benjamim aos dois tempos é a frequência em que vemos a Pedra do Elefante na narrativa. Em 1962, “Benjamim Zambraia visitou os alicerces do grandioso prédio ... Analisou a maquete e escolheu na planta um apartamento de sala e dois quartos no décimo andar, com as três janelas voltadas para a Pedra” (52). A Pedra no romance é escrita com “P” maiúsculo, o que mostra a sua importância e, até certo ponto, a sua personificação: Benjamim, “toda manhã abria as três janelas, fazia flexões nos parapeitos, estufava o tórax e dizia ‘bom dia, Pedra’” (53). Em entrevista a Augusto Massi, Buarque menciona que a presença da Pedra em *Benjamim* apresenta um efeito similar ao do núcleo da canção “Morro dois irmãos,” que serve de epígrafe ao presente capítulo. A relação de Benjamim com a pedra reflete a “música parada sobre uma montanha em movimento” na qual se pode “ouvir a pulsação atravessada do que foi e o que será noutra existência. É assim como se a rocha dilatada fosse a concentração de tempos” (“Morro dois irmãos”). Benjamim que, segundo o narrador, de quando em quando “tinha a sensação de penetrar na dimensão temporal da

Pedra” (53), mergulha nesta concentração de tempos e, assim como a Pedra, articula em si mesmo diferentes tempos.

Abrimos um parêntese para mencionar que, além da questão temporal, acreditamos que a Pedra funciona como uma forma de transmitir as angústias da existência humana através da relação entre *o eu e o outro*. Benjamim imagina o seu próprio aspecto pela ótica da Pedra, como “um homem trinta anos mais velho que este do rosto escalavrado, que em silêncio a contempla” (53). Benjamim imagina também que no topo da pedra “mora o velho maluco da caverna, figura lendária no bairro do Elefante” (111). A relação entre *o eu e o outro*, neste caso entre Benjamim e o velho maluco que mora dentro da Pedra, vai se estreitando ao ponto que Benjamim fantasia 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” (111). Assim, vemos simbolizado na figura do velho maluco um dos conflitos da existência humana: Benjamim vê o outro, o desconhecido enraizado em seu imaginário, como amedrontador, porém, talvez por causa da sua prévia ligação com a câmera invisível, imagina que o outro o vê e nesta dinâmica surge o questionamento de quem vem a ser o amedrontador, *o eu ou o outro?*

Voltando à mescla temporal da ordem dos acontecimentos na história e no discurso, vemos que esta persiste por todo o romance até que nas ações finais, (J) e (K), nas quais Benjamim segue Ariela até o sobrado e em seguida é assassinado, elas se afinam e ecoam um mesmo tom. Nesse ponto da trama, apesar do discurso e a história estarem equiparados, acreditamos que há também uma sobreposição temporal silenciada, pois ao seguir Ariela até o sobrado verde-musgo, o acontecimento do passado (morte de

Castana) superpõe o acontecimento do presente (morte de Benjamim). Este é um exemplo de metalepse, no qual há uma mescla dos níveis temporais da narrativa. Esta mescla é resultante dos indícios deixados pelo narrador: a mesma tensão na perseguição de Benjamim às duas mulheres, o mesmo caminho, o mesmo sobrado e também pela alusão de que ambos morreram da mesma forma – Castana pelos militares e Benjamim pelo pelotão de artilharia, remetendo-nos aos assassinos de Castana.

Vale destacar que a velocidade da narrativa de *Benjamim* é pautada pela alternância da ordem dos eventos e também pela frequência de repetições de informações. Isto aumenta o grau de associação dos eventos e de suspense de uma tragédia anunciada na primeira página do livro, além de nos apresentar informações extra-diegéticas, tais como a interpolação temporal e as características peculiares de personagens ou locais. Exemplos desta última indicação extra-diegética são a conexão do sobrado verde-musgo com o local de morte e a Pedra do Elefante representando a imobilidade temporal e espacial do personagem Benjamim.

Adicionalmente, o ritmo da narrativa é influenciado por vários outros planos diegéticos que compartilham o espaço da narrativa principal. Como sabemos, a narrativa central gira em torno de Benjamim, mas ao nos guiar pelos caminhos tortuosos de sua relação com Ariela, o narrador apresenta outras histórias indiretamente ligadas ao núcleo central de Benjamim e Ariela. Alguns exemplos são a história da mãe de Ariela, a infância do político Aliandro, a relação de Benjamim com o seu irmão enquanto crianças, a mãe de Benjamim, a vida de Jeovan e as cartas escritas por Ariela. Tratam-se de narrativas embutidas que, de certa forma, contextualizam a narrativa central. Através dessas narrativas embutidas temos acesso a outros acontecimentos extra-diegéticos, como

por exemplo, o período ditatorial-militar no Brasil (1964-85), no qual se desenvolve o plano do passado de Benjamim. O romance de Buarque não tem a ditadura como tema, mas menciona as mortes e as perseguições de militantes políticos numa época marcante da história do Brasil. Os vinte e um anos da ditadura brasileira tiveram sua fase mais repressora do ano de 1968 até 1974 - conhecidos como *Anos de Chumbo*. Neste período foi promulgado Ato Institucional nº 5 (AI5) dando ao governo plenos poderes para suspender quaisquer direitos da população, como por exemplo, caçar mandatos políticos, eliminar o direito de expressão - consequentemente aumentando a censura e suspendendo o habeas corpus - o que gerou inúmeros crimes e mortes sem investigações. Apesar desses seis anos serem os mais repressores, muitos desaparecimentos ocorreram no país após os *Anos de Chumbo*. Como sabemos, este período no Brasil influenciou a criação de Buarque, principalmente nas décadas de 60 e de 70 e, de certa forma, também contribuiu para a formação do protagonista Benjamim, pois ele carrega consigo resquícios do período ditatorial. Como herança deste tempo, lhe foi deixado a culpa pela morte de Castana por despropositadamente guiar os militares ao esconderijo da amada e também a constante sensação de ser observado, vigiado, representado pela câmera vigilante que o acompanha desde a adolescência.

Já no plano do presente do discurso, o contexto político é o liberal-democrático representado pela campanha de Alyandro a um cargo no Congresso Nacional. A candidatura de Alyandro é assessorada pelo primo Leodoro, que o ensinou a roubar pão-doce na infância e com quem furtava carros na adolescência. Novamente, a questão política não é o tema central, mas sugere um certo questionamento sobre a índole dos candidatos políticos.

Ainda nas narrativas embutidas surgem questões de raça, de crença e de classe social. Uma das sub-narrativas afirma que “em suma, a mãe [de Ariela] era uma índia, eram índios seus primos e tios.” A moça foi criada por essa índia, mas se recusa a acreditar que esta seja a sua mãe, pois, nas palavras de Ariela, “índio mentia, e mentia mal” (147). Esta cena poderia desvendar o mistério de Ariela ser ou não filha de Castana, como pensa Benjamim, porém não o faz, haja vista que “Ariela não aceitava aquela família”. Ariela adotou como pai um homem numa foto esmaecida com “expressão de quem sabia que logo morreria de morte violenta ... faltava-lhe agora uma mãe, pois a que tinha, um homem com semelhante estampa nem sequer enxergaria na rua” (147).

Algumas linhas adiante, menciona-se que Ariela, aos dois anos de idade, fora apresentada à índia “na estação rodoviária, no dia em que embarcou de volta para o interior, com a passagem de ônibus mais um abono generoso pagos pela viúva do homem da foto” (148) que tivera uma filha numa relação extraconjugal. Não sabemos ao certo se Ariela é filha de Castana, da índia ou mesmo do homem da foto, pois este foi adotado como pai, mas, por outro lado, o narrador também menciona que o Professor com que Castana se envolvera “era bem casado, tinha quatro filhos, dava assistência a Castana mas não pretendia abandonar a família” (80). Destacamos, porém, que a relação de Ariela com a índia nessa narrativa embutida apresenta um ar de preconceito contra a origem indígena devido à repulsa de Ariela para com a comunidade indígena, local que Ariela se recusa a visitar quando recebe a notícia que sua mãe está doente “assistida por vizinhos e parentes com cara de índio” (115).

Em outra narrativa, vemos que ao discorrer sobre a origem do amuleto que Aliandro carrega no peito, o narrador menciona que esse personagem desafia o seu destino desde o seu nascimento:

Herança da mãe, que se fez incrustar a pedra no umbigo durante a gestação de Aliandro, tendo fé em que daria à luz um filho branco. O pai de Aliandro, preto igual à mãe porém agnóstico, já não gostou de ver o bebê dormindo no berçário, a pele leitosa. E quando os olhos do garoto firmaram sua cor azul-celeste, sumiu no mundo. Burlando as leis da genética desde o nascedouro, Aliandro habilitou-se a desafiar o que mais o destino lhe reservasse. Ele convenceu-se de que, se acatasse as estatísticas, moraria até hoje nas palafitas, estaria tuberculoso, seria semianalfabeto, ou quem sabe trabalharia na construção civil, frequentaria o culto, pagaria o dízimo, ou quem sabe lavaria cloacas, teria sete filhos de mãe alcoólatra, e em todo caso jamais conheceria a carne rosada da lagosta, sua consistência de mulher jovem. Se valesse a justiça dos homens, ele sabe que não estaria hoje ao volante de um carro hidramático, que pode pilotar manipulando amuletos. (31-32)

Esta passagem sugere que a sina de famílias negras de classe baixa está associada à decadência e à pobreza e que reverter esta situação e conseguir ascender socialmente é infringir a “justiça dos homens.” É interessante notar que em algumas páginas adiante, somos informados de que Aliandro, quando era criança, descobre que sua mãe era prostituta e não enfermeira como todos pensavam. Curiosamente, este fato não o faz questionar a sua paternidade e a crença de que o amuleto é capaz de mudar a lei da

genética serve tanto para a mãe como justificativa de ter um filho de “pele leitosa,” quanto para demonstrar um forte apego a determinado poder divino na esperança de contrariar o destino.

Em entrevista a Antônio Augusto, Buarque afirma o seguinte:

Não quero cair na denúncia social nos livros. Quero que o público compreenda que o cidadão não tem nada a ver com o compositor nem com o escritor. Há referências no livro à violência, mas o policial que está entrevado por causa de uma bala não aparece sendo baleado. Não me sinto comprometido com bandeira nenhuma por causa da minha biografia de participação política. (“Quero passar um mês dormindo”)

Evidentemente, *Benjamin* corresponde à vontade expressa do autor, porém as narrativas embutidas nos fazem perceber o contexto político, racial e social em que a narrativa principal se situa, e nestas constam as fraquezas do sistema político, o preconceito racial, a imobilidade social e a dependência na crença em uma força divina para ajudar a superar e transgredir um destino previamente traçado. Estas narrativas também nos permitem conhecer um pouco mais do círculo em que vive Benjamim e Ariela, pois elas apresentam personagens pertencentes ao núcleo social ou familiar dos dois personagens mencionados. A forma em que o narrador disponibiliza informações vindas de diferentes personagens é através da focalização.

A focalização refere-se ao ponto de origem de certos pontos da narrativa, que em conjunto com a representação da informação diegética, baseia-se no campo de consciência do narrador heterodiegético (modo) e/ou do personagem (voz) e o tempo para formar a narrativa como um todo. A quantidade e a qualidade da informação transmitida

varia de acordo com a perspectiva narrativa e nesta é possível encontrar a subjetividade do narrador. Gérard Genette menciona três tipos de focalização: a focalização zero, a focalização interna e a focalização externa. A respeito de como podem ser compreendidas, temos as considerações de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes no *Dicionário de narratologia*. Os autores definem a focalização zero como “toda representação narrativa em que o narrador faz uso de uma capacidade de conhecimento ilimitada” (174); já a focalização interna “corresponde à instituição do ponto de vista de uma personagem inserida na ficção, o que normalmente resulta na restrição dos elementos informativos a relatar, em função da capacidade de conhecimento desta personagem” (170). A focalização interna pode ser fixa (quando parte de apenas um personagem) ou variável (quando parte de diferentes personagens); por fim, a focalização externa “é constituída pela estrita representação das características superficiais e materialmente observáveis de uma personagem ... sem outro intuito que não seja esse de limitar a informação facultada ao exterior dos elementos diegéticos representados” (168).

No caso de *Benjamim*, estamos diante de uma focalização interna variável. A narrativa parte de personagens inseridos na ficção e a informação transmitida é baseada no campo de conhecimento desses personagens. Para exemplificar, destacamos que a focalização na abertura do romance parte de Benjamim e logo somos apresentados a três tempos interligados: Benjamim situado no presente, “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” (5); Benjamim num passado mais recente, no qual a narrativa principal se desenrola: “Se uma câmera focalizasse Benjamim na hora do almoço,

captaria um homem longilíneo, um pouco curvado, com vestígios de atletismo, de cabelos brancos mas bastos ... estacionado em frente ao Bar-Restaurante Vasconcelos, tremulando os joelhos como se esperasse alguém” (6); e num passado mais longínquo, “adolescente, Benjamim adquiriu uma câmera invisível por entender que os colegas mais astutos já possuíam as suas” (7). Como vimos anteriormente, o tempo é interpolado e é destacável que ao passo em que a narrativa se desenvolve, o passado mais próximo se torna o presente do discurso. Vê-se esse processo pela primeira vez quando o narrador diz: “Hoje ele é um homem amadurecido e usa a indiferença como tática para desencorajar as filmagens” (8). Introduce-se aqui o presente (hoje) que vai perdurar sempre que o narrador se referir à narrativa do passado mais próximo. Em todas essas instâncias, a informação que recebemos é diretamente proporcional à quantidade de informação que Benjamim possui.

No presente do discurso, no Bar-Restaurante, Benjamim avista Ariela pela primeira vez. Após apontar que a visão e a atenção de Benjamim são capturadas pela presença da moça, o narrador muda sua focalização e a narrativa é revelada a partir de Ariela. Acompanhamos Ariela no restaurante, na rua, no trabalho e neste trajeto vamos conhecendo cada vez mais os pensamentos e anseios dela. Em seguida a focalização volta para Benjamim, que já havia embarcado no ônibus, rumo a sua casa, com Ariela em sua mente para confrontar a sua imagem às várias fotos antigas e no intuito de desvendar o mistério de saber de onde vinha a familiaridade que Ariela lhe passava.

A focalização do primeiro capítulo varia entre Benjamim e Ariela; já nos capítulos posteriores, a focalização parte também de outros personagens fazendo jus às narrativas embutidas mencionadas anteriormente, nas quais outros personagens assumem

momentaneamente o cargo de protagonistas de suas próprias narrativas. Um exemplo da variação de focalização é o segundo capítulo, cuja focalização inicial parte de Ariela e sutilmente muda de rumo para a focalização de Aliandro e depois de Benjamim e novamente de Ariela.

A estratégia narrativa supracitada nos permite ter acesso a diferentes pontos de vista a respeito de um mesmo assunto e, por conseguinte, fornece-nos uma imagem composta de pequenas partes. Para exemplificar, observemos a personagem Ariela sendo focalizada por diferentes personagens e em seguida como ela recebe estes três olhares:

a) Focalização por Zorza:

Zorza vê Ariela que atravessa a rua num saíote leviano, sob o sol de meio-dia, e pensa que seus encontros já valeriam pelo momento em que ela suspende a coxa para entrar no seu carro. Incrédulo, saboreia a passagem de Ariela para dentro do seu território, numa rara demonstração de que deseja pertencer-lhe. Ariela é orgulhosa e executa de maneira despachada o movimento que, aos olhos de Zorza, transcorre minuciosamente: seu pé esquerdo pisa o tapete de borracha, e o corpo ensolarado vem atrás, pouco a pouco, caindo na sombra por fatias. (62)

b) Focalização por Benjamim:

Quando eles se levantam, a estatura da moça surpreende Benjamim: dona de coxas muito longas, ela sobrepuja o amigo em meio palmo. 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. (11-12)

c) Focalização por Aliandro:

Com um pé na calçada e outro na lanchonete, Aliandro Esgarate vê aproximar-se a mulher de calça jeans e blusa de croché. Vê quando ela para em frente à galeria, e confirma que é esguia e um pouco mais jovem do que lhe fizera supor a voz no telefone ... Ela é um nada mais baixa que ele e os dois quedam por um instante cara a cara, um instante em que ela pisca os olhos, antes de desviá-los, e ele pensa que os olhos dela cheiram a canela ... Mas pelo canto do olho ele espia Ariela Masé, sua faixa de barriga nua entre o jeans e a blusa curta de croché ... o cliente despiu o paletó e sorri com metade da boca, olhando na direção da cintura dela. Tirou os óculos ray-ban para mostrar que tem olhos azuis, e é um cafajeste. (15-17)

d) Focalização por Ariela a respeito do olhar de Benjamim e, indiretamente, do olhar de Zorza: “Não é um olhar igual ao de Zorza que, por enxergar Ariela tão exatamente como ele pensa que ela é, chega a ferir-lhe a pele. É um olhar que não parece partir dele nem termina nela, e Ariela compreende que aquele homem é um verdadeiro artista” (43).

Através dessas focalizações vemos a perspectiva dos três homens em relação à Ariela - Zorza, Benjamim e Aliandro - e também como ela recebe os diferentes olhares. No trecho em que temos a focalização por Aliandro, há uma rápida e sutil mudança de focalização. No início da passagem somos informados sobre a perspectiva de Aliandro, de como este personagem enxerga Ariela, porém, na última linha vemos a perspectiva de

Ariela que facilmente identifica o olhar de “cafajeste” de Aliandro. A forma que Ariela recebe o olhar de Benjamim e Zorza é diferente de como a moça percebe o olhar de Aliandro: Zorza, o primeiro dos seus amantes que conhecemos, a acompanha com o olhar fixo, que a fere e a incomoda com a “massa daquele olhar” (42); já Benjamim, no extremo oposto de Zorza, a enxerga com a leveza do olhar do artista que transcende o habitual.

Outro exemplo de diferentes focalizações mirando um mesmo ponto é a percepção da Pedra do Elefante que referimos anteriormente. Como vimos, esta pedra é de extrema importância para Benjamim e que “embora tivesse esgotado suas economias e contraído dívidas na aquisição do imóvel, Benjamim sempre optaria pela Pedra mesmo que lhe custasse o dobro” (52-53). Vemos que esta mesma pedra repugna tanto Castana quanto Ariela: “quando Castana Beatriz entrou pela primeira vez no apartamento, olhou a Pedra a poucos metros da janela e achou aquilo horroroso; disse que a sala era escura, abafada, úmida, disse que o quarto dele era bolorento, disse que não ficaria ali por nada neste mundo” (54); Ariela que “sempre teve predileção por apartamentos frescos, próximos à praia” (63), disse que “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.” Neste caso, a focalização mostra não só como Castana e Ariela veem a pedra, mas como esta é transferida a Benjamim, personagem que carrega “o cheiro da Pedra” e “que à saída do quarto fita Ariela, empedernido” (158) mostrando a repulsa que a jovem moça sente perante a insuportável imobilidade de Benjamim que se encontra preso no passado.

Assim, vemos que a focalização permite que o leitor tenha acesso a diferentes perspectivas dentro de uma mesma narrativa. Isso faz com que conheçamos melhor os

personagens e o contexto em que eles estão inseridos. Porém, a focalização é complementada pelo envolvimento do narrador nesta dinâmica. Toda a narrativa de *Benjamim* é estruturada em terceira pessoa e o narrador transmite a informação baseada no conhecimento de cada personagem. Muito importante também é a relação do narrador com a narrativa e com a narração. Aqui nos referimos à categoria *geneteana* de voz que abarca a instância narrativa (tempo da narração, níveis narrativos e pessoa). Por pessoa, entende-se “who speaks” (Genette 183), ou seja, o personagem a quem é dado voz junto com a influência e subjetividade do narrador quando este promove a comunicação entre o narrador e o narratário.

Em *Benjamim*, o narrador *heterodieético* influencia a narrativa fornecendo um romance repleto de ambiguidades. Ao mesmo tempo que podemos pensar que Ariela é filha de Castana, ela também pode não ser. Ariela pode ser, pelo menos, parecida com Castana, mas também esta semelhança pode ser fantasia de Benjamim; o sobrado verde-musgo em que Benjamim morre pode ser o mesmo local em que Castana morreu, mas também pode ser alucinação de Benjamim por consequência de seu sentimento de culpa; Benjamim pode ter vivido a história contada no romance, mas também a pode ter criado, recriado ou complementado, já que toda a história é baseada em sua memória. O narrador faz questão de evidenciar as incertezas de Benjamim e isso faz com que duvidemos das informações fornecidas com a focalização do protagonista. O fato de a história de sua vida ser apresentada no momento de um delírio derradeiro intensifica a obscuridade e a dubiedade da narrativa, cabendo ao leitor assumir um papel ativo ao criar seu próprio sentido nessa narrativa labiríntica que pode tanto representar quanto (re)criar o passado de Benjamim.

Portanto, acreditamos que a contingência do discurso narrativo de *Benjamim* reflete a confusão paradigmática em que Benjamim se encontra. A frenética dinâmica entre o tempo, o modo e a voz no romance em questão demonstra a superposição de dois tempos, do passado e do presente, num universo onírico que serve de palco para inúmeras ambiguidades. Esta característica é sugerida através de uma narrativa invadida pela memória do protagonista e, como consequência, interpolada temporalmente. Essa narrativa é abundante em eventos anacrônicos e em imagens sobrepostas nas quais o tempo, as pessoas e os lugares constantemente se misturam. Além disso, a perspectiva dos personagens nos é apresentada por um narrador *heterodiegético* que ao organizar a narrativa deixa o seu rastro fazendo-nos duvidar dos pontos de vista apresentados, tudo isso numa *desordem ordenada* que cria o sentido do texto. Com isso, vemos que as escolhas narrativas de Buarque ecoam o caos do delírio derradeiro de Benjamim através de uma narrativa apurada e urdida sofisticadamente.

A disposição narrativa do romance apresenta analogias ao cinema, como por exemplo, através da variação de foco narrativo, conforme apontada por Barros, haja vista que esta técnica se assemelha às lentes das câmeras que focalizam diferentes personagens e trazem à tela múltiplas histórias dentro de uma trama geral. Outras aproximações ao cinema são a presença de *close-ups* de imagens, da linguagem pictural e da sensação de ser constantemente filmado. Portanto, inferimos que *Benjamim* é um livro que nos apresenta um filme, afinal, “naquele instante Benjamim assistiu ao que já esperava: sua existência projetou-se do início ao fim, tal qual um filme, na venda dos olhos” (5). Nesse filme assistimos ao protagonista vivendo os temas das canções que serviram de epígrafe deste capítulo, pois ele é ludibriado pela sua memória e assim como canta o eu lírico de

“Barafunda,” amalgama as mulheres de sua vida, mistura os acontecimentos e vive na concentração de tempos cantada em “Morro dois irmãos,” ornamentando ainda mais o encontro entre a literatura, o cinema e a música na obra de Chico Buarque.

### **3.2 A (re)criação de *Benjamim* através dos recursos audiovisuais e do narrador filmico**

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  
...  
Não se afobe, não  
Que nada é pra já  
Amores serão sempre amáveis  
Futuros amantes, quiçá  
Se amarão sem saber  
Com o amor que eu um dia  
Deixei pra você

“Futuros amantes” Chico Buarque (1993)

O filme *Benjamim: Ninguém esconde o amor* (2003), dirigido por Monique Gardenberg, é a adaptação do segundo romance de Chico Buarque, *Benjamim*, publicado em 1995. Como discutido no capítulo 2, a adaptação é uma forma de assimilação que marca a sua presença através da diferença, da desigualdade. A versão fílmica de *Benjamim* não é diferente e tal desigualdade ou variação do texto-fonte é o que faz da obra de Gardenberg um novo produto. Observamos na análise que segue alguns dos fatores que contribuem para que a história de Gardenberg seja diferente da história de Buarque. Neste processo, voltamos à ideia de adaptação como *adaptação* levantada no capítulo anterior e observamos a adaptação como produto e a adaptação como processo de criação.

Percebemos que quando analisamos a utilização dos recursos fílmicos numa adaptação, a linha que separa o processo de criação e o produto torna-se muito tênue porque é a escolha desses recursos, a qual faz parte do processo de criação, que designará a mensagem transmitida pelo produto final. Por esse motivo, quando falamos da adaptação como produto, conscientemente incluímos parte do processo de criação, pois mencionamos a técnica cinematográfica utilizada para transmitir determinada mensagem, e quando tratamos do processo de criação, inevitavelmente mencionamos o produto, pois identificamos o resultado alcançado pela pluralidade midiática do cinema.

Com base no exposto, iniciamos a nossa investigação questionando os motivos que ocasionaram a adaptação de *Benjamim* e a posição da diretora em manter, ou não a obra adaptada, pois essas informações influenciam tanto na criação como no produto final. Nesse processo, desenvolvemos nossa análise sobre a adaptação como produto observando alguns dos recursos fílmicos utilizados em *Benjamim* (Gardenberg) que

fizeram a narrativa fílmica menos ambígua, mais leve, mais branda do que o romance *Benjamim* (Buarque). Por fim, aprofundamos a nossa análise sobre a adaptação como processo de criação examinando a função e o papel do narrador cinematográfico e a qualidade do cinema em produzir narrativas duplas e simultâneas. Fundamentamos nossa pesquisa de acordo com o livro *A narrativa cinematográfica* de André Gaudreault e François Jost, publicado em 2005 e traduzido para português em 2009, o qual considera os conceitos de narratologia de Gérard Genette ao tratar do recurso audiovisual do cinema.

### **Algumas considerações sobre o filme *Benjamim***

Monique Gardenberg, além de dirigir o filme, também assina o roteiro em parceria com Jorge Furtado e Glênio Póvoas. Em 1982, junto com a irmã Sylvia Gardenberg, fundou a Dueto Produções responsável por grandes festivais de música, teatro, dança e cinema. Uma breve exposição do amplo trabalho de Gardenberg inclui a direção dos longas-metragens *Jenipapo* (1996) e *Ó pai, ó* (2007), dos curtas-metragens *Day 67* (1989) e *Diário noturno* (1993), de dezenas de peças teatrais, videoclipes, filmes musicais de shows, tal como *Estampado* (2003) de Ana Carolina incluindo a participação de Chico Buarque e também a idealização e realização de uma série de três shows, integrando o projeto Circuito Cultural Banco do Brasil, nos quais cantores brasileiros interpretam ícones da música brasileira e internacional. Parte desta série é o show “Maria Bethânia canta Chico Buarque” em turnê no Brasil em 2012.

*Benjamim* é o único trabalho de adaptação realizado por Gardenberg. Segundo a cineasta em entrevista a Marcelo Bartolomei, “O Chico acompanhava as diversas versões

do roteiro. Ele leu e a gente comentava, ao mesmo tempo em que ele dizia que o filme era o filme e o livro era o livro. Ele não era nada possessivo nesse sentido, queria mesmo que eu tivesse toda a liberdade.” No total, o roteiro recebeu 11 tratamentos e, ainda nas palavras de Gardenberg, “no início, era uma transcrição muito próxima do livro. Mas para fazer um bom cinema é preciso desrespeitar a obra literária. Não na essência, mas na forma” (“É preciso desrespeitar a obra literária, diz diretora de ‘Benjamim’”). Esta conduta é vista em prática quando comparamos o filme ao romance, pois a adaptação de *Benjamim* transfere muitos dos diálogos e das funções narrativas do livro à tela, mas ainda assim, o descompromisso da cineasta com a fidelidade da obra de Buarque faz com que ela se baseie na obra do autor para criar a sua própria mensagem.

Quando comparamos o filme ao livro, identificamos que o eixo das duas histórias é o mesmo: Em sua adolescência, Benjamim Zambraia se apaixona por Castana Beatriz. A jovem Castana foi assassinada durante a ditadura militar e Benjamim carrega a culpa de sua morte, pois o seguindo, a polícia chegaria ao esconderijo da moça. Muitos anos após a morte de sua amada, o Benjamim maduro vê a Ariela Mazé no Bar-Restaurante e devido a semelhança de Ariela ao seu antigo amor, ele se aproxima da moça sem saber que a sua persistência o levará ao seu trágico destino, morrer fuzilado como Castana. Quanto aos personagens, identificamos que os principais foram transferidos: O Benjamim maduro é representado pelo ator Paulo José, o Benjamim jovem pelo ator Dalton Mello, Cleo Pires estreia sua carreira de atriz atuando na pele das personagens Castana Beatriz e Ariela Masé. Outros personagens transferidos são: Jeovan, Aliandro, Dr. Cantagalo, Gâmbolo e Dr. Campocelste.

### **O produto e o processo de criação através da linguagem cinematográfica**

Na dissertação “Em cartaz, Chico Buarque,” Mariana Mendes Arruda afirma o seguinte:

A estrutura escolhida para contar *Benjamim* é bem similar à estrutura criada por Chico em seu livro, sendo a principal característica comum às duas obras o hibridismo temporal que propõe uma constante co-relação entre os dois tempos em que se passa a história sempre mesclando no desenrolar do discurso narrativo. (39)

Concordamos com Arruda ao mencionar que ambas as obras apresentam um hibridismo temporal, mas acreditamos que esse hibridismo é diferente quando comparamos o filme ao romance. O Benjamim do romance é um amante obcecado e preso entre o passado e o presente. Conforme analisamos na primeira parte deste capítulo, no livro, o presente de Benjamim varia entre o momento do delírio e o passado próximo, no qual o narrador conta a história de Benjamim e Ariela que, no decorrer da trama, assume também o tempo presente. O passado longínquo do protagonista é marcado por suas cenas na juventude, as quais, em grande maioria, relacionam Benjamim à Castana. O filme, por sua vez, não possui a variação do presente nem as duas formas do passado conforme vemos no romance. A obra de Gardenberg narra uma história no presente visitada pelo passado através da memória com o uso do recurso de *flashback*. Acreditamos que a dinâmica entre o passado e o presente identificada no romance não faz parte da versão filmica porque a trama de *Benjamim* (Gardenberg) não ocorre num delírio derradeiro e sim no presente da vida do protagonista.

O filme *Benjamim* transporta muito da essência do livro, como vimos ser o caso da transferência dos personagens e das ações principais, mas também transmite uma outra mensagem, em um outro tom. O estudo de Arruda mencionado acima, assim como o de Leila Cristina Barros em “Urdidura filmica na trama literária” também reconhecem a variação encontrada na versão filmica quando comparada ao romance homônimo. Para Arruda, as alterações cronológicas das ações e a adaptação das funções integrativas fazem com que o livro e o filme sejam distintos. Em suas palavras, o livro conta a “história de Benjamim ao procurar Castana Beatriz em Ariela” e o filme retrata a “vingança da filha pela morte da mãe, que pensa ter sido causada pelo protagonista” (62). Para Barros, “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” (122). Barros também defende que “Gardenberg desloca a perversidade de Ariela para Jeovan, no filme é ele quem se compraz de ouvir a narração do estupro de Ariela” (127). Nossa análise da adaptação como produto junto com o processo de criação defende que as variações entre o filme e o romance refletem os motivos que geraram a adaptação em questão. Como veremos a diante, acreditamos que as forças que originaram *Benjamim* são o motivo pessoal e o motivo político de Gardenberg. Isso faz da película uma história de amor, na qual os personagens e a sociedade, implicitamente, herdaram vestígios da ditadura militar. Um exemplo é o protagonista Benjamim, um personagem apaixonado que, do período ditatorial, herdou a culpa pela morte de Castana e a constante sensação de ser vigiado.

Esta foi a forma em que Gardenberg “desrespeit[ou] a obra literária” (“É preciso desrespeitar a obra literária, diz diretora de ‘Benjamim’”), que na verdade, apesar da conotação negativa do verbo “desrespeitar,” não é algo desfavorável ou danoso. Essa postura de Gardenberg se opõe à postura de Walter Carvalho quando adapta o filme *Budapeste*, pois ele, como abordaremos no capítulo 4, pretende ser fiel à obra de Buarque na elaboração de seu filme. A conduta de Gardenberg nos remete à característica transgressiva da cópia abordada no capítulo 2. Neste caso, a cineasta aproveita da localização da adaptação num entre-lugar e produz, não a cópia-xerox, mas a cópia que repete em diferença e, como consequência, acentua a sua originalidade numa relação *transtextual*.

Adicionalmente, “transposition to another medium, or even moving within the same one, always means change or, in the language of the new media, ‘reformatting’” (Hutcheon 16) e, como afirma Robert Stam, “each medium, in this sense, brings gains and losses” (*Literature and Film* 22). Cada recurso midiático conta com as suas características para engendrar o sentido, seja de personagens, seja de ações ou da própria história narrada, na mente do leitor ou do espectador. Além disso, uma mudança de mídia exige também uma adaptação de estratégias narrativas. No caso da literatura e do cinema, estas estratégias são peculiarmente diferentes, pois, afinal, a primeira é baseada na palavra escrita e a segunda no recurso audiovisual. Como a estrutura narrativa é fundamental para construir o sentido do texto, o processo de transferência narratológico (da linguagem literária à linguagem cinematográfica) contribui para a recriação do *hipotexto* e tal recriação é também baseada na leitura e interpretação do *hipotexto*.

Aqui entramos na adaptação como um processo de criação, pois a adaptação é, parafraseando Linda Hutcheon, tanto uma interpretação criativa, quanto uma criação interpretativa. Portanto, tão importante quanto reconhecer que cada recurso carrega suas próprias propriedades midiáticas é também ter em mente que numa relação *hipertextual*, o *hipertexto* é, inevitavelmente, uma leitura e uma reescritura do *hipotexto*. Essa reescritura gera o produto, no caso, o filme *Benjamim*, e esse novo produto apresenta um protagonista que acreditamos se aproximar do sonhador identificado na canção “Futuros amantes” citada na epígrafe desta seção de nosso estudo. Este homem apaixonado guarda o seu amor por Castana “num fundo de armário / Na posta-restante / Milênios, milênios no ar.”

Ao observar os afastamentos em um percurso *hipertextual*, além da importância de considerar a leitura, a reescritura e a estrutura narrativa, agrega-se também a relevância de refletir sobre o porquê da realização de tal adaptação. Segundo Hutcheon, alguns dos motivos que geram adaptações são: o interesse financeiro, o aproveitamento de um capital cultural e motivos pessoais e políticos. O motivo de se produzir uma obra adaptada certamente influencia o resultado final do *hipertexto*, ou seja, ao transmitir a mensagem leva-se em conta o objetivo a ser alcançado, pois, os ajustes e moldes para chegar a este fim podem também ser o viés condutor do afastamento da obra original à obra adaptada. Acreditamos que a força que gerou o filme *Benjamim* foi a motivação pessoal e, até certo ponto, política de Monique Gardenberg.

A respeito da motivação pessoal, conforme consta nos extras do DVD, ao requisitar os direitos autorais do livro ao autor, Buarque pergunta à Gardenberg: “Por que *Benjamim*?” e ela responde: “porque *Benjamim* sou eu.” Ainda nas palavras de

Gardenberg, “eu acho que sempre vi no *Benjamim* algo de romântico e de belo e de leve apesar de tudo, apesar de toda a tragédia. E para mim aquele encontro com Benjamim é um encontro com a minha irmã até o final.” A irmã da cineasta, Sylvia Gardenberg, faleceu em 1998 e a contínua presença da ausência de uma pessoa amada é refletida na relação dos personagens Benjamim, Castana e Ariela, pois Benjamim vê em Ariela a continuação de Castana. Em outras palavras, o filme relata a eternidade de um amor que incessantemente evoca a falta da pessoa amada. Esta leitura do *hipotexto* guiou a reescritura do *hipertexto* em questão que, diferentemente do livro, carrega o subtítulo “Ninguém esconde o amor<sup>8</sup>.” Este acréscimo no título sugere a intensificação do amor identificada na versão filmica, afinal, para Gardenberg, “*Benjamim* é um grito de amor, um grito de amor pela pessoa amada e que a gente perdeu, e foi assim que eu fiz e o tempo inteiro eu quis que o filme, acima de tudo, fosse uma linda história de amor” (Gardenberg, extras de *Benjamim*) e esta perspectiva torna o personagem Benjamim muito mais romantizado quando comparado ao livro homônimo.

A atmosfera romântica do filme ocorre devido a escolhas no processo de transferência, tal como alguns acréscimos. Novas cenas intensificam o ar mais apaixonado no envolvimento de Benjamim e Castana acentuando o clima romântico do *hipertexto*. Um exemplo é a cena em que Benjamim joga vôlei na praia com os amigos e ao ver Castana se aproximar corre para o mar e de longe a observa na expectativa de também ser observado. Logo Castana junta-se a Benjamim e ocorre o primeiro beijo do casal. Esta cena romântica só consta no filme, mas refere-se à passagem do livro em que

---

<sup>8</sup> Observamos que na capa do DVD, o subtítulo é “Ninguém esconde o amor,” já no trailer do filme vemos que o subtítulo é “Ninguém proíbe o amor.” Sempre que nos referirmos ao subtítulo nesta tese, nos baseamos na forma encontrada na capa do DVD.

“depois do jogo Zambraia afastava-se dos parceiros, nadava até as ilhas, voltava com algas no peito e espreguiçava-se na toalha das meninas” (86). Assim, este acréscimo na versão fílmica de *Benjamim* sugere o ar tímido de um jovem apaixonado que atrai a mulher amada e também marca o início do relacionamento do casal, sendo que no livro, Castana sempre viu Benjamim com um ar de desdém.

Mais uma cena adicionada ao filme que transmite o romantismo do relacionamento de Benjamim e Castana é vista quando ele a leva ao cinema, note-se que no livro, ele vai ao cinema desacompanhado. Interessantemente, o filme assistido por Benjamim e Castana é *Um homem, uma mulher (Un homme et une femme)*<sup>9</sup> dirigido por Claude Lelouch em 1966, cuja trilha sonora conta com a música “Samba da bênção” (Samba Saravah), letra de Vinícios de Moraes. A intertextualidade de *Benjamim* com o filme de Lelouch funciona como uma referência temporal e temática. Temporal porque é mais um indício de que a trama (do passado) ocorre nos anos 60, temática porque *Um homem, uma mulher* é uma história de amor em que um casal de jovens viúvos se encontram acidentalmente. A trama do filme de Lelouch gira em torno da dificuldade deste casal em superar e conviver com a presença da pessoa perdida ao mesmo tempo que se permitem viver um novo amor. Este tema dialoga com o tema do filme de Gardenberg, afinal, Benjamim perdeu uma pessoa amada e a memória desta época constantemente se mistura com tempo presente.

Os filmes *Um homem, uma mulher* e *Benjamim* também compartilham uma relação *paratextual* (Genette), pois há uma relação entre os materiais que acompanham os

---

<sup>9</sup> Mariana Mendes Arruda destaca que o início e o fim do relacionamento de Benjamim com Castana são marcados pela intertextualidade com outros filmes: O início com *Um homem, uma mulher*, e o fim com o filme *Brasil ano 2000* dirigido por Walter Lima Júnior.

dois textos principais, neste caso, o cartaz de ambos os filmes e parte da trilha sonora atuam como mediadores de significado entre o espectador e a obra. Como identificado por Leila Cristina Barros na tese “Urdidura filmica na trama literária,” há uma proximidade visual entre a capa de *Benjamim* e o cartaz de *Um homem, uma mulher*:



Fig. 3. Capa de *Benjamim*



Fig. 4. Capa de *Um homem, Uma mulher*.

Destacamos também que a cena em que Benjamim e Castana estão no cinema é acompanhada pela música “Um homem, uma mulher” (1966) de Francis Lai criada para o filme francês. Segundo Gardenberg em entrevista a Vitor Angelo, a escolha dessa música foi para “trazer a emoção de um tempo, através da música, ou ‘roubar’ a emoção de uma obra” (“Um dândi entre dois tempos”). Portanto, a música aqui empresta a emoção da obra de Lelouch ao filme *Benjamim*, o que evidencia ainda mais a associação, principalmente temática, de *Benjamim* (Gardenberg) e *Um homem, uma mulher*, acentuando o viés romântico do filme de Gardenberg comparado ao livro de Buarque.

Se a história de Benjamim tem um ar mais romântico, isto é contraposto por uma maior expressão da tensão política nas cenas representantes do passado de Benjamim. O lançamento do filme rememora os 40 anos da ditadura militar no Brasil e o filme

apresenta este tema mais explicitamente do que o livro. De acordo com Gardenberg, “procurei trazer a política para mais dentro das cenas, criando um pano de fundo mais tenso e levando para a tela momentos que presenciamos nos anos de chumbo” (“Um dândi entre dois tempo”). Isto foi alcançado com a criação e a introdução de novas cenas, por exemplo, quando o casal estava em um quarto de hotel em Paris, Castana interrompe um ardente beijo em Benjamim para ver as notícias na televisão que transmitiam a explosão do movimento estudantil nas ruas parisienses:



Fig. 5. Benjamim e Castana no quarto de hotel em Paris.



Fig. 6. Imagens do movimento estudantil em Paris.

Já no Brasil Castana participa de manifestações e protestos contra a ditadura. Em um dos protestos, Benjamim avista Castana e se atira diante dos policiais para proteger a amada de uma possível prisão e tortura:



Fig. 7. Benjamim vê Castana em uma manifestação.



Fig. 8. Benjamim se coloca diante dos policiais para proteger Castana.



Fig. 9. Benjamin agredido pelo policial.



Fig. 10. Benjamin rendido pelo policial.

As seis figuras apresentadas acima demonstram cenas acrescentadas no filme e evidenciam os conflitos entre os jovens e a polícia que não fazem parte do livro. Em *Benjamim* (Buarque) a violência no período ditatorial é indicada pelo assassinato de Castana e de seu amante, o Professor Douglas Saavedra Ribajó. Além disso, o acréscimo destas cenas faz com que o espectador imediatamente enxergue a contextualização histórica do *flashback* em que os personagens estão inseridos, o que é apenas aludido no romance.

Mais ainda, Benjamim, o jovem sonhador, sendo fisicamente agredido nas ruas exprime o despotismo militar salientando que este personagem é mais uma vítima da violência do autoritarismo. A agressão registrada nesta cena também transfere para imagens a violência sofrida por este personagem ao carregar a culpa da morte de Castana por toda a sua vida. Assim como no romance, Benjamim, inadvertidamente, participou do caso como um espião, que, sem saber ao certo o motivo, foi também criticado e hostilizado pelos amigos de Castana que o responsabilizaram pela morte da moça.

Mais um acréscimo de cena que revela outra vítima da violência militar é a presença de Ariela, enquanto criança, no ambiente em que seus pais foram assassinados.

No livro esta passagem não é evidente, pois “ela [Castana] teria deixado a filha em casa de desconhecidos” (161), porém no filme, vemos as seguinte cenas:



Fig. 11. Ariela sendo levada por sua babá na chegada dos policiais ao sobrado.



Fig. 12. Ariela e sua babá escondidas enquanto seus pais são assassinados.

A figura 11 é acompanhada pelos sons dos tiros que eximem a vida de Castana e do professor Douglas, não deixando dúvidas da presença da criança no local. Depois de crescida, tanto no romance quanto no filme, Ariela se aproxima da violência quando recém chegada ao Rio de Janeiro se envolve com o policial Jeovan, ligado a um grupo de extermínio. Este grupo fuzila qualquer homem com quem Ariela se relaciona. A aproximação do grupo de extermínio aos policiais que assassinaram Castana é feita quando a cena em que Benjamim caminha em direção à casa em que morrerá, no livro chamado de “casa sepulta,” é sobreposta à cena em que Castana caminhava ao mesmo local e também pela similaridade da morte de Benjamim e Castana, pois, apesar de separada por um espaço de 25 anos, ambas as vidas foram tiradas pelas mãos de um grupo da polícia:



Fig. 13. Fuzilamento de Castana e Professor Douglas

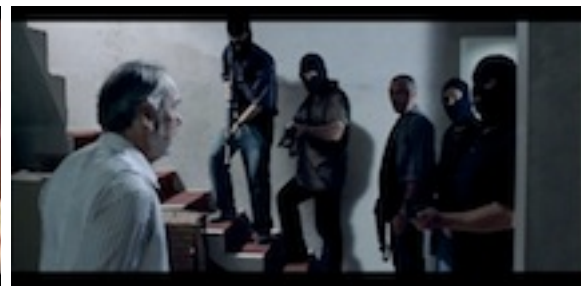


Fig. 14. Fuzilamento de Benjamim

Uma conexão similar e somente presente no filme é o intercalamento entre a cena em que o Benjamim maduro, por detrás de uma árvore, vê policiais prendendo os mendigos que vivem em sua vizinhança e a cena em que o Benjamim jovem vê policiais prendendo jovens durante a ditadura.

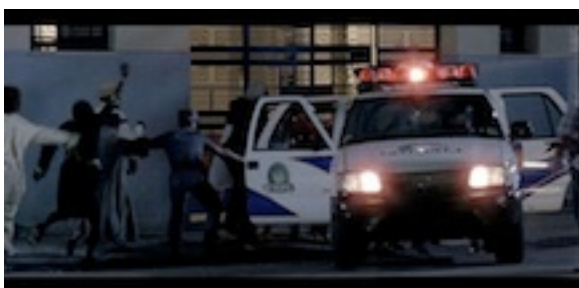


Fig. 15. Policiais prendendo os mendigos.

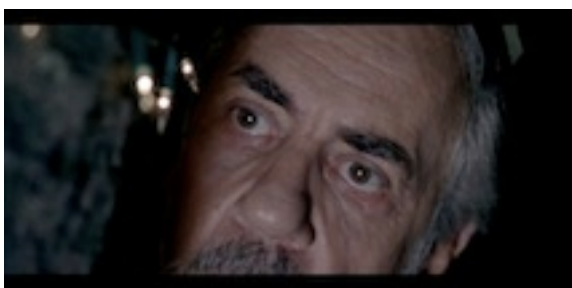


Fig. 16. Benjamim maduro testemunhando por detrás de uma árvore.



Fig. 17. Policiais prendendo jovens no passado.



Fig. 18. Benjamim jovem testemunhando o acontecido por detrás de uma árvore.

A associação entre estas cenas, assim como a conexão entre o grupo de extermínio e os policiais que assassinaram Benjamim e Castana demonstram a memória

do passado invadindo o tempo presente, mas também podem ser vistas como uma denúncia da reincidência e, de certa forma, a herança do despotismo e abuso de poder.

Assim, identificamos que o motivo que gerou a adaptação de *Benjamim* é pessoal e político e ambos os motivos são vistos no processo de recriação da obra: a representação política foi feita através da introdução de novas cenas, destacando e rememorando os 40 anos da ditadura. Estas cenas representam o período ditatorial no Brasil e, de certa forma, mostram o legado deixado por este período crítico no país. Já o motivo pessoal é resultado da leitura da cineasta, pois o texto de Buarque dialoga com ela de uma forma privada, pois Gardenberg associa a perda de uma pessoa amada à perda de sua irmã. Conforme mencionado anteriormente, o eixo da história é o mesmo, o que varia é o espírito da obra, que por sinal, delineia a mensagem transmitida por *Benjamim*: *Ninguém esconde o amor*. Esta variação ocorre devido ao uso da linguagem cinematográfica em conjunto com os acréscimos supracitados.

O filme *Benjamim* consolida em cenas os capítulos díspares do livro. A narrativa de Buarque é enigmática e sua transposição ao cinema buscou transferir o desalinhamento cronológico através do uso de *flashback*. Notamos que algumas das escolhas no processo de transposição não alteram significativamente a mensagem transferida, por exemplo, no livro o Doutor Cantagalo, chefe de Ariela, é amigo de Jeovan, no filme ele é seu padrinho; no livro Ariela e Jeovan são namorados, no filme eles são casados. Porém, outros acréscimos influenciam o clima, a atmosfera na tela, tal como a introdução das cenas, mencionadas anteriormente, evidenciando o momento político no Brasil no fim dos anos 60 e o ar de sonhador e apaixonado de *Benjamim*. Ademais, no processo de transferência, foi gerado um filme com uma narrativa menos

ambígua e turbida, na qual o personagem Benjamim divide a função de protagonista com a personagem Ariela, a qual tem maior aparição e destaque no filme. Vejamos a seguir alguns índices narrativos no cinema que contribuíram para transmitir estes afastamentos em comparação ao livro de Buarque.

É importante salientar que “o cinema é, ao contrário da literatura, uma mídia antes audiovisual que estritamente verbal” (Gaudreault e Jost 79). Esta característica faz das imagens e do som no cinema fundamentais transmissores de informação. A mensagem propagada pela imagem em *Benjamim* (Gardenberg), além de transmitir informação, reduz a ambiguidade contida no livro. Por exemplo, uma das particularidades da imagem é a sua qualidade de significante eminentemente espacial e sua presença delata o espaço físico da fabulação. Enquanto o livro sugere que a trama se desenvolva no Rio de Janeiro, através de menções às praias, do movimento no centro da cidade, da oposição entre zona norte e zona sul; o filme não deixa dúvidas de que esta é a cidade em questão exibindo paisagens mundialmente conhecidas do Rio de Janeiro, tal como a inconfundível vista do Pão de Açúcar:



Fig. 19. Vista diurna de Benjamim com o Pão de Açúcar como cenário.

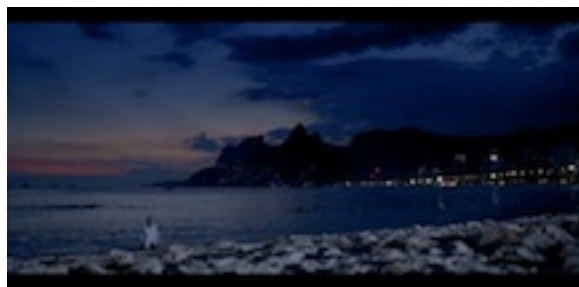


Fig. 20. Vista noturna de Benjamim com o Pão de Açúcar como cenário.

Obviamente, a presença de paisagens ícones do Rio de Janeiro foi uma escolha consciente na produção do filme, pois, se desejado, o anonimato da cidade poderia ser

transferido, tal como o foi na adaptação do livro *Ensaio sobre a cegueira* (1995) de José Saramago ao filme homônimo de 2008 dirigido por Fernando Meirelles.

Contudo, uma das grandes incertezas deixadas pelo romance *Benjamim* é se Ariela é, ou não, a filha de Castana Beatriz. No início do livro, o protagonista vê as feições de Ariela como um rosto familiar, mas sem saber de quem. Ao confrontar a sua lembrança do rosto da jovem às suas fotos antigas, ele chega à conclusão que se trata da filha de Castana. O narrador afirma que “há sete dias Benjamim só faz perguntar pela filha de Castana Beatriz, o que é tarefa bastante abstrata, por lhe faltar seu nome” (Buarque 35). Nesta altura, Benjamim está convencido de que Ariela é a filha de Castana, porém, mais adiante, o narrador relata que “nada garante que Ariela seja filha de Castana Beatriz” e prossegue: “Que Castana Beatriz engravidou é certo, mas ele nunca ouviu falar que ela tivesse parido uma menina. Quem sabe perdeu a criança, pois não devia ser benéfico para uma gestante viver aos sobressaltos, a reboque de um ativista político” (132). Esta ambiguidade do romance se forma ao passo que o narrador *heterodiegético* expõe as dúvidas e incertezas do protagonista. Tal dubiedade não acompanha o filme devido ao papel fulcral da imagem no processo de desambiguação desta suspeita. Apesar de as primeiras cenas do filme mostrarem que Benjamim não sabe ao certo de onde a feição de Ariela lhe é familiar, a conexão entre Ariela e Castana é feita automaticamente no momento em que o rosto de Castana, em *flashback*, aparece pela primeira vez em cena:

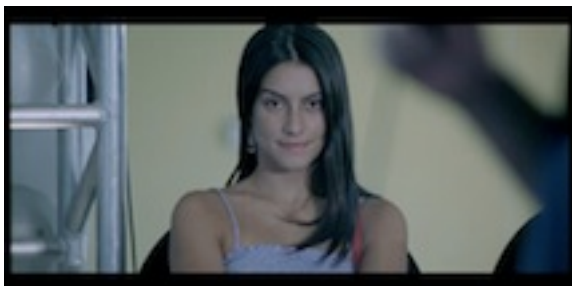


Fig. 21. Ariela Masé



Fig. 22. Castana Beatriz

A atuação de Cleo Pires no papel de Castana e de Ariela exime as dúvidas expostas pelo narrador do romance e faz com que o espectador aceite a possibilidade de Ariela ser a filha ou, pelo menos, de alguma forma, a continuação de Castana. Assim, se o livro sugere que as duas personagens femininas sejam parecidas, mesmo que talvez isto seja verdade somente na mente de Benjamim; o filme mostra que as duas mulheres são idênticas por se tratar da mesma atriz.

A escolha dos atores para representar os personagens, principalmente os personagens duplos, como Castana/Ariela e Benjamim jovem/ Benjamim maduro repercute na mensagem alcançada com a obra. No caso de Cleo Pires atuar no papel de Castana e Ariela, vimos que uma das incertezas do romance foi eliminada. Pelo fato de Benjamim ser representado por dois atores diferentes percebe-se que, diferentemente do romance, a narrativa do filme não é cíclica, mesmo começando e terminando com fuzilamento de Benjamim. O filme inicia minutos antes do fuzilamento com a imagem de uma estrada deserta, na qual o Benjamim jovem caminha tranquilamente em direção a uma casa vazia enquanto aparecem os créditos iniciais ao som da música *Twilight Time*.

Ele entra nesta casa e logo em seguida também entra um homem desconhecido que chama o seu nome. Benjamim se vira e se depara com um grupo de homens armados prontos para atirar. Benjamim cobre seu rosto com sua camisa, escutamos os tiros e a

imagem é sobreposta pelo rosto do Benjamim maduro descobrindo um lenço branco do seu rosto e acordando assustado no meio de uma filmagem de um comercial. A assistente de filmagem pergunta a Benjamim se ele está bem e ele, ainda transtornado, responde que “foi só um sonho. Um sonho recorrente” (Gardenberg *Benjamim*).

Portanto, se na abertura do livro, o momento da morte de Benjamim gera uma cadeia de lembranças contando ou criando a história da vida de Benjamim e a morte é retomada na última página com o fechamento do livro e de sua história; no filme, a morte é um sonho recorrente do Benjamim maduro e apesar do filme terminar com o fuzilamento deste personagem, isto não constitui a ciclicidade da narrativa literária, pois no fuzilamento que abre o filme (sonho) está a figura do Benjamim jovem, no fuzilamento que encerra o filme está o Benjamim amadurecido que ao morrer diz “Não faz mal, querida, este é um dos melhores acontecimentos da minha vida” (Gardenberg *Benjamim*), como se naquele momento o seu sonho se realizasse.

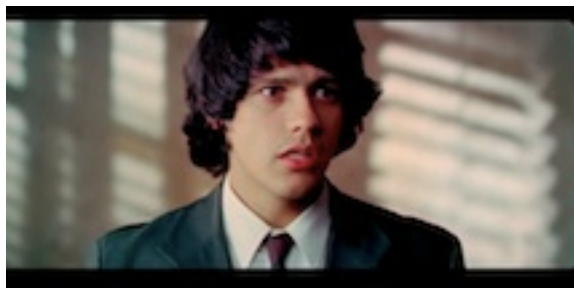


Fig. 23. Benjamim jovem, em sonho do Benjamim maduro, olhando para os homens que entram na casa.



Fig. 24. Benjamim jovem, em sonho do Benjamim maduro, diante do pelotão de fuzilamento.

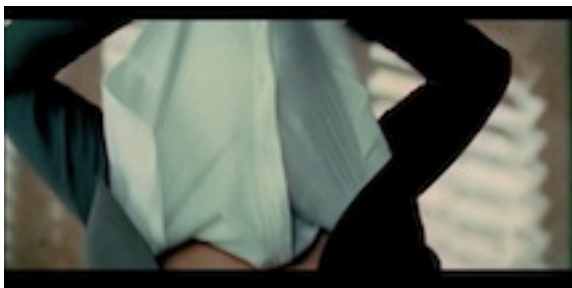


Fig. 25. Benjamin jovem, em sonho do Benjamin maduro, cobrindo o rosto na hora da morte.



Fig. 26. Benjamin maduro olhando para os homens que entram na casa.

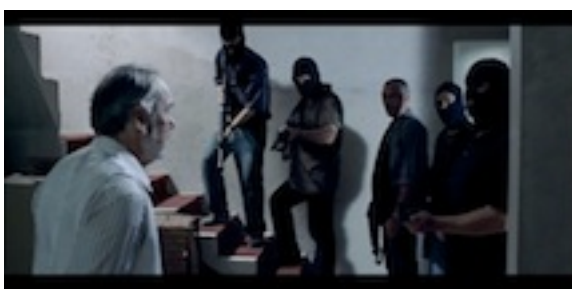


Fig. 27. Benjamin maduro diante do pelotão de fuzilamento.



Fig. 28. Benjamin maduro olhando cobrindo o rosto na hora da morte.

Este sonho recorrente de Benjamin nos remete também à morte de Castana. Neste caso, ele se vê morrendo da mesma forma que a amada e no momento em que este sonho se torna realidade, ele aceita a sua morte como uma forma de punição por seu envolvimento, mesmo que involuntário, no assassinato de Castana.

Outra característica importante no processo de tradução midiática é determinar quais cenas serão transferidas ao filme e isso também influencia a mensagem transmitida pelo produto final. A personagem Ariela, por exemplo, tem maior destaque no filme quando comparado ao livro. No romance, o personagem principal é definitivamente Benjamin, um homem assombrado pelos seus fantasmas criando um sentido entre o seu passado e seu presente. Por fazerem parte da história de Benjamin, abre-se espaço nesta

fabulação para Ariela, Castana e os demais personagens. Apesar de ambas as personagens femininas assumirem papéis significativos na construção da diégese, elas não ocupam o espaço designado ao protagonista do livro. No filme, o estrelato de Benjamim é dividido com a figura de Ariela. É curioso notar que são poucos os acréscimos de cenas da personagem Ariela na transferência de mídia, por exemplo, a breve cena de seu casamento com Jeovan não consta no livro, somente no filme. Mas a quantidade e profundidade de acréscimos como esse não é suficientemente significativa para suscitar a prevalência dada a Ariela no filme. Assim, acreditamos que sua maior aparição na película pode ser resultado da supressão, ou recorte dado à adaptação ao transferir as mais de 150 páginas do livro para um filme menos de duas horas de duração. Em outras palavras, o filme mantém muitas das cenas de Ariela e de Benjamim e ao passo que suprime outras cenas, tal como a infância do próprio Benjamim e os episódios de Aliandro e seu primo, mais destaque é dado às cenas de Ariela, fazendo o seu papel tão eminente e marcante quanto o papel de Benjamim.

O destaque dado à personagem feminina na versão filmica é percebido também na relação entre imagem e palavra presente no cartaz de divulgação do filme reproduzido na capa do DVD. Conforme apontado por Arruda em “Em cartaz: Chico Buarque,” a foto apresenta um momento romântico do jovem Benjamim e sua amada. Nesta foto, a câmera focaliza o rosto da mulher que encobre a maior parte do rosto de Benjamim, de quem pode-se ver apenas o cabelo e resquícios da face. Abaixo desta fotografia encontra-se o título do filme, cujo nome Benjamim, apesar de ser um nome próprio, está escrito em letra minúscula, indicando que “no filme, a atenção passa do protagonista Benjamim ... para Ariela, enfatizada na capa ... e na história” (86-87) .



Fig. 29. Capa do filme *Benjamim*

Agregamos a esta informação que enquanto o nome do protagonista está escrito em letras minúsculas, o subtítulo “Ninguém Esconde o Amor” encontra-se em letra maiúscula. Esta junção de imagem e palavra na capa do filme reverte o enfoque facultado ao Benjamin do romance. A imagem sugere que a figura de Benjamin é menos explícita e que mais notoriedade é dada à personagem feminina; já a palavra escrita apresenta o nome do protagonista em letra minúscula demonstrando a pequenez e insignificância de Benjamin perante o amor escrito em letras maiúsculas.

Quanto à transição temporal, observamos que as imagens que distinguem o presente e o passado no filme são claramente identificadas. Em muitos filmes, o passado é apresentado com a diminuição ou ausência de cor e o presente com cores mais vibrantes para determinar a passagem e progressão do tempo. *Benjamim* (Gardenberg) propõe o oposto e exhibe as cenas do passado com cores fortes e o presente com cores frias:



Fig. 30. Benjamin e Ariela no presente



Fig. 31. Benjamin e Castana no passado

No material de divulgação do filme, a cineasta afirma o seguinte:

Para dar conta de uma história de amor em dois tempos, separados por longos 30 anos, eu e o diretor de fotografia Marcelo Durst escolhemos uma gramática bem definida: as cenas do passado foram filmadas em linguagem clássica, com película positiva Ektachrome revelada como negativo, daí resultando cores explosivas e uma certa granulação que evocam a nostalgia de um tempo de glamour e inocência. O presente é mais frio, nervoso e instável, com muitos planos-sequência e câmera na mão.

O resultado desta escolha de manipulação das cores transmite a mensagem que o passado é o momento de alegria de Benjamin, época do auge de sua carreira e de vivência com o seu amor, Castana Beatriz. Já o presente é mais triste, inconstante e não carrega o mesmo esplendor do passado.

O charme e a elegância do passado são destacados nos primeiros usos de *flashback* com o congelamento de imagens marcando a transição dos dois tempos.

Segundo Marcel Martin no livro *A linguagem cinematográfica* (2005), “a *paragem na*

*imagem* (não precedida de uma desaceleração), tornou-se de uso corrente, principalmente no fim dos filmes para significar precisamente a paragem no desenrolar da narrativa” (265). No filme *Benjamim*, a paragem na imagem ocorre diversas vezes durante a narrativa para significar a paragem no desenrolar da narrativa do presente para que esta conceda lugar à narrativa do passado. Além das imagens, a trilha sonora do filme repercute a alteração dos tempos. Conforme apresentado no material de divulgação do filme, as imagens do passado são acompanhadas das músicas de Elvis Presley, Chet Baker, The Platters, Jacques Brel, Eumir Deodato, Gerry Mulligan e Astor Piazzolla e nas do presente constam músicas eletrônicas, assim como a canção original, “Alegria,” de Arnaldo Antunes e Chico Neves.

A respeito da presença da câmera invisível no livro, percebemos que ela foi substituída pelo sentimento de ser “filmado” pelo olhares das mulheres apaixonadas pelo Benjamim jovem e por cenas que momentaneamente mostram Benjamim beijando estas mulheres, o que encena as seguintes linhas do livro: “Com isso [a câmera invisível] ganhou prestígio e beijou na boca de muitas garotas, cujos ombros, orelhas e rabos-de-cavalo foram imortalizados em suas películas” (*Benjamim* 7). Porém, a câmera invisível também tomou o aspecto de uma câmera real e fixa no filme através dos ensaios fotográficos para publicidade e dos comerciais gravados por Benjamim, como visto na figura abaixo:



Fig. 32. Benjamim gravando um comercial.

As cenas da gravação dos comerciais apresentam o filme dentro do filme e são de extrema importância para a interpretação da obra cinematográfica, pois Benjamim é constantemente criticado pelo Dr. Gâmbolo por piscar os olhos numa filmagem em que deveria estar dormindo, por olhar para o lado antes da filmagem ser concluída, enfim, por não saber atuar. Em sua justificativa ao gravar o comercial nas primeiras cenas do filme, Benjamim afirma: “eu não sou ator” (Gardenberg *Benjamim*) e sempre está disposto a tentar novamente, mesmo que sem sucesso. Sua má performance indica que Benjamim não é um fingidor. Ele é um homem sensível e sincero, um personagem aéreo e deslocado no tempo e no espaço. Se associarmos a frase “eu não sou ator” de Benjamim na abertura do filme ao processo de transferência midiática, poderíamos dizer que o protagonista sutilmente indica que o Benjamim do filme não está fingindo ser o Benjamim literário, agora os personagens são diferentes, pois o filme é uma nova vertente, uma nova história.

### **O processo de criação através do narrador filmico**

Em nossa análise a respeito da adaptação como produto identificamos parte do processo de criação de *Benjamim* ao abordar as escolhas de Monique Gardenberg ao transmitir as informações contidas no filme, por exemplo, a imagem como agente desambiguizador da narrativa, os acréscimos de imagens e cenas que acentuam o viés romântico e político da película, dentre outras. Pretendemos agora nos aprofundar no processo de criação do filme *Benjamim* abordando algumas características do cinema que refletem a pluralidade desta mídia resultante de esforços coletivos, tal como, a dupla narrativa do cinema e o papel do narrador cinematográfico na construção da narrativa filmica.

Para discorrer a respeito da narrativa cinematográfica, é importante notar que algumas das semelhanças entre a narrativa escrita e a narrativa cinematográfica são a qualidade de diferimento e a indispensabilidade de um intermediário midiático. Em outras palavras, diferentemente da narrativa oral, estas formas de narrativa são emitidas antes de chegarem ao leitor/espectador e o receptor toma conhecimento das mesmas através de uma mídia, neste caso um livro ou um filme.

Além disso, toda narrativa pressupõe uma forma de diétese, na qual há a presença, mais ou menos visível e participativa, de um organizador do discurso que transmite a fabulação. No livro *A narrativa cinematográfica*, André Gaudreault e François Jost declaram o seguinte:

Não há narrativa sem que haja uma instância que narre ... Porém, como já vimos, o filme é muito diferente do romance pelo fato de poder *mostrar* ações sem *dizê-las*. Nessa atividade de mostrar ... é claro que a instância discursiva aparece menos nitidamente do que em uma narrativa escrita. Os acontecimentos parecem se contar eles próprios. Impressão enganosa, evidentemente, pois sem uma mediação prévia, qualquer que seja, não haveria filme e não veríamos nenhum acontecimento. (57)

Em se tratando do romance *Benjamim*, este é o papel do narrador *heterodiegético* que indiretamente influencia a narrativa. No filme *Benjamim*, esta instância narrativa é um pouco menos perceptível aos olhos, pois as ações são orientadas pela representação dos personagens. Abrimos um parêntese para mencionar que apesar de a representação de personagens ocorrer em diferentes formas de arte, ela se diferencia devido às características de cada mídia. No caso do teatro, por exemplo, a ausência da câmera

ameniza o direcionamento do olhar do espectador, além do fato da encenação ocorrer em simultaneidade fenomenológica, fazendo do teatro, a cada vez, um espetáculo diferente. Já a representação da ação no cinema apresenta ao espectador uma ação completamente terminada e, muitas vezes, esta ação é repetida e trabalhada até que se consiga transmitir a mensagem desejada. Neste processo, a ação conta também com a inserção posterior de artefatos, tal como som e cores.

Além dos recursos audiovisuais do cinema, o processo da narrativa filmica implica também uma articulação de significado sobreposta ao dito e visto na tela, pois o cinema é resultante da encenação, do enquadramento e posteriormente, do encadeamento, ou montagem dos planos. Isto é o que Gaudreault no livro *Du littéraire au filmique: Système du récit* (1988) considera o “processo de discursivização filmica” (119) e tal processo é formado por duas camadas: 1) a mostração filmica, que nesta medida determina a conexão de fotograma a fotograma através da união do enquadramento e encenação, ou seja, a apresentação contínua de quadros sucessivos no momento da filmagem; e 2) a narração filmica, que utiliza os quadros oferecidos pelo mostrador filmico e os manipula, os modula numa nova atividade de encadeamento posterior ao momento da filmagem, ou seja, a montagem. Assim, o narrador do cinema não é uma entidade única e sim uma junção de contribuições e intervenções vindas da qualidade plurimidiática do cinema. Nesta perspectiva, o narrador cinematográfico, aquele responsável pela comunicação da narrativa filmica é o que Gaudreault chama de meganarrador, uma instância que agrupa uma série de expressões filmicas.

A fim de ilustrar a presença do narrador no livro e filme *Benjamim*, selecionamos uma cena do romance transferida ao filme. Em *Benjamim* (Buarque) esta cena não causa

grande impacto, mas a forma com que ela foi transferida ao filme agregou um novo e forte significado à cena. Nesta passagem, a corretora Ariela apresenta um imóvel ao seu novo cliente, Aliandro Esgarati, após o incidente do dia anterior, no qual um outro cliente se queixa da funcionária à empresa por ela não ter consigo a chave correta do imóvel:

Com as chaves numeradas o desastre não se repetiria, e desta vez Ariela sente certo orgulho ao abrir a porta: é um conjunto de salas muito luminosas que ela ainda não conhecia, pois seu proprietário tinha acabado de reformá-las para valorizar o aluguel. Quatro ambientes, fora copa e toailete, cor de gelo de alto a baixo, um tapete que dá vontade de patinar, tão branco que Ariela só falta pedir ao cliente para tirar os sapatos, e ao cogitá-lo repara que ele não usa meias. Percorre as salas traçando ângulos retos como se evitasse a mesa da secretária, o sofá e as poltronas da antesala, a escrivaninha, os fichários, a estante de mogno, os móveis que ela concebe para um escritório de advocacia ou, melhor até, um consultório médico. Aponta as tomadas e os pontos de luz pintados de branco, imperceptíveis nas paredes e no chão, chama a atenção para o sistema de refrigeração central, até descobrir que fala sozinha . . . [o cliente] 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 toailete, 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 amulatado, 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. (Buarque 17-18)

Neste trecho do romance, a presença do narrador é facilmente identificável, vendo e relatando as funções distribucionais e integrativas. De acordo com o livro *Novel to film* (1996) de Brian McFarlane, as distribucionais são as ações, os eventos, os personagens e suas falas; as integrativas são aspectos que determinam a atmosfera, o clima da narrativa. Neste caso, o narrador não somente introduz o local, a cena e a fala de Ariela (funções distribucionais), mas também relata o pensamento e sentimento da moça e através destas informações o narrador delinea a percepção que temos de Aliandro, além de comunicar o incômodo de Ariela ao se sentir enganada (funções integrativas). No livro, Aliandro é apresentado com um ar impudico, carnal, um homem que a cumprimenta com a mão engordurada e a fita com um olhar malicioso. Ariela se dá conta que está diante de uma figura vil e sente vontade de chorar por se deixar enganar mais uma vez, por não perceber de antemão que este é mais um cliente tomando o seu tempo. McFarlane menciona que as funções distribucionais podem ser facilmente transferidas ao cinema, mas as integrativas,

por não serem palpáveis, dependem primordialmente da criatividade no processo de adaptação.

Ao ser transportada ao filme, a cena acima transfere as funções distribucionais e integrativas, porém ganha uma nova dimensão devido ao papel do narrador cinematográfico através das lentes da câmera e do processo de montagem. A posição da câmera é fundamental para expor o envolvimento do narrador com a história: quando a corretora abre a porta do apartamento, a câmera encontra-se escondida e visualiza os personagens por pequenas frestas, como se estivesse espreitando o diálogo de Ariela e Aliandro:



Fig. 33. Ariela e Aliandro entrando no imóvel vazio.

Aqui, a câmera funciona como um narrador observador, uma testemunha do diálogo dos personagens. Esta posição da câmera, além de mostrar a posição no espaço daquele que profere o discurso (escondido), determina que a instância narrativa de *Benjamim* (Gardenberg) está situada no exterior da diégese, se aproximando assim do narrador *heterodiégetico* pertencente ao romance.

A abertura desta cena ocorre no plano geral, conforme visto acima, no qual o ambiente e o cenário ocupam a maior parte da tela. Ariela e Aliandro entram juntos no recinto e ao passo que se aproximam da câmera, Ariela caminha um pouco adiante de Aliandro e os dois seguem em frente até que a figura de Ariela alcança o primeiríssimo plano e a de Aliandro o segundo plano.



Fig. 34. Ariela mostrando o imóvel a Aliandro



Fig. 35. Ariela mostrando o imóvel a Aliandro e caminhando em direção à câmera.



Fig. 36. Ariela mostrando o imóvel a Aliandro e mais próximo da câmera.



Fig. 37. Ariela em primeiro plano e Aliandro em segundo plano.

Neste caso, a aproximação dos planos não ocorre em forma de *zoom* em que a lente se acerca dos personagens para destacar determinada parte do corpo, mas são os personagens que se aproximam da câmera imóvel. A lenta variação de planos estreita o espaço entre os personagens e a câmera como se eles propositalmente deixassem a câmera testemunhar a sua fala. Mais ainda, a aproximação voluntária de Ariela à lente

indica que a narrativa vai acompanhar esta personagem que quase a convida para invadir e exteriorizar o seu interior.

Com um gesto de Aliandro afrouxando a sua gravata, Ariela é tomada por um incômodo, sente que vai chorar e corre ao toalete. O súbito *travelling* lateral da câmera (direita - esquerda) denota os segundos de suspense da cena. Neste *travelling* a câmera acompanha a moça e se volta à Aliandro que, sem entender o que está acontecendo, deixa o local. Percebemos que, como resultado de uma proposital alteração na função integrativa, a figura de Aliandro é mais apresentável no filme do que no livro. Apesar de ser evidente um certo interesse de Aliandro por Ariela, no filme ele é um homem mais sério e menos libidinoso quando comparado ao romance. Como o filme é inevitavelmente um processo de supressão devido a sua extensão, muito da história de Aliandro foi eliminada e, talvez, se as funções integrativas não fossem alteradas, a figura deste personagem seria ainda mais desfavorecida, haja vista que sua história não foi tão desenvolvida quanto no livro.

Retomando a cena de Ariela no imóvel, já no toalete, a câmera acompanha o olhar da personagem na busca de um espelho, ausente no banheiro recém reformado e termina por focalizar o rosto da moça em um enquadramento de primeríssimo plano (plano próximo ou grande plano). Segundo Marcel Martin, “o grande plano habituou-nos a uma tal força de penetração na intimidade mental das personagens cinematográficas que nos parece perfeitamente verossímil *escutar* os pensamentos de um indivíduo que vemos absorvido numa meditação muda” (231). Este é o caso desta cena em que após presenciarmos a tensão de Ariela na presença de Aliandro, o primeiríssimo plano nos

avisa que descobriremos o seu segredo. Para aumentar a subjetividade desta cena, o primeríssimo plano é seguido do plano detalhe, em que vemos apenas os olhos de Ariela:

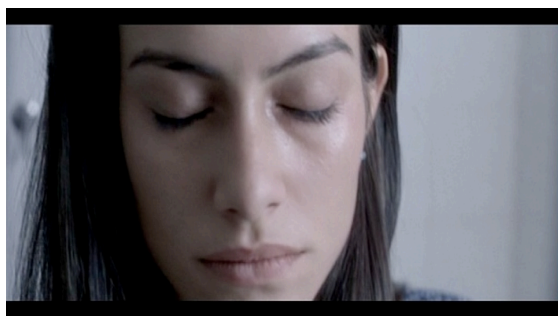


Fig. 38. Ariela em primeiríssimo plano.



Fig. 39. Ariela em plano detalhe.

Este é um exemplo em que a qualidade de significados múltiplos da imagem exige o acompanhamento de índices informacionais para que a mensagem seja concluída. Este foi o primeiro contato de Ariela com Aliandro, o fato da moça, subitamente, se sentir desconfortável com a sua presença indica que há mais informação a ser desvendada e nesta cena, a mensagem foi transmitida com a ajuda do recurso de *voice-over*. A respeito deste recurso, Marcel Martin menciona que

[O recurso de *voice-over*] arrisca-se a ser uma solução de facilidade se as imagens se limitarem a uma ilustração visual do comentário mas, dentro dos limites razoáveis, acrescenta ao filme uma verdadeira *dimensão psicológica*, dando ao realizador a possibilidade de divulgar os pensamentos mais íntimos e mais subtis das suas personagens, sem correr o risco de cair na inverosimilhança da expressão. (232)

Com a ajuda deste recurso, mergulhamos nos “pensamentos mais íntimos” de Ariela ao passo que vemos uma sobreposição de cenas em que Ariela foi violentada por um cliente no passado. A interpolação destas duas cenas acontece apenas na versão

filmica. No livro, apesar de haver os dois acontecimentos, Ariela e Aliandro visitando um imóvel, citado anteriormente, e a cena do estupro, eles não são conectados e consequentemente transmitem mensagens diferentes. Se no livro Aliandro desperta a vontade de chorar em Ariela por permitir que mais um cliente tome o seu tempo; no filme a presença de Aliandro a remete à violência sexual sofrida anteriormente. Esta nova mensagem é resultado do papel do narrador cinematográfico que através da posição da câmera cria o clima de suspense e através da montagem une duas cenas que eram desassociadas no livro. Em outras palavras, o exemplo acima demonstra como o processo de criação influencia a mensagem transmitida pelo *hipertexto* quando comparada a mensagem do *hipotexto*.

A chocante cena do estupro ocorre nos 12 primeiros minutos do filme no decorrer da trama filmica são reveladas outras cenas em que Ariela é vítima de violência, tal como ter presenciado a morte de seus pais na infância. Esta personagem se torna uma espécie de catalisador da violência e, de certa forma, ela também alimenta e reproduz a violência. Por exemplo, assim como no romance, Ariela é cúmplice dos assassinatos cometidos pelo grupo de extermínio, amigos de Jeovan, pois é ela quem arma ciladas e leva as vítimas ao local onde esses homens morrerão. Além disso, ao ver as lágrimas de Jeovan enquanto a moça narra a cena do estupro, ela prazerosamente acrescenta à história original para ver o sofrimento de seu marido se alongar e insinuar que Jeovan acione seus amigos, conforme veremos em breve. Ariela é uma personagem complexa e tal complexidade é mais aparente no filme do que no livro devido à seleção de cenas transferidas (acréscimo e supressões) e também às montagens e edições, ou seja, à presença do meganarrador.

Para Gaudreault e Jost, o personagem responsável por narrar determinada parte do texto é chamado de narrador explícito e seu relato pode ser influenciado pelo meganarrador. Esta dinâmica é o que em *New vocabularies in film semiotics* (1992) Stam, Burgoyne e Flitterman-Lewis consideram como os dois pontos básicos da narrativa cinematográfica: o narrador-personagem (narrador explícito) e o narrador-filmico (narrador implícito, ou meganarrador). Segundo os autores, estas duas entidades operam em conjunto para narrar o texto-filme. Stam, Burgoyne e Flitterman-Lewis também se baseiam no conceito naratológico de Genette e mencionam que o narrador-personagem atua sempre no nível intradieético e ele pode ser homodieético ou heterodieético dependendo de sua participação na fabulação; já o narrador-filmico é frequentemente extra-dieético, pois, com poucas exceções, se encontra fora da diégese.

Nos conceitos dos autores de *A narrativa cinematográfica e New Vocabularies in Film Semiotics*, o cinema possui uma narrativa dupla. Na literatura, quando a voz é cedida a um personagem, em um discurso direto, por exemplo, o narrador cede o seu lugar, a sua palavra ao personagem pelo fato da narrativa escrita ser fundamentalmente baseada no uso da palavra, da língua. Por outro lado, no cinema, quando o narrador explícito tem a voz, pode-se simultaneamente haver a presença de sons, música, imagens, menções escritas ou outras formas de mídia que assinalam a participação do meganarrador, ou narrador-filmico.

Esta relação pode ser observada na cena em que Ariela conta a cena do estupro a Jeovan. A cena inicia com a *voice-over* de Ariela lendo, enquanto escreve uma carta à Jeovan: “Querido Jeovan, por mais que a verdade doesse, eu nunca menti para você” (Gardenberg *Benjamim*). Esta cena é sobreposta pela moça ferida sentada ao lado de

Jeovan narrando o episódio do estupro. Quando Ariela, neste caso o narrador-personagem, descreve a sequência dos eventos, assim como os detalhes do acontecido ao seu marido, sua mensagem é contestada pelo espectador devido à influência do narrador-filmico. A posição da câmera, a encenação da atriz e a alteração no seu timbre de voz transmitem seu breve desconcerto seguido de uma certa vontade de complementar a história quando Jeovan pergunta “e depois” (Gardenberg *Benjamim*)? A continuidade do seu relato é acompanhada pelo som de passos apressados ao lado de fora, portão fechando, carros na rua e intercalam imagens do agressor fugindo pelas ruas, indicando que estes sons representam a sua fuga, enquanto Ariela diz que ele, após o estupro, a “amarrou na cama com a gravata” (Gardenberg *Benjamim*) e adiciona informações ao acontecido:

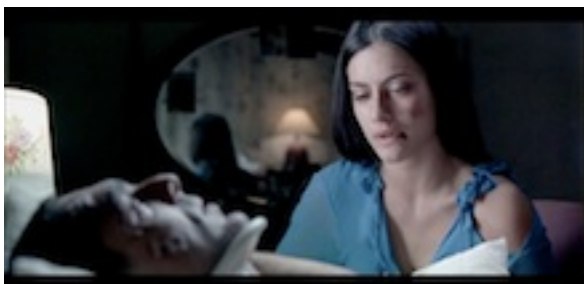


Fig. 40. Ariela contando o episódio do estupro a Jeovan.



Fig. 41. O estuprador fugindo.



Fig. 42. Ariela inventando parte da história (o dito).

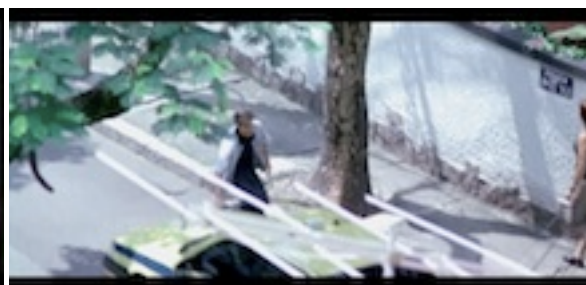


Fig. 43. O estuprador fugindo (o mostrado).

Desta forma, as informações extra-diegéticas complementam o relato de Ariela, pois o *dito* é contradito pelo *mostrado*. O som e a imagem revelam que sua história é parcialmente inventada, mostrando sua capacidade de prolongar a angústia de Jeovan e, conseqüentemente pactuar com o assassinato do agressor. Essa história foi a primeira de outras inventadas que resultaram em mortes, nas quais Ariela foi cúmplice, tal como a morte de seu amante Zorza e de Benjamim. Ariela também sofreu com as mortes de ambos e aparentemente a violência sofrida pela moça é o vetor que faz com que ela, indiretamente, produza violência.

Notamos que o narrador-personagem se faz presente nas narrativas embutidas de *Benjamim* (Buarque) transmitidas ao filme, a citar, a cena em que a mãe de Ariela diz que a jovem é sua filha adotiva, ou quando Aliandro fala sobre o seu nascimento e o motivo de carregar um amuleto colado ao peito. No caso destas subnarrativas do filme, diferentemente do livro, trata-se de um narrador *homodiegético*, pois em *Benjamim* (Gardenberg) o narrador explícito é o próprio personagem da sua história, nestes casos, a mãe adotiva de Ariela e Aliandro. Todas essas falas, assim como a que Ariela conta a Jeovan que fora estuprada, são simultaneamente orquestradas pelo narrador implícito que, ao manipular e gerenciar diversas matérias de expressão fílmica sincronicamente concede ao espectador várias informações narrativas paralelas às subnarrativas apresentadas na diégese.

Portanto o narrador implícito, ou meganarrador, é o responsável por relatar a maior parte da história, narrando as ações e regendo a fabulação e, apesar de um filme parecer que narra a si mesmo, trata-se do oposto. O chamado meganarrador é o resultado

de um processo coletivo, e a presença desta instância é mais, ou menos, notável conforme o grau de percepção e familiarização do espectador com a linguagem do cinema.

Logo, concluímos que o narrador-filmico tem um papel fundamental na transmissão da informação no cinema. Ao dispor os índices representativos de significados, tal como a imagens, sons, ângulos da câmera, atuação, edição, dentre outros, delinea-se a mensagem a ser emitida. A respeito do filme *Benjamim*, foi a organização destes índices, junto com a seleção e criação de cenas, assim como a escolha dos atores que fizeram da obra de Gardenberg uma recriação da obra de Buarque. Esta recriação mescla uma leitura do livro, na qual a história do protagonista é uma história de amor, e ressalta momentos críticos da política brasileira. Neste ponto de vista, Gardenberg não só fornece a adaptação do segundo romance de Buarque, mas também reflete muitas das obras e características deste autor que por tantas vezes cantou as almas apaixonadas e também evidenciou o período ditatorial no Brasil em suas criações.

**CAPÍTULO 4*****BUDAPESTE – ROMANCE E FILME***

Palavra prima

Uma palavra só, a crua palavra

Que quer dizer

Tudo

Anterior ao entendimento, palavra

Palavra viva

Palavra com temperatura, palavra

Que se produz

Muda

Feita de luz mais que de vento, palavra

Palavra dócil

Palavra d'agua pra qualquer moldura

Que se acomoda em balde, em verso, em mágoa

Qualquer feição de se manter palavra

...

Palavra boa

Não de fazer literatura, palavra

Mas de habitar

## Fundo

O coração do pensamento, palavra

Chico Buarque, “Uma palavra” (1989)

Em “A reinvenção do arquiteto,” a biógrafa Regina Zappa se refere a Chico Buarque como “um arquiteto do verbo.” Desde criança, Buarque sonhava e desenhava cidades imaginárias<sup>10</sup> e nessa brincadeira, ele se sentia um idealizador da funcionalidade de diferentes cidades. Segundo Zappa, Buarque era fascinado pelo trabalho do arquiteto Oscar Niemeyer e cresceu na expectativa de que o projeto de uma casa feito pelo arquiteto para sua família se concretizasse, o que não aconteceu. Em 1963, Buarque iniciou o curso de Arquitetura e Urbanismo e nessa fase participou ativamente em organizações estudantis, regadas a música, até que resolveu abandonar a Arquitetura e virar aprendiz de Tom Jobim. Em suas palavras, “Quando a minha música sai boa, penso que parece música do Tom Jobim. Música do Tom, na minha cabeça, é a casa do Oscar” (citado em Zappa n.pag.).

A junção de música e arquitetura é refletida nas produções desse autor/compositor que, segundo Sérgio Buarque de Holanda, “tem cabeça de arquiteto e coração de poeta” (citado em Zappa n.pag.). Como apontado pela biógrafa, a palavra na obra de Buarque pode ser comparada ao tijolo da canção “Construção” (1971), a qual versa que o eu-lírico “Ergueu no patamar quatro paredes sólidas / Tijolo com tijolo num desenho mágico / Seus olhos embotados de cimento e lágrima” (Buarque), pois o “rigor com que [Buarque]

---

<sup>10</sup> O costume de desenhar cidades na infância é apresentado em “A reinvenção do arquiteto” e também descrito pelo pai de Buarque, o historiador Sérgio Buarque de Holanda, que, em um depoimento escrito em 1968, afirma que o filho “ficava em casa desenhando cidades imaginárias. Todas tinham uma fonte no meio da praça: lembranças das fontes de Roma, onde moramos algum tempo” (n.pag.).

dispõe palavra com palavra, tijolo com tijolo [é] fruto da obsessão que tem pela palavra perfeita” (n.pag.). Portanto, a *construção* verbal de Buarque reflete o peso e a medida de cada palavra em cada verso, pois a sistematização das palavras em sua obra é quase arquitetônica. Identificamos esse preceito em inúmeras canções, incluindo “Construção” citada por Zappa, nas quais o compositor reestrutura a repetição dos versos – através da reorganização das palavras, ou da substituição das mesmas – e altera o sentido dos mesmos que, conseqüentemente, influencia a mensagem como o todo<sup>11</sup>. Assim, as palavras são combinadas e organizadas com muita imaginação e precisão e ao se encaixarem uma nas outras constroem cotidianos, cidades e mundos paralelos formados de palavras; ora revestidas em versos, ora em prosa.

Uma das cidades construídas pela imaginação de Buarque é Budapeste, cuja primeira visita ocorreu após a publicação do livro *Budapeste* (2003). O romance gira em torno da linguagem e ressalta a importância desta em diversas formas, como por exemplo, pelo fato do protagonista, José Costa, ser um articulador da linguagem na sua profissão de escritor-fantasma (*ghost writer*) e de este personagem transitar entre o seu idioma materno e a aprendizagem de uma língua estrangeira. No romance, a língua

---

<sup>11</sup> Para exemplificar tal reorganização trazemos a canção “Cotidiano” (1971) que numa possível interpretação descreve o ciclo diário na vida de um casal. No decorrer dessa canção vemos pequenas, mas precisas, alterações nos versos de cada estrofe podendo representar diferentes horas do dia (manhã, tarde e noite). Como exemplo, vejamos os versos de encerramento de cada estrofe: “E me beija com a boca de hortelã ... E me beija com a boca de café ... E me calo com a boca de feijão ... E me beija com a boca de paixão ... E me morde com a boca de pavor ... E me beija com a boca de hortelã.” O primeiro e o último verso mostram a ciclicidade e o beijo do casal que inicia cada dia; já os demais versos aludem ao eu-lírico (e sua esposa) em diferentes partes do dia, a citar, no café da manhã antes de sair para o trabalho, durante o almoço, na volta do trabalho e ao se deitar, representando a querência e o *cotidiano* desse casal. Dessa forma, a precisão e o lirismo das palavras se unem e constata a qualidade de Buarque de “[ter] cabeça de arquiteto e coração de poeta” (citado em Zappa), conforme descrito por Sérgio Buarque de Holanda.

estrangeira é apresentada como um enigma a ser desvendado, o que se torna um desafio atraente para Costa que, até certo ponto, ao perseguir o esclarecimento linguístico, (re)cria a si mesmo, a sua vida e a sua arte. Nesse trâmite, o narrador nos apresenta o sentido profundo e oculto de um deslocamento contínuo, não somente geográfico, mas também da *persona* desse escritor-fantasma, que com o estímulo linguístico, torna-se múltiplo de si mesmo.

Sob a direção de Walter Carvalho e com o roteiro de Rita Buzzar, *Budapeste* foi adaptado para o cinema em 2009. No presente capítulo propomos uma análise do aspecto comunicacional em diferentes gêneros de discurso no romance e em seguida investigamos como essas características do livro foram transpostas ao filme. Nossa análise do romance observa o processo de comunicação na variação de gêneros discursivos tomando como base os conceitos de Mikhail Bakhtin em *Estética da criação verbal* publicado postumamente em 1979, tendo sua primeira edição em língua portuguesa em 1992 e a segunda em 1997. Adicionalmente, observamos a mescla e a interação de diferentes linguagens na narrativa e, para este fim, mencionamos a presença de obras literárias encontradas no próprio livro, assim como a inserção da letra de música e menções ao cinema como forma de ambientação e criação do cenário da trama. O dialogismo entre os romances biográficos dentro de *Budapeste* abrirá o caminho para a análise de uma narrativa que reflete, remonta e sobrepõe a si mesma, ou seja, uma estrutura em abismo (*mise en abyme*), termo introduzido nos estudos literários por André Gide e estudado por Lucien Dällenbach no livro *The Mirror in the Text*, publicado em francês em 1977 e traduzido para inglês em 1989.

Já no filme, interessa-nos observar o processo de recepção da obra. Para isso analisamos diferentes formas de reação à obra fílmica notando o quanto os espectadores consideram o romance para expressar as suas opiniões e também nos baseamos em nossa leitura do romance de Buarque, no papel de leitor do romance e espectador do filme, como parâmetro de comparação na recepção da película. Nessa análise levamos em consideração o compromisso com a fidelidade à obra literária expressado pelos realizadores e problematizamos essa condição ao transpor para o cinema um livro, cuja mensagem está também vinculada à sua própria forma de mídia. Neste processo, investigamos se/como os desafios da comunicação, incluindo a estrutura em abismo, foram transferidos ao filme. Essas informações são pertinentes ao estudo da adaptação como processo de recepção, pois elas influenciam o produto final que, conseqüentemente, impacta o diálogo deste com o receptor familiar com o romance em questão.

#### **4.1 A predominância da linguagem no romance**

O romance *Budapeste* conta com sete capítulos narrados em primeira pessoa. Nesses capítulos, o narrador-personagem encontra-se em um trânsito incessante entre as cidades do Rio de Janeiro e Budapeste e se desdobra em dois personagens num constante jogo de duplos: na primeira cidade ele vive na pele de José Costa e, na segunda, na pele de Zsoze Kósta. A tessitura do romance não é linear, tampouco cronológica. O narrador deixa rastros que serão retomados no decorrer da narrativa recuperando informações que ajudam a fomentar o sentido de uma fabulação inextricável. Quanto à marcação do tempo, não há referências de datas, meses ou anos, somente alguns indicadores temporais, tal como, presentes de Natal, festa de Ano Novo, crianças que crescem e se

tornam adolescentes e, em alguns casos, o narrador conta um evento no presente e, mais tarde, se refere a este mesmo evento como algo que aconteceu há “não sei quantos anos” (142). Portanto, a indicação temporal que nos é oferecida expressa que muitos anos, sem identificar quantos, se passaram no tempo *diegético* do começo ao fim do romance.

As primeiras páginas do livro denotam que José Costa, no retorno de um congresso de escritores anônimos em Istambul, chega a Budapeste por decorrência de um pouso forçado em direção à sua conexão em Frankfurt, de onde seguiria para o Rio de Janeiro. O protagonista passa uma noite solitária em um hotel, onde assiste telejornais e escuta pessoas conversando sem conseguir compreender palavra alguma do idioma húngaro: “Palavra? Sem a mínima noção do aspecto, da estrutura, do corpo mesmo das palavras, eu não tinha como saber onde cada palavra começava ou até onde ia” (8). Sem perceber, fora seduzido pela “única língua do mundo que, segundo as más línguas, o diabo respeita” (6). No dia seguinte, José Costa segue para o Rio de Janeiro, porém, o idioma desconhecido, nesse breve contato, se instalou no interior do protagonista e suscitou o estabelecimento de um personagem multifacetado que agora vive entre duas cidades, duas línguas, duas famílias, duas vidas.

No Rio de Janeiro, José Costa é casado com Vanda, uma apresentadora de telejornal, tendo o casal um filho chamado Joaquinzinho. José Costa, competente em sua função de escritor-fantasma, une-se a Álvaro Cunha e juntos fundam a empresa Cunha & Costa Agência Cultural, conhecida pelos seus “serviços diferenciados” e sua “*confidenciabilidade*” (17). A relação de José Costa e Álvaro, assim como a autoria oculta de Costa, começou nos tempos de faculdade quando ambos cursavam Letras. Álvaro prontamente levava-o para casa de carro nos quarenta quilômetros diários entre a

faculdade e a casa de seu pai: “Eu então morava no subúrbio, mas para o Álvaro a gasolina saía até barato, tendo em conta as redações que eu forjava em seu nome, premiadas com notas melhores que as minhas” (90).

No decorrer do tempo, a veia criadora de José Costa gerou uma galeria de textos que variam entre ensaios acadêmicos, teses e dissertações, artigos para imprensa e discursos políticos, todos assinados por outras pessoas. Álvaro os exibia com muito orgulho dizendo: “José Costa é gênio” (16) e na tentativa de multiplicar a criação e o estilo de José Costa, Álvaro decidiu terceirizar a tarefa do sócio e contratou um rapaz “para escrever não à maneira dos outros, mas à minha maneira [José Costa] de escrever pelos outros” (23). Logo, os redatores se multiplicavam, “todos de camisas listradas como as minhas, com óculos de leitura iguais aos meus, todos com meu penteado, meus cigarros e minha tosse” (25). Isso nos remete à produção em massa, onde os funcionários produzem mercadorias quase que mecanicamente, porém, o que está sendo (re)produzido neste caso é a escrita e a criatividade, podendo-se aludir à massificação e comercialização da criação artística, complementando a leitura de Carlos Barreiros ao considerar esse processo de terceirização em *Budapeste* como “a imagem da reificação do trabalho artístico” (n.pag.). José Costa se sentia replicado e ao ver uma de suas maiores propriedades, a sua escrita, tomando forma nas mãos de outras pessoas adestradas para copiá-lo, perdeu o gosto pela criação, pois “já tinha a impressão de estar imitando [seus] êmulos” (25). Segundo Franciano Camelo em seu ensaio “*Budapeste* de Chico Buarque e o fenômeno pós-moderno,” esta passagem representa o pós-modernismo devido ao “desaparecimento do sujeito individual e, com isso, a inviabilidade de um estilo individual” (5). Dessa forma, a terceirização do trabalho de Costa apaga as suas

qualidades pessoais e o torna mais um no meio de suas cópias. Em busca da sua originalidade, José Costa se enveredou pelo caminho das autobiografias recebendo o apoio de Álvaro, o qual afirmou “tratar-se de mercadoria com farta demanda reprimida” (Buarque 25). Assim nasceu o seu romance biográfico intitulado *O Ginógrafo*, assinado por Kaspar Krabbe, o qual foi aclamado pelo público leitor.

Em sua segunda visita a Budapeste, José Costa conhece Kriska (Fülemüle Krisztina), uma professora de Húngaro, mãe do pequeno Pisti e com quem Costa inicia um relacionamento. Repentinamente, Costa decide deixar Budapeste e volta ao Rio de Janeiro desestabilizando o relacionamento do casal. Eles se reencontram no regresso de Costa a Budapeste quando ele enfrenta dificuldades financeiras e conta com a caridade de Kriska para alojá-lo em sua moradia. A professora o deixa habitar a dispensa de sua casa e o ajuda a conseguir um emprego no Clube das Belas-Letras, favores que o auxiliam a desvendar o idioma húngaro e aos poucos reconquistar a confiança de Kriska. No Clube, Costa inicia suas práticas de escritor-fantasma, agora, porém, na língua húngara. Sua autoria oculta em Budapeste é iniciada com transcrições de pautas de reuniões, passa por artigos acadêmicos e, finalmente, a publicação do livro de poemas *Tercetos secretos* assinado pelo renomeado poeta Kocsis Ferenc. Durante o sucesso do *Tercetos*, Costa participa de mais um encontro de escritores anônimos, onde enfrenta um embate literário com o escritor nomeado simplesmente de Sr..... – figura já conhecida e ilustre do Clube das Belas-Artes e, conforme descobrimos no fim do romance, ex-marido de Kriska e pai de Pisti. Pouco depois, Costa é deportado do país por uma denúncia anônima, sem saber ao certo se esta denúncia veio de Kocsis Ferenc para garantir a sua autoria dos *Tercetos*,

de Kiska, que o fizera deixar a casa depois de um sério desentendimento, ou do Sr..... com quem mantinha intensa rivalidade literária.

São várias as viagens entre o Rio de Janeiro e Budapeste e o livro termina com o protagonista sendo levado à capital húngara pela editora Lantos, Lorant & Budai e pelo governo do país para ser condecorado pela escritura de um livro, intitulado *Budapest*, que ele afirma não ter escrito. Uma possível indicação é que o Sr....., também um autor-fantasma, tenha escrito o livro em nome de Zsoze Kósta para trazê-lo de volta a Budapeste, onde, sem saber, deixou Kriska com um filho no ventre.

As situações descritas acima exibem uma tentativa simplificada de descrever a fabulação de um romance complexo, cujo enigma não está somente na trama, mas também nas conexões e diálogos da obra com ela mesma. Nas palavras de José Miguel Wisnik em sua resenha do romance intitulada “O autor do livro (não) sou eu” (2003), “*Budapeste*, no exato momento que termina, se transforma em poesia” (n.pag.). Isso ocorre porque nos deparamos com o clímax do romance no instante em que fechamos o livro, pois a estrutura da obra nos transporta para um diálogo paralelo à trama mencionada e nos incita a uma releitura do romance, como se no fim do livro, descobríssemos que este é, na verdade, o seu começo. Assim se forma o que consideramos como o primeiro nível e o segundo nível da mensagem de *Budapeste*, o primeiro nível seria o que é visível no enredo, ou seja, o que resumimos na síntese do romance a respeito da trama dos personagens; o segundo nível pertenceria a um universo paralelo, no qual os romances dentro do romance dialogam uns com os outros, e com si mesmo, ao mesmo tempo em que se fundem e se sobrepõem. Tal divisão não é separatista, pois o diálogo entre elas é constante. Deparamo-nos com essa necessidade,

principalmente, quando analisamos a adaptação do romance, haja vista que são pontos diferentes a serem considerados numa produção e numa análise de adaptação.

### **A linguagem no romance**

Em *Convite à filosofia*, Marilena Chauí afirma que “A linguagem é, assim, a forma propriamente humana da comunicação, da relação com o mundo e com os outros, da vida social e política, do pensamento e das artes” (173). A linguagem é, portanto, o recurso indispensável no ato da comunicabilidade em variados âmbitos, pois é neste campo que ocorre a transação mútua de informações, ideias e pensamentos. A proeminência da linguagem é significativa no romance *Budapeste* e por isso compartilhamos da opinião de Odair Santos em “*Budapeste: Uma viagem no discurso pós-moderno*,” o qual sugere que a língua, e aqui estendemos a proposta para a linguagem, seja vista como um protagonista do romance ao lado de José Costa (128). Neste artigo, Santos propõe que *Budapeste* apresenta manifestações da pós-modernidade “dando destaque à crise que assola o sujeito, que se encontra deslocado, não mais unificado” (121) e que vive no vazio, na ausência. Santos apresenta um rol de palavras encontradas no romance, as quais “possuem uma significação que conduz à ausência, mostrando o quanto o sujeito narrador-personagem estava só, vivendo aqui e ali instantes, não se prendendo em nada e a ninguém” (128) e conclui que “a linguagem, neste caso, transcende o papel da comunicação tornando-se também lugar onde o sujeito existe, lugar no qual consegue representar seus anseios, suas ausências” (129).

Nossa análise também ressalta a proeminência da linguagem em *Budapeste* e se baseia no conceito de linguagem dialógica de Mikhail Bakhtin apresentado em “Gênero

do discurso” no livro *A estética da criação verbal* para propor que esta obra, no papel de obra-enunciado, replica o diálogo e nesse processo, a sua linguagem se concretiza na interação com o *outro*, tornando-se então dialógica. Como veremos adiante, essa interação ocorre no nível do diálogo entre os personagens, na relação intertextual e intratextual com outras obras e no diálogo com o leitor. Nessa relação, a função dialógica da linguagem atinge o seu ápice quando esses três níveis se encontram no final do romance, momento no qual o leitor percebe que a obra reflete em si mesma. Nesse processo há uma mescla entre a realidade e a ficção num constante jogo de espelhos, no qual acreditamos que a obra, ou seja, a ficção, além espelhar a si mesmo, espelha também a realidade do mundo contemporâneo.

A representação do mundo pós-moderno em *Budapeste*, tal como a identidade múltipla, fragmentada e conflitante do sujeito contemporâneo, assim como o tema da ambiguidade da identidade autoral é abordada em diferentes formas numa variedade de estudos. Destes destacamos os seguintes artigos: “‘Chico Buarque’ e o coral de ventríloquos: a função autoral em Budapeste” (2003) de Andréia Delmaschio, “Budapeste, as fraturas identitárias da ficção” (2004) de Sônia L. Ramalho de Farias e “*Budapeste* de Chico Buarque e o fenômeno pós-moderno” (2012) de Franciano Camelo. O artigo de Delmaschio articula a função autoral do texto e o mercado contemporâneo de obras literárias. Em sua análise, Delmaschio se baseia no termo “coral de ventríloquos” extraído das páginas de *Budapeste* e destaca também o movimento de José Costa que passa de ventríloquo (escritor) a boneco (personagem de outro escritor). Já o artigo de Farias aborda *Budapeste* como uma ruptura com “o pacto autobiográfico,” pois Buarque se apropria “do gênero autobiográfico para desmontar, via escrita fantasmal, a sua ‘forma

retórica, ' responsável pela dramatização do sujeito como uno" (402). Isso ocorre porque o escritor-fantasma cria um romance autobiográfico em nome de outro escritor e esta particularidade problematiza a noção de individualidade autoral inerente ao gênero autobiográfico. Franciano Camelo, por sua vez, defende que *Budapeste* exprime as características pós-modernas baseadas na questão da identidade e fragmentação do sujeito através dos aspectos temático-formais da obra, tal como a inviabilidade do estilo individual, a ambiguidade autoral que problematiza os limites entre o real e o ficcional, a transitoriedade espacial do protagonista e a fragmentação da narrativa que representam o sujeito também fragmentado.

Como vemos, há uma variedade de estudos que exprimem a conexão de *Budapeste* com o mundo pós-moderno. Em nossa perspectiva, tal conexão é resultado do tratamento da linguagem neste romance, a qual consideramos ser o vetor que move o protagonista e devido as suas diversas formas de representação exprime as inquietações da atualidade mencionadas por diferentes linhas de pesquisas expostas acima.

Adentramos nossa análise identificando a relevância da linguagem nesse romance. Conforme assinalamos anteriormente, o papel fulcral da linguagem em *Budapeste* é visto não só nas estratégias narrativas, mas também no próprio tema do romance, pois o narrador-personagem é um escritor, um insólito articulador da linguagem, a qual se molda e se adapta a diferentes discursos fazendo o protagonista transitar entre a comunicação trivial e a escrita em diferentes esferas, inclusive a literária. Mais ainda, o desejo de dominar a língua (e a linguagem) estrangeira é o ponto de onde partem a trama e as aventuras de José Costa em Budapeste. O constante deslocamento entre o Rio de Janeiro e Budapeste faz com que Costa navegue entre as duas línguas, o húngaro e o

português, e o domínio (ou falta de domínio) dessas línguas influencia a (in)comunicabilidade do personagem em algumas esferas do discurso. Vê-se também a frequente mescla de linguagens na narrativa, tanto através da presença de diferentes idiomas, quanto das diferentes formas de comunicação, tal como a inserção da linguagem jornalística, cinematográfica, musical e mesmo literária.

Segundo Bakhtin, “todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua” (280). Tais esferas são muito diversificadas e permitem uma variação do caráter e modo de utilização da língua num manuseio constante de enunciados. Adicionalmente, a linguagem está em constante movimento e adequação na interação dos falantes, por isso o teórico não admite submetê-la a uma forma fixa e imutável, tal como expressado pelo pensamento formalista. Para Bakhtin, 1) o significado é uma impossibilidade teórica, pois o signo receberá tantas significações quantas forem empregadas por usuários levando em consideração o contexto social e histórico; e 2) a linguagem, além de comunicacional, é dialógica, ou seja, só se torna completa com o aparecimento do *outro*. A esse respeito, o teórico afirma o seguinte:

De fato, o ouvinte que recebe e compreende a significação (linguística) de um discurso adota simultaneamente, para com este discurso, uma atitude responsiva ativa: ele concorda ou discorda (total ou parcialmente), completa, adapta, apronta-se para executar, etc., e esta atitude do ouvinte está em elaboração constante durante todo o processo de audição e de compreensão desde o início do discurso, às vezes já nas primeiras palavras emitidas pelo locutor. (291)

Baseado nas acepções do teórico, vemos que os agentes transportadores de significação são os enunciados e estes são os elos criadores de sentido na relação entre falante-ouvinte e/ou escritor-leitor. O enunciado é uma unidade de sentido que pode variar em inúmeras formas, tal como uma interjeição, uma palavra, uma oração ou até mesmo um romance em vários tomos. Vale destacar que a possibilidade de um enunciado ser uma oração, por exemplo, não significa que todas as orações sejam enunciados. O enunciado carrega um sentido e seus limites fronteiriços são marcados pela oportunidade de resposta do interlocutor. Ademais, cada enunciado é variável, ainda que pronunciado pelo mesmo enunciador. Por exemplo, a palavra *fogo* permite uma série de significados que criarão sentido na interação entre o falante e o ouvinte. Se uma pessoa vê uma fumaça e grita “fogo,” o significado é diferente se essa mesma pessoa, em outra situação, segura um cigarro apagado e diz “fogo;” ou supondo que um membro do pelotão de artilharia que se encontra diante do protagonista do romance *Benjamim* dissesse “fogo” haveria então mais um significado distinto dos demais apresentados acima. Esses significados são diferentes porque eles refletem as condições específicas de cada situação e, principalmente, devido a sua utilização e adaptação na relação entre o falante e o ouvinte.

No caso de uma criação literária, o autor manifesta a sua individualidade e a sua visão de mundo no seu estilo particular. A obra, “quaisquer que sejam sua complexidade e a multiplicidade de seus componentes, não deixa de ser em seu todo (e como todo) um único e mesmo enunciado real que tem um autor real e destinatários que o autor percebe e imagina realmente” (325). Desta forma, inferimos que a obra-enunciado apontaria então a réplica do diálogo em, no mínimo, três formas: a) o diálogo entre os personagens

representados no livro, no corpo de um discurso direto ou indireto; b) o diálogo com outras obras em forma de intertextualidade e *intratextualidade*; c) o diálogo do livro com o leitor, pois a obra busca a resposta do outro, mesmo que esta resposta seja tardia se compararmos a leitura de um livro à interação verbal. Com isso em mente, consideramos o romance *Budapeste* uma obra-enunciado que gira em torno da linguagem e, conseqüentemente, em torno do diálogo entre diferentes enunciados. Vejamos a seguir exemplos de como essa obra-enunciado sustenta a réplica do diálogo nas três formas mencionadas acima.

### **O diálogo entre os personagens e a língua estrangeira**

Levando em conta a linguagem entre os personagens de *Budapeste*, identificamos que esta varia entre a língua materna de José Costa, o português, e o idioma que o protagonista respeita e intensamente deseja desvendar, o húngaro. Nos primeiros contatos com o idioma húngaro, José Costa afirma que “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” (Buarque 8). Nosso protagonista das Letras diz ter “esse ouvido infantil que pega e larga as línguas com facilidade.” Ele menciona a palavra *zil*, que em turco significa campainha, para dizer que “logo a esqueceria, como esquecera os haicais decorados no Japão, os provérbios árabes, o Otchi Tchiornie que cantava em russo, de cada país eu levo assim uma graça, um souvenir volátil” (7). Da mesma forma que um viajante adquire um bibelô como lembrança do país visitado, José Costa leva consigo as palavras. Porém, a sua experiência na viagem a Budapeste foi mais intensa, pois ele foi

seduzido e enfeitiçado pelo idioma local e na sua partida, ele deixou a Hungria, mas o enigma do idioma húngaro não o deixou.

Acreditamos que a obsessão de Costa em dominar o idioma estrangeiro insinua a busca de algo novo, tornando-se uma forma do protagonista reinventar a si mesmo, a sua vida e a sua arte. José Costa é um sujeito deslocado e incomodado, principalmente, pelo desafio de perder dois fatores que marcam a sua identidade: a sua escrita, que já não pertence a ele mesmo, pois fora terceirizada e, como veremos em breve, a perda de seu anonimato. Despojado desses fatores, Costa se aventura em Budapeste, pois, uma vida paralela, num país estrangeiro, no qual a língua desconhecida pode revelar uma nova voz à sua criação torna-se um tanto atraente para Costa conviver com sua vida e arte saturada no Brasil.

Grande parte do romance apresenta a dificuldade de José Costa em aprender a nova língua, assim como o seu progresso em adquirir e dominar esse idioma. Numa livraria, analisando o livro *Hungarian in 100 lessons*, José Costa conhece Kriska. No decorrer do romance, percebemos uma superioridade de Kriska em relação a José Costa por decorrência da falta de familiaridade deste com o idioma local. No primeiro contato entre esses dois personagens, a moça “olhava o livro [nas] mãos [dele] e abanava a cabeça,” num gesto ríspido “ela agadanhou [o livro] e jogou de qualquer jeito no fundo de uma prateleira” afirmando que “a língua magiar não se aprende nos livros” (59). Sem dizer mais nada, a moça “tomou impulso e partiu realmente como uma flecha, sua cabeça sobrevoando as estantes centrais da livraria” (60). Ele a seguiu como quem vira escapulir de suas mãos uma pista para desvendar o grande mistério, a língua. Ao alcançá-la, parada embaixo de uma marquise, ele não soube o que falar, apenas percebeu que ela usava

patins e mostrou seu mapa e dizendo: “Hotel Plaza.” Ela “arrancou-o da [sua] mão, e [ele] pens[ou] que o fosse atirar num bueiro, pois Budapeste tampouco se aprenderia nos mapas” (60). Porém, desta vez, ela não o fez e saiu deslizando em seus patins em direção ao hotel. Ele, correndo em seu encalce, repetia as palavras que a moça dizia ao nomear coisas e estabelecimentos do caminho, sendo esta a primeira lição de húngaro do personagem.

Como vimos, a língua é o fator de aproximação entre José Costa e Kriska e depois desse primeiro encontro, ele a contratou como sua professora. Nas palavras de José Costa, “nas primeiras aulas me fazia passar sede, porque eu falava água, água, água, água, sem acertar a prosódia. Os pães de abóbora, um dia trouxe a sala uma fornada deles, passou-os fumegantes sob o meu nariz e jogou tudo fora, porque eu não soube denominá-los (45). Sua fala desacertada foi também motivo de riso para Kriska e por isso o narrador-personagem advogou que “devia ser proibido debochar de quem se aventura em língua estrangeira” se referindo ao momento em que telefonou à Kriska e disse “aí estou chegando quase” (5). Na interpretação da professora, ele iria chegar “pouco a pouco, primeiro o nariz, depois uma orelha, depois um joelho... Só que, em vez de apontar o erro, ela [o] fez repeti-lo, repeti-lo, repeti-lo, depois caiu numa gargalhada que [o] levou a bater o fone” (5). José Costa, mentalmente, criou uma resposta a esta situação, um discurso “em língua portuguesa, num português brasileiro e muito chulo, com palavras oxítonas terminadas em ão, e com nomes de árvores indígenas e pratos africanos que a apavorassem, uma linguagem que reduzisse seu húngaro a zero” (67).

Com esses exemplos, percebemos que a consciência do domínio (ou não domínio) da linguagem desencadeia uma relação de controle e autoridade entre esses personagens.

Durante o seu noviciado, José Costa se torna um sujeito subordinado à Kriska e ela se apodera da soberania concedida pelo domínio do idioma e o faz padecer ainda mais para aprender a “única língua do mundo que, segundo as más línguas, o diabo respeita” (6). É com a complexidade da língua portuguesa que José Costa pensa em combater as provocações de Kriska, aproximando as desavenças dos personagens a uma rivalidade linguística. Contudo, mais do que se comunicar, Costa deseja desvendar os mistério da língua húngara e por isso não contraria Kriska e submete-se à conduta da moça, afinal, ela é o caminho pelo qual os segredos e a intimidade do idioma se revelarão a José Costa, tornando-se até o motivo principal de sua união à Kriska. Percebendo o receio de Kriska de que ele viesse a deixá-la após aprender o idioma por completo, ele afirmou: “as melhores palavras que sei emanaram de ti, devem a ti seu vigor e sua beleza ... será somente teu o meu verbo, dedicar-te-ei meus dias e minhas noites” (127-128). A suspeita de Kriska e a justificativa de Kosta sublinham a possível hipótese do interesse de Costa em sua relação com Kriska ser primordialmente linguístico.

Da convivência entre a professora e o aprendiz nasce o relacionamento do casal, o que esmaece a impenetrabilidade do estrangeiro ao idioma, pois viver com Kriska é viver a língua magiar. O protagonista “olhando Kriska em movimento ... aprendia mais” e assim a observava enquanto ela “levava os pratos para a cozinha, acionava a lava-louças, batia a toalha na janela, circulava pela sala com a cabeça torta, o telefone sem fio prensado contra o ombro. Enchia [sua] taça sem [lhe] olhar, ligava o som baixinho, ia cobrir o filho e voltava cantando, fechava as venezianas e cantava, ajeitava o cabelo e cantava” (64). Para absorver o idioma José Costa segue as orientações de Kriska e renega todas as outras línguas e, por isso, se afasta dos veículos de comunicação, tal como a

televisão e o rádio, porque, segundo a professora, a programação local está infestada de idiomas estrangeiros e abdica também da língua portuguesa, se distanciando da sua família e de sua vida no Rio. Eliminar tudo o que não é húngaro é uma forma de eliminar também as marcas de sua origem, incluindo o seu nome. O protagonista se reconhece na pele de Zsoze Kósta pelo som da voz de Kriska, que logo “abandonaria o Zsoze e [o] chamaria de Kósta, julgando ser esse [seu] nome de batismo, que para os húngaros sucede ao sobrenome” (63). A relação com a nova língua e, conseqüentemente, a falta de relação com a sua língua materna acentua o caráter duplo do protagonista que agora se torna um outro de si mesmo vivendo uma vida paralela à sua vida no Brasil.

Conforme já apontado por Farias em seu ensaio, “Budapeste, as fraturas identitárias da ficção,” o protagonista de *Budapeste* é um estrangeiro num país estranho e também um estrangeiro em seu próprio país. Acreditamos que o fato de José Costa se esforçar para viver o idioma local e abdicar de seu idioma nativo também contribui para que ele se torne uma espécie de catalisador da *estrangeiridade*. Tal particularidade é observada quando ao chegar em Budapeste, uma parte de suas andanças é feita mentalmente em um mapa ilustrado da cidade: “As ruas brancas sobre fundo bege, os jardins em matizes de verde e o Danúbio azul. A margem leste, Pest, a oeste, Buda ... E ao longo do dia, esquadrinhei ruas e becos de Buda, andei com desenvoltura por cima de sua muralha, entrei pelas paredes do castelo medieval. Não me aborrecia caminhar assim num mapa” (Buarque 55-56). Depois Costa se aventura pelas ruas e, nas palavras do protagonista, “Vi passarem alguns minutos de Danúbio, verde-musgo e bem mais largo do que aparentava no mapa” e no caminho em direção ao hotel, “tentei refazer meu itinerário a contrapelo, mas me confundi com as luzes de bares, discotecas, pizzarias que

na minha vinda não estavam ali. Começou a chover, táxis passavam lotados, encontrei uma livraria aberta, entrei; se amanhã deixasse o país sem conseguir juntar duas palavras, levaria um dicionário como souvenir” (58-59).

A sensação de deslocamento e desconhecimento de Costa inicialmente ocorreu em Budapeste, mas, como apontado por Farias, ela se repete quando o protagonista regressa ao Rio de Janeiro depois de passar anos na capital Húngara: “Acho que eu tinha conservado da cidade [Rio] uma lembrança fotográfica, e agora tudo o que se movia em cima dela me dava a impressão de um artifício” (154), e quando entra em uma loja de sucos na Zona Sul diz que “ali, por uns segundos tive a sensação de haver desembarcado em país de língua desconhecida, o que para mim era sempre uma sensação boa, era como se a vida fosse partir do zero” (155). Dessa forma, se por um lado a fronteira que separa as duas línguas se estreita por decorrência da dedicação de Costa, o narrador-personagem se amalgama nesta fronteira e se distancia da sua origem até ao ponto que não condiz completamente nem com um país e nem com o outro. Em outras palavras, enquanto a fronteira geográfica foi gradativamente aproximada, a sensação de integralidade com o(s) país(es) foi simultaneamente desestruturada.

Depois de estabelecido em Budapeste, Costa aprende a língua local e se julga fluente no idioma. Seu orgulho em ter escrito o livro *Tercetos Secretos*, assinado por Kocsis Ferenc, é evidente, pois esta publicação é uma prova de que conquistara o idioma. Porém, quando lê os poemas contidos nesse livro para Kriska, esperando grandes elogios da obra, ele se decepciona quando a moça diz que o livro é “assim assim” (140). Esta resposta de Kriska irrita o protagonista que discorre o seguinte:

Aí fiquei mordido, falei do prefácio do livro, assinado pelo professor Buzanszky Zoltan, falei das exaltações a Kocsis Ferenc que ouvira de gente graduada na fila de autógrafos. 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. Esta sentença ela emitiu quase a cantar, e foi o que me fez perder a cabeça. Peguei meu prato de espaguete e o atirei em cheio na parede. O prato se espatifou, e na parede ficou aquela maçaroca de tomate com carne moída, mais boa parte do macarrão, que era pegajoso, porque Kriska nunca acertava o ponto de cozimento. (140-141)

Para Costa, escutar que seus poemas ecoam a linguagem de um estrangeiro é uma ofensa. A reação de Kriska o insulta tanto por ser uma afronta ao seu domínio do idioma húngaro, quanto pelo desmerecimento da qualidade de sua produção literária. Os poemas de Costa carregam o seu estilo, o que Kriska identifica como exótico.

A respeito do estilo individual, Bakhtin menciona que este é o resultado da junção do sistema da língua, do objeto de sentido, da relação do locutor com esse objeto e sua relação também com o receptor do enunciado. Considerando que Costa agora domina a língua, mas é um estrangeiro tanto no seu país de origem quanto na Hungria, essa *estrangeiridade* se repercute na sua escrita e por esse motivo seus poemas não refletem o relacionamento que o poeta húngaro que os assinou teria com seus receptores compatriotas. Por mais que Costa tenha tentado abandonar qualquer traço de sua língua

materna enquanto esteve em Budapeste, o seu estilo, que abrange o estilo da sua primeira língua e o diálogo desse com os receptores brasileiros, foi transferido aos seus poemas em húngaro. O estilo neste caso, se aproxima ao sotaque, sobre o qual José Costa menciona que “para quem adotou uma nova língua, como a uma mãe que se selecionasse, para quem procurou e amou todas as suas palavras, a persistência de um sotaque era um castigo injusto (128), assim como injusto foi para Costa escutar que seus poemas eram exóticos e não pareciam húngaros.

O trecho em que vimos a opinião de Kriska sobre o livro de poemas e a receptividade de Costa sobre a crítica de Kriska demonstra também o diálogo entre os personagens orquestrado pela voz narrador. Nessa passagem temos acesso à opinião de Kriska através de sua própria voz, assim como a de Costa ao dialogar com Kriska e também a do narrador descrevendo os pensamentos e sentimentos de Costa num texto contínuo: “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” (141). Desta forma, sutilmente os personagens adquirem voz própria numa construção sonoramente polifônica contribuindo para o universo dialógico da obra em questão.

Voltando-nos ao emprego do discurso proferido por José Costa em português e em húngaro percebemos que há uma variação nessas duas vertentes. Começamos com a sua comunicação em húngaro: como sabemos, o protagonista, a priori, não domina o idioma, mas isso não o impede de arriscar a se comunicar com Kriska, com seu filho Pisti ou com outros interlocutores nas ruas. Ele está disposto a tentar e ousa a utilizar palavras que, parafraseando Costa, sempre continham a sílaba tônica na primeira sílaba,

semelhante a um francês de trás para frente. Visando o seu interesse linguístico, Costa estimulou um relacionamento fraternal com Pisti e o tratava como um enteado, acompanhava o seu desempenho escolar e jogava futebol com a criança:

Escalava-me como goleiro, batia uma saraivada de pênaltis e apreciava que eu me atirasse no terreno pedregoso e encharcado. Depois de conquistar sua confiança, com a cara respingada de lama, eu acreditava que podia contar com ele para um bate-papo. Redonda bola, eu falava, ou magnífico sapato, ou cansado Kósta, mas ele não colaborava, me olhava com um olhar mortiço. O mesmo olhar da camareira, do concierge, do pessoal do hotel, quando comecei a abordá-los em húngaro. No entanto, a cada dia eu mais me orgulhava de meus conhecimentos, pouco importava que todos os húngaros me olhassem com aquele olho de peixe. (66)

Apesar de suas dificuldades, José Costa se aventurava no idioma e mantinha uma comunicabilidade com as pessoas em sua volta. E foi depois de se sentir confortável com a língua que se arriscou na poesia escrevendo o livro de poemas de Kocsis Ferenc.

A respeito da forma em que José Costa se comunica em português, somos informados que, de todos os gêneros, lhe interessa tecer prosas. Dominava o idioma, confortavelmente urdia narrativas e se contentava em escutar elogios alheios baseados nos seus textos e não na sua pessoa como autor, pois, afinal, nenhum leitor, com a exceção de seu sócio, sabia de sua autoria. Porém, tais elogios nunca vieram de sua esposa Vanda, de quem silenciosamente esperava uma expressão de aprovação. O seu romance *O Ginógrafo*, assinado por Kaspar Krabbe, virou um *best-seller* e foi enaltecido também por Vanda que considerou o livro “absolutamente admirável” (102). A reação de

Vanda gerou intensos ciúmes no protagonista até ao ponto de ele trair o seu lema de *confidenciabilidade* e admitir para a esposa que era ele, e não Krabbe, o autor do livro – palavras com grande peso e que ele desejava rasurar, retirar da sua história.

O sucesso das produções de Costa, principalmente d’*O Ginógrafo*, expressam o êxito do protagonista em dominar a linguagem literária em português; já a linguagem trivial no seu idioma nativo é demasiadamente economizada. Seu relacionamento com Vanda e com seu filho Joaquinzinho é baseado na incomunicabilidade. O diálogo do casal é mínimo, construído por poucas frases, palavras sem sentido gravadas na secretária eletrônica ou pela tela da televisão que transmitia a sua esposa apresentando o telejornal, como se Costa necessitasse de veículos intermediários para auxiliá-lo na sua comunicação com Vanda. Neste caso, a secretária eletrônica e o aparelho televisor o ajuda a ser, respectivamente, o emissor e o receptor da mensagem de uma comunicação truncada e representativa do distanciamento espacial e pessoal entre o casal. Menor ainda é o diálogo com o seu filho caracterizado pela repulsa do pai:

Além de enorme, o menino ia completar cinco anos e não falava nada, falava mamãe, baba, pipi ...E pela madrugada ele pegou a mania de balbuciar coisas sem nexos, inventava sons irritantes, uns estalos nos cantos da boca; eu não tinha sossego nem na minha cama, me segurava, me mordida, finalmente estourei: cala a boca, pelo amor de Deus! (30-31)

José Costa não tem com Joaquinzinho o relacionamento paternal que tem com Pisti, filho de Kriska. Se pensarmos na condição linguística das duas crianças, Pisti oferece uma moeda de troca, pois é mais uma pessoa com quem Costa pode se comunicar em húngaro. Por outro lado, Joaquinzinho, além de possuir a mesma língua materna do

pai, ele não fala, ou seja, torna-se menos atraente para alcançar os anseios linguísticos de Costa.

No geral, o tempo do protagonista no Rio não é gasto com o seu filho, exceto quando voltou de Budapeste pela primeira vez e descobriu que os sons mencionados no trecho supracitado eram Joaquinzinho imitando os sons húngaros que Costa pronunciava enquanto dormia. Na tentativa de sacar esses sons da boca de seu filho novamente resolveu dedicar tempo ao menino, “o tempo que [lhe] sobrava antes do trabalho, usado em geral para [se] espreguiçar, pensar na vida e ler jornais no banheiro.” Durante um mês esperou que o filho repetisse tais palavras do seu sonho: “Fala, meu filho, [ele] quase implorava, segurando seus pulsos, mas nesse ponto ele desatava a chorar, chamava a mamãe, chamava a babá (32). A criança não falou as palavras húngaras e o desinteresse de Costa se abrigou novamente. Tal indiferença, resultado da limitação comunicativa de Joaquinzinho, é um tanto sugestiva: considerando que Joaquinzinnho, assim como a escrita fantasmal, é criação de Costa, porém, no caso do filho, Costa é co-autor junto com Vanda, o fato da criança ter cinco anos e não falar, não se comunicar, provoca o efeito oposto de sua criação literária. Em outras palavras, quando Costa escreve *O Ginógrafo*, por exemplo, sua criação fala por si mesmo, atinge o sucesso, se torna um *best-seller* e é motivo de orgulho e vaidade de Costa. Já Joaquinzinho, exemplo vivo da criação-fantasma de Costa, não se comunica e, ao invés de orgulho, incita a frustração e insucesso do pai. Porém, independentemente do sentimento de (in)sucesso que a criação causa em Costa, ambas são substituídas, *O Ginógrafo* logo perde o espaço para outro *best-seller*; e Joaquinzinho é “substituído” por Pisti, o que ressalta a reificação da criação em *Budapeste*, tanto da criação escrita quanto do ambiente e relacionamento familiar.

Comparando a comunicabilidade de Costa no Brasil e na Hungria, vemos que em Budapeste, o protagonista, apesar de não dominar a língua, se esforça para manter uma comunicação com Kriska e Pisti; já no Brasil, mesmo sendo este o local de sua língua materna, há uma incomunicabilidade com Vanda e com Joaquinzinho. Acreditamos que isso acontece devido à transição do protagonista entre o que Bakhtin define como discurso primário e o discurso secundário nas duas línguas.

A respeito dos diferentes gêneros do discurso, Bakhtin menciona a extrema heterogeneidade dos gêneros, pois a variação do discurso na atividade humana é inesgotável. Cada esfera dessa atividade proporciona uma riqueza de variedades, como por exemplo, as conversas do cotidiano, as cartas, os relatórios, os documentos oficiais, a literatura, entre outros. Com tamanha variedade, o teórico se dispõe a dividir esses gêneros em duas categorias, o discurso primário e o discurso secundário:

Importa, nesse ponto, levar em consideração a diferença essencial existente entre o gênero de discurso primário (simples) e o gênero de discurso secundário (complexo). Os gêneros secundários do discurso — o romance, o teatro, o discurso científico, o discurso ideológico, etc. — aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural, mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita: artística, científica, sociopolítica. Durante o processo de sua formação, esses gêneros secundários absorvem e transmutam os gêneros primários (simples) de todas as espécies, que se constituíram em circunstâncias de uma comunicação verbal espontânea. (282)

Quando extrapolamos a relação entre discurso primário e secundário ao livro *Budapeste*, identificamos que o romance como um todo é um discurso secundário constituído pelo discurso primário. Porém, tal divisão é problematizada quando destacamos que essa obra de Buarque abriga em si mesmo o desenvolvimento de outros romances. Com isso em mente, propomos que, nesse contexto, os discursos primários sejam formados também pelo cotidiano dos personagens e os discursos secundários pelos livros escritos dentro do romance, a citar, *O Ginógrafo*, *Tercetos Secretos* e *Budapest*.

Nessa perspectiva, observamos a seguir a relação do protagonista com o discurso primário e secundário e sua utilização desses discursos em *Budapeste* e no Rio. Como previamente mencionado, a princípio, José Costa não domina o discurso primário em húngaro, mas se atreve a conversar na tentativa de aprendê-lo. Quando consegue navegar nessa esfera, ele transforma e aplica o discurso primário no discurso secundário desenvolvendo a escritura do *Tercetos Secretos*.

A respeito da variação entre o discurso primário e secundário, Bakhtin afirma o seguinte:

São muitas as pessoas que, dominando magnificamente a língua, sentem-se logo desamparadas em certas esferas da comunicação verbal, precisamente pelo fato de não dominarem, na prática, as formas do gênero de uma dada esfera. Não é raro o homem que domina perfeitamente a fala numa esfera da comunicação cultural, sabe fazer uma explanação, travar uma discussão científica, intervir a respeito de problemas sociais, calar-se ou então intervir de uma maneira muito desajeitada numa conversa social.

(304)

No caso de Costa em Budapeste, a situação, até certo ponto, ocorre ao revés. O protagonista domina o discurso primário e publica um livro de poemas em húngaro, constatando a sua competência também no discurso secundário. Porém, o manuseio do discurso secundário de Costa em húngaro não o permite manipular nuances da linguagem a ponto de projetar variações de acentos de acordo com o nome de quem assina o livro. Essa característica é identificada em *Tecertos Secretos*, pois os poemas contidos nessa obra exalam o acento estrangeiro de seu criador, o que, como relatado anteriormente, não condiz com o nome do poeta húngaro assinado na capa e faz com que a obra seja considerada “assim-assim” (140) na opinião de Kriska.

Em via oposta, na língua portuguesa, José Costa escreve *O Ginógrafo* e por transitar confortavelmente no discurso secundário da sua língua materna, ele opera a linguagem de tal forma que ao criar a autobiografia em nome de Kaspar Krabbe, o escritor-fantasma é capaz de forjar o acento do alemão em sua escrita, o qual “se agradou da sua própria voz, soava-lha adequado até o seu moderado sotaque, visto que José Costa, com misterioso engenho, lograra imprimir na escrita mesma um moderado sotaque” (86). Dessa forma, constatamos que a Costa não domina o discurso secundário em húngaro com a mesma aptidão que o faz em português, língua na qual cria uma obra “absolutamente admirável” (102) na opinião de Vanda. Essa é uma possível indicação de que a busca de Costa ainda não está completa e quem sabe nunca vai ser. Em outras palavras, apesar do protagonista agora ser proficiente na língua, a ponto de publicar um livro de poemas, ele não alcança a plenitude, o que pode indicar que a busca do sujeito contemporâneo é uma constante e incessante procura do inalcançável.

Apesar de José Costa dominar o discurso secundário na sua língua materna, o seu discurso primário é obstruído, como vimos ser o caso com Vanda e Joaquinzinho. Contudo, não acreditamos que isso ocorra por uma falha de controle do discurso primário e nos baseando nas palavras de José Costa citadas abaixo, defendemos que se trata de uma escolha, de uma estratégia do personagem para navegar em diferentes discursos:

De tanto me devotar ao meu ofício, escrevendo e reescrevendo, corrigindo e depurando textos, mimando cada palavra que punha no papel, não me sobravam boas palavras para ela [Vanda]. Diante dela nem tinha mais vontade de me manifestar, e quando o fazia, era para falar bobagens, lugares-comuns, frases desenxabidas, com erros de sintaxe, cacófalos. E se alguma noite, na cama com ela, me viessem à boca palavras adoráveis, eu as continha, eu as economizava para futuro uso prático. (106-107)

O narrador-personagem tem consciência de que usa o discurso primário ao desenvolver o discurso secundário e prefere não gastá-lo com a Vanda para economizá-lo a fim de melhor construir o seu discurso secundário, ou seja, a sua literatura. Outra interpretação é que Costa guarda as suas “boas palavras” para no futuro usá-las com Kriska, porém sua incomunicabilidade em português não é somente com a Vanda, mas também com Joaquinzinho, com Álvaro ou com qualquer outro interlocutor na sua língua materna. Sendo assim, não acreditamos que se trate de uma questão conjugal, mas sim da dificuldade do protagonista em transitar nos diferentes discursos. Portanto, assim como o eu-lírico da canção que serviu de epígrafe desta seção, ele sabe que a “palavra prima” (Buarque, “Uma palavra”) se molda em diferentes discursos e prefere entesourá-la com a finalidade de aprimorar a sua literatura.

Observando a (in)comunicabilidade de José Costa com os outros personagens na cidade Budapeste, salientamos que muitas vezes o protagonista cria o sentido dos enunciados em sua própria mente por lhe faltar o discurso primário. Para ilustrar, trazemos a passagem em que José Costa decide desbravar as ruas da cidade e conhece um jovem casal, a lourinha e seu namorado fotógrafo, com os quais vai para um bar. Esta cena que termina com um jogo de roleta russa no seu quarto de hotel é repleta de interpretações (e imaginações) da língua desconhecida. Por exemplo, no bar, a personagem feminina falava alto e, nas palavras de Costa, “A lourinha era abusada, me apontava às gargalhadas e gritava para o fotógrafo: é bom saber que eu vou para a cama com esse cara, ou: comigo na cama esse cara vai saber o que é bom, ou: saiba que eu vou é com esse cara bom de cama, ou coisa que o valha” (49); já no quarto, a lourinha grita com o namorado e, segundo o protagonista, “teve razão a lourinha em lhe dizer: sinto asco do teu espetáculo grotesco,” mas ele completa: “ao menos foi isso o que escutei” (53). Nessa dinâmica, a comunicação de José Costa e do casal ocorre numa mescla entre a linguagem verbalizada e o sentido criado por Costa, como se o diálogo que ocorre no nível verbal fosse paralelo ao diálogo que o protagonista cria em sua própria mente devido a sua incompreensibilidade da língua local. Neste ponto, o espaço da incomunicabilidade é preenchido pela comunicabilidade, de certa forma, imaginativa de Costa.

Apesar de, tematicamente, os idiomas principais do livro serem o português e o húngaro, há no romance a presença de outras línguas, tal como palavras em francês, turco e inglês. Essa junção de idiomas nos remete à regravação da canção “Pivete” em 1993, sobre a qual, no documentário *Uma palavra*, Buarque menciona que adicionou um verso

depois que viu garotos de rua na Candelária pedindo esmola, “quase como num esperanto, falando ‘Mounsier have money pra manjar?’ Misturavam todas as línguas para se fazerem entender” (Buarque). Assim como apresentado pela canção “Pivete,” o livro *Budapeste* mistura idiomas e também nomes de empresas multinacionais propondo um diálogo num contexto globalizado representante da sociedade contemporânea. Essa combinação atinge diferentes níveis de comunicação com os leitores que podem compreender, ou não, as palavras estrangeiras e consequentemente a absorção da diégese pode ser alcançada em diferentes níveis. Isso ilustra o processo ativo da linguagem e promove distintas interações entre o escritor/leitor ou compositor/ouvinte.

### **O diálogo entre a obra e o leitor**

A respeito da função dialógica alcançada na interação entre obra-enunciado e leitor, vemos que a compreensão responsiva ativa do livro pode ser imediata ou tardia. Segundo Bakhtin, “Os gêneros secundários da comunicação verbal, em sua maior parte, contam precisamente com esse tipo de compreensão responsiva de ação retardada.” Ainda nas palavras do teórico, “A compreensão responsiva nada mais é senão a fase inicial e preparatória para uma resposta (seja qual for a forma de sua realização)” (291). Ao tornar o seu discurso inteligível, o locutor demonstra sua intenção discursiva e “postula esta compreensão responsiva ativa: o que ele espera, não é uma compreensão passiva que, por assim dizer, apenas duplicaria seu pensamento no espírito do outro, o que espera é uma resposta, uma concordância, uma adesão, uma objeção, uma execução, etc.” (291).

*Budapeste* é um romance que dialoga diretamente com o sujeito contemporâneo, pois através de uma narrativa fragmentada a respeito de um sujeito também fragmentado e marcado pela sensação de não pertencer a lugar algum, manifestam-se também algumas das inquietações do mundo atual. Porém, essas características não são exclusivas de nossa contemporaneidade, pois já foram identificadas, por exemplo, na obra de Fernando Pessoa em que há a fragmentação do sujeito, a presença de várias identidades, muitas vezes contraditórias, conforme denotam os seus heterônimos, ou o poema “Sou um evadido” em que o eu-lírico diz que “Ser um é cadeia / Ser eu, é não ser / Eu vivo fugido / Mas vivo a valer” (*Poesias Inéditas (1930-1935)* 44).

O “ser um é ser cadeia” citado no poema acima evidencia a força por trás de um escritor quando ele se coloca na pele de outrem, tal como identificado em outros poemas de Pessoa, a citar, “Autopsicografia” que versa o seguinte: “O poeta é um fingidor / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente” (*Poesias* 235). Esse sentimento “fingido” se concretiza no momento da escrita (ou da leitura) e se aplica tanto para o poeta falar de si mesmo no ato da criação, pois, como vemos no portal *MultiPessoa: labirinto multimídia*, em “Autopsicografia,” Pessoa é o ortônimo que “escreve como heterônimo de si mesmo” (n.pag.), quanto para o escritor que se veste do sentimento de outro(s). Este *outro* pode ser um narrador, ou nos casos mais complexos, como heterônimos de Pessoa, o escritor deixa de ser ele mesmo e escreve por outro escritor. Essa característica, até certo ponto, assemelha o processo de escritura heterônoma de Pessoa a de um escritor-fantasma, conforme o desenvolvido em *Budapeste*, que também compartilha o desdobramento do eu (escritor) e do sentimento de “Ser eu, é não ser,” pois ele é o escritor-fantasma, o não-autor.

### **O diálogo intertextual e intratextual**

A respeito dos diferentes estilos de comunicação encontrados em *Budapeste*, salientamos a presença da linguagem jornalística, cinematográfica, musical e a literária. A estrutura narrativa cede espaço para o estilo ou para o vocabulário característico de cada uma dessas formas de mídia. Começando pela linguagem jornalística, percebemos que essa, sem maiores avisos, invade as linhas do texto em diversas ocasiões. Para ilustrar, temos a abertura do segundo capítulo intitulado “No caso das crianças.” Essas crianças não pertencem à trama de *Budapeste*, e sim à matéria do telejornal apresentado por Vanda que “suruiu ao vivo anunciando o futebol feminino após os comerciais” (13). Neste e em outros breves trechos em que nos deparamos com reportagens, o leitor tem acesso à própria reportagem vista por Costa, à fala dos entrevistados nessas reportagens e à percepção de José Costa em relação não só à apresentadora, muitas vezes Vanda, mas também à repetitividade das matérias que frequentemente eram reprisadas, tanto no Brasil, quanto em Budapeste. Esta observação pode ser vista como um indício da comercialização e reprodutibilidade da informação que chega às massas através da televisão e até, certo ponto, ilustra o poder alienador da televisão.

Quanto à linguagem cinematográfica, a passagem mais evidente é o início do capítulo 6, “Ao som do mar.” Neste momento, o protagonista acabara de regressar de uma de suas longas estadias em Budapeste e quando caminha pela orla do Rio de Janeiro vê pessoas que não lhe pareciam pertencer ao ambiente. Em suas palavras, “Às vezes eu as via como figurantes de um filme que caminhassem para lá e para cá, ou pedalassem 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” (153-154). O cenário pelo qual Costa caminha era a sua antiga casa, porém, segundo ele, “Acho que eu tinha conservado da cidade uma lembrança fotográfica, e agora tudo o que se movia em cima dela dava a impressão de um artifício” (154). Assim, acreditamos que a impressão de estar dentro de um filme é consequência do deslocamento constante e do estranhamento de Costa ao retornar ao Rio, pois caminhar na orla agora tem um ar de ficção devido a sua sensação de *estrangeiridade* já discutida anteriormente.

Enquanto a linguagem jornalística fornece uma espécie de crítica à mídia televisiva e a cinematográfica exprime o sentimento do protagonista em relação ao espaço, acreditamos que a presença da música no romance em questão, tal qual a música no cinema, cria emoção e estabelece o ambiente da narrativa. Para abordarmos esta vertente observemos a passagem que discorre sobre os acontecimentos da festa de Réveillon, a narrativa de *Budapeste* é constantemente invadida pela marchinha de Carnaval “Allah-La Ô.” É importante mencionar que pouco antes da festa, José Costa retorna de Budapeste e enquanto espera por Vanda em seu apartamento vê um exemplar de *O Ginógrafo* autografado por Kaspar Krabbe dedicado à sua esposa. Costa é invadido por ciúmes e inventa a sua versão de um relacionamento do alemão com a sua esposa durante a sua ausência. Nesse delírio, a sua paixão e os seus passos para conquistar a Vanda estão sendo reproduzidos, porém, agora protagonizados por Kaspar Krabbe.

Este é o sentimento de Costa ao chegar à festa acompanhado pela esposa e ao entrarem, o casal se depara com pessoas bebendo, dançando e cantando ao som carnavalesco. A letra da música “Allah-La Ô” atropela a sequência narrativa da mesma forma em que Costa se depara com os foliões enquanto cruza o terraço: “Atravessamos o

deserto do Saara... era um crooner à frente de uma orquestra de metais, todos fantasiados de havaianos, num palco atrás da piscina ... Alalô ooô ooô... agora todo mundo cantava aos pulos, de braços erguidos, à beira da piscina” (109). As quatro páginas do livro dedicadas à cena da festa de Ano Novo formam uma narrativa mista, na qual o texto base é frequentemente interpolado pela letra dessa música de carnaval. Tal como no cinema, a música nessa passagem modula o espaço e exprime a atmosfera da cena. No geral, o ambiente é festivo, mas, não para o nosso protagonista que sente-se deslocado e tomado de ciúmes de sua esposa. Assim, a inclusão da letra de “Allah-La Ô” nas linhas produzidas pelo narrador-personagem transmite também o tumulto da mente, da visão e da percepção de José Costa antecipando o clima de tensão apresentado no trecho a seguir em que Costa, enciumado, arrasta Vanda pelos braços:

Agarrei seu pulso, levantei-a num repuxão, e ela ainda olhou para Kaspar Krabbe, que não mexeu uma palha. Saí pelo terraço com ela a reboque, ela aos tropeços por causa do salto alto. Alalô ooô ooô... atravessei grupos de gays, de americanos, de políticos, o fotógrafo saltou na minha frente e tirou uma, duas, três, quatro fotos. A Vanda cobria o rosto, chorava, chutei o fotógrafo, passei pelo Álvaro, pelo travesti, passei diante da orquestra: mas que calor ooô ooô... (111)

Este trecho é seguido da cena de ciúmes antes da festa, da agitação durante a festa, do nervosismo de Costa que o faz quebrar uma taça de champanhe em suas mãos, de seu incômodo com a conversa entre a sua esposa e o alemão durante a festa e, com a presença constante da música, prepara o plano para uma das cenas principais do livro, quando Costa assume para Vanda que ele, e não Kaspar Krabbe, é o escritor de *O*

*Ginógrafo*. Palavras essas que o protagonista queria não ter dito ou simplesmente “cortá-las da [sua] história” (113), pois essa revelação rompe com a sua condição de anonimato, algo que realmente conhece com seu, já que até a sua própria escrita não pertence a si mesmo. E é por estar despojado dessa propriedade, por não poder “rasurar aquelas palavras” (113), que Costa volta a Budapeste retomando o seu relacionamento com Kriska e com a língua húngara.

Para falarmos da presença da linguagem literária em *Budapeste* focalizaremos no diálogo desta obra com outras obras-enunciados contidas no próprio livro num contínuo processo de *intratextualidade*. Para isso, apontamos a seguir a relação entre os três romances biográficos: *O Ginógrafo*, *Budapest* e *Budapeste* assinados por Kaspar Krabbe, Zsoze Kósta e Chico Buarque, respectivamente.

O primeiro romance mencionado em *Budapeste* é *O Ginógrafo*, que assim como o livro de Buarque é descrito como um livro cor de mostarda e com letras góticas. As linhas de *Budapeste* se fundem com as linhas de *O Ginógrafo* e a narrativa do primeiro momentaneamente cede espaço para a narrativa do segundo: “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” (29). Neste exemplo, vemos tanto a fusão das duas narrativas – José Costa escutando as fitas gravadas por Kasper Krabbe (em *Budapeste*) e a descrição da chegada de Krabbe no Rio (em *O Ginógrafo*) – quanto a fusão identitária dos dois protagonistas, pois na função de um escritor anônimo, Costa se imagina na pele de Krabbe para contar a história desse alemão radicado no Rio de Janeiro, e que aprendeu as primeiras palavras da língua local escrevendo na pele de

Teresa. Segundo o protagonista de *O Ginógrafo*, “No princípio ela até gostou, ficou lisonjeada quando eu lhe disse que estava escrevendo um livro nela. Depois deu para 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” (39). Ele continuou escrevendo na pele de outras moças, mas sentia que seu livro se dispersava pois tais moças entravam e saíam de sua vida e levavam consigo partes avulsas do livro. Até que conheceu uma mulher que lhe ensinou a escrever de trás para frente e que “zelosa dos [seus] escritos, só ela os sabia ler, mirando-se no espelho, e de noite apagava o que de dia fora escrito” (40).

Abrimos um parêntese para destacar que o aprendizado da língua estrangeira tanto de Costa, quanto do narrador de *O Ginógrafo* acontece de uma forma sensual através da relação desses personagens com Kriska e Teresa, respectivamente. Ambas são mulheres exóticas, a primeira, nas palavras de Costa “Era tão branca toda a sua pele que eu não saberia como pegá-la, onde instalar as minhas mãos. Branca, branca, branca, eu dizia, bela, bela, bela” (45); já a segunda, de acordo com o narrador alemão, “uma morena como Teresa era inimaginável sete anos atrás quando zarpei de Hamburgo” (30). Os corpos e a cor da pele dessas duas mulheres são misteriosos, ocultos e inexplorados para os dois personagens masculinos. Ao desvendar os segredos do corpo, eles se perdem e se acham nos caminhos que os levaram à descoberta da língua e da cultura que essas mulheres carregam em si. Dessa forma, o descobrimento do idioma está intrinsecamente ligado ao descobrimento da mulher numa relação sensual de explorar e dominar o desconhecido.

Voltando-nos aos breves trechos mencionados de *O Ginógrafo*, assinalamos alguns dos diálogos com o livro *Budapeste*. Os protagonistas dos dois livros são estrangeiros desvendando a linguagem nativa e a expressando em seus textos: a trama do protagonista de *O Ginógrafo* desbravando a língua portuguesa é escrita pelo protagonista de *Budapeste* que se aventura com o idioma húngaro. Também, a escrita de trás para frente no corpo de uma mulher e a referência ao espelho para que os escritos sejam lidos nos remete à própria leitura de *Budapeste* que, como veremos em breve a respeito de sua capa, funciona como um espelho no qual o fim do livro reflete o início do mesmo. Isso faz com que vejamos a junção das duas narrativas e dos dois protagonistas não só como uma interligação, mas como uma fusão das tramas e dos protagonistas que fazem com que os dois romances sejam sobrepostos.

Além das relações intratextuais mencionadas acima a respeito de *Budapeste* e *O Ginógrafo*, há também uma relação *intertextual* com a história de Xerazade no livro *As mil e uma noites*, como já apontado por Farias, pois a escrita do livro no corpo da mulher amada é urdida como um filho: “e engravidou de mim e na sua barriga o livro foi ganhando novas formas” (Buarque 40). Nas palavras de Farias, “num processo análogo ao de Xerazade, numa outra narrativa circular, que gera um filho enquanto engendra a sua história, narrada em mil e uma noites” (397). Outra semelhança entre ambas fabulações é a protelação dos escritos do protagonista alemão, que eram apagados de noite para serem reescritos de dia, tal como a história contada por Xerazade que para escapar da morte inventava histórias sempre deixando o final para o dia seguinte no intuito de que o rei Shahryar adiasse a sua execução.

O segundo romance biográfico encontrado em *Budapeste* é o livro *Budapest* escrito pelo Sr..... que conta com o nome de Zsoze Kósta na capa. Este romance é apresentado no fim do livro de Buarque e (re)conta toda a história de José Costa/Zsoze Kósta. Se a relação d’*O Ginógrafo* e *Budapeste* sugere uma integração entre esses dois romances devido à mescla da narrativa e dos protagonistas, *Budapest* é o livro que completa a tríade e transporta a fusão entre as narrativas e os personagens para outro nível: Quando Costa/Kósta lê o romance *Budapest* para Kriska, somos surpreendidos com a leitura das próprias páginas de *Budapeste*, com a mesma trama e os mesmos acontecimentos, incluindo a escritura de *O Ginógrafo*.

A frase de abertura do romance *Budapest* é a mesma do livro *Budapeste*: “Devia ser proibido debochar de quem se aventura” (172-173). Sugestivamente, a frase que encerra esses dois livros também é a mesma, haja vista que o livro *Budapeste* termina com a leitura do encerramento de *Budapest* por Costa/Kósta: “E a mulher amada, de quem eu já sorvera o leite, me deu de beber a água com que havia lavado sua blusa” (174). Notemos que esta também é a frase de encerramento de *O Ginógrafo* e a correlação do desfecho dos três romances, uma vez mais, os une. Neste caso, a linguagem como forma de representação faz do romance de Buarque uma circularidade constante caracterizando a estrutura em abismo.

### **A estrutura em abismo no romance *Budapeste***

De acordo com Lucien Dällenbach no livro *The mirror in the text* (1989), o termo estrutura em abismo (*mise en abyme*), foi introduzido nos estudos literários pelo ensaísta André Gide e se refere a obras que contêm cópias de si mesmo dentro de sua própria

estrutura. Para exemplificar essa técnica narrativa, Silviano Santiago, em seu escrito para Folha de São Paulo intitulado “Clima de dança” (2007), menciona que Gide “escreve o livro que deveria ter sido escrito por Édouard, seu personagem” (n.pag.) baseado na estrutura de brasões, uma peça que pode trazer no seu centro, em miniatura, o desenho global. Nessa tática “O todo se confunde com a parte. A parte se confunde com o todo. Questão de perspectiva. Em heráldica, a técnica se chama ‘em abismo’” (n.pag.). Ainda nas palavras de Santiago:

Em retórica pop, o procedimento se encontra na lata de aveia Quaker. Um religioso vestido a caráter mostra uma lata de aveia. Nesta, está estampado um religioso que mostra a mesma lata de aveia. E assim infinitamente. A estrutura em abismo é comum nas obras de arte do Ocidente. Apenas os historiadores a desconheciam até a anotação de Gide no próprio diário íntimo. Lembremos alguns exemplos. "Hamlet", de Shakespeare, em que há uma peça dentro da peça, "As Meninas", de Velásquez, em que a pintura retrata o ato de pintar, e ainda "O Primo Basílio", em que o personagem Ernestinho escreve uma peça sobre adultério, em tudo semelhante à trama criada por Eça de Queirós. Em todas as obras citadas ressalte-se um fascinante jogo de espelhos. Obras em aberto? Obras reduplicadas? Umberto Eco e Michel Foucault serão sensíveis a elas e semelhantes. Como disse Guimarães Rosa: ‘Através dos espelhos parece que o tempo muda de direção e de velocidade’ (n.pag.).

Assim, de acordo com Santiago, a estrutura em abismo é a arte refletida na própria arte e essa característica pode ser encontrada em variadas expressões, incluindo a

pintura, o teatro, a literatura e também o cinema. Neste caso, a profundidade da obra é derivada do reflexo dela mesma e nela mesma. Trata-se então de uma das formas de *metaficção*. Parafraseando Linda Hutcheon em *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (1980), *metaficção* é a ficção sobre a ficção, a qual inclui um comentário de sua própria narrativa e/ou aspectos linguísticos que podem surgir em diferentes graus *narcisistas*, palavra que em sua utilização do termo não é pejorativa, indicando que a criação pode ser textualmente auto-consciente. Hutcheon se refere à estrutura em abismo como um dos principais modos de narcisismo textual (*Narcissistic Narrative* 1-4), ou em suas palavras, “one of the major techniques of literary narcissism.” (*Narcissistic Narrative* 153)

Em seu livro, Dällenbach destaca que o termo tem sido usado pela crítica de forma diversificada e algumas vezes se afastam do termo proposto por Gide. Nas palavras de Dällenbach, para que se caracterize uma estrutura em abismo deve-se levar em consideração o seguinte: “*the mise en abyme*, as means by which the work turns back on itself, appears to be a kind of *reflexion*; its essential property is that it brings out the meaning and form of the work” (8). Assim, a função do espelho em uma estrutura em abismo é refletir a própria obra de forma que a represente e que traga entendimento da obra refletida. Para embarcar diferentes usos do termo, Dällenbach propõe três categorias que aglomeram a estrutura em abismo: “Simple duplication, *aporetic* duplication and infinite duplication” (164). A *duplicação simples* se refere a uma sequência que reflete a similaridade da obra que a contém; a *duplicação aporética* trata da sequência que sobrepõe a obra que a inclui; e a *duplicação infinita* é atribuída à sequência que reflete

uma sequência que reflete outra sequência, e assim por diante, num processo de representação do infinito, ou seja, do abismo.

O espelhamento é visto em *Budapeste* em diversos momentos, desde a duplicação do personagem José Costa em Zsoze Kósta e todo o ambiente que o circunda, tal como a cidade do Rio de Janeiro e Budapeste, o seu envolvimento com Vanda e Kriska, com Pisti e Joaquinzinho e, principalmente, o reflexo da obra em si mesma através do diálogo de *Budapeste* e *Budapest*. Como mencionado anteriormente, nas últimas páginas do romance de Buarque descobrimos que *Budapest* é, no entanto, o revés do próprio livro *Budapeste*. Tal informação é evidenciada na afinidade da capa e contracapa do romance:



Fig. 44. O espelhamento na capa e contracapa de *Budapeste*.

Conforme identificado na figura acima, a capa (à esquerda) contém o título do livro, o nome do autor e um trecho do romance. A contracapa (à direita) é uma versão espelhada da capa que apresenta a escritura de trás para frente com pequenas, mas significantes diferenças: em letras invertidas o título Budapeste perde o “e” e se torna *Budapest*; e no lugar do nome do autor Chico Buarque, lê-se Zsoze Kósta. Assim, o romance volta a si mesmo e clarifica um dos sentidos da obra que é a sobreposição dos

romances colocando em questionamento a questão autoral e a relação entre personagem, narrador e autor. Dessa forma, o diálogo entre as obras-enunciados no romance evidencia então a estrutura em abismo nos parâmetros definidos por Lucien Dällenbach.

Em sua dissertação de mestrado “Metalinguagem em *Budapeste* de Chico Buarque” (2010), Dayana Andrade explora que o romance de Buarque ecoa uma representação da estrutura em abismo no seu desfecho, pois “*Budapeste* termina em uma construção que se volta para si mesma, de maneira a arquitetar uma estrutura em abismo que apresenta uma função metalinguística, dado que é autorreferente” (46). A esse estudo agregamos que o aspecto visual do espelhamento presente na capa/contracapa do livro ilustra a função do espelho em abismo, ou seja, reflete e cria significado à obra refletida. Além disso, identificamos que *Budapeste* é uma forma de *duplicação aporética*, pois apesar de se tratar de uma obra (*Budapest*) que inclui uma obra (*Budapeste*) que inclui uma obra (*O Ginógrafo*), os romances *Budapest* e *Budapeste* são sobrepostos, que, por sua vez, se justapõem ao livro *O Ginógrafo* com sua capa mostarda e letras góticas. Portanto, os romances em *Budapeste* se desdobram em reflexos que no fim recuam e se totalizam em um objeto unificado.

Nessa manifestação aporética o invisível torna-se visível, a começar pela figura do autor. A estrutura em abismo em *Budapeste* envolve não só a obra-enunciado refletida em outras obras-enunciados, mas também a construção da figura autoral na pele do(s) personagem(s). Nas palavras de Dällenbach, “we can say that the nature of a text is simultaneously to *exclude* its empirical producer and to *include*, in place of this exiled subject, a subject who has no existence beyond the enunciation s/he subtends, who is anonymous despite the name given on the title-page, and who is impersonal despite being

seen as a literary *person* (76). A estrutura em abismo na literatura conta com um substituto tanto para o autor, quanto para o seu narrador. Em *Budapeste*, a diégese dispõe a configuração do criador da narrativa e sua figura é também duplicada no jogo de espelhamento dos narradores, como visto na relação de José Costa-Kaspar Krabbe, Zsoze Kósta-Kocsis Ferenc e Sr.....-Zsoze Kósta. Adicionalmente, a leitura espelhada da capa de *Budapeste* transpõe o nome do autor real (Chico Buarque) e seu substituto ficcional (Zsoze Kósta, abarcando José Costa e o Sr.....). Essa relação exerce um efeito crítico ao mesclar a realidade e a ficção e também acentua o atributo do escritor de ser o duplo de si mesmo.

A respeito da realidade e ficção, Dällenbach, baseado em Gide, menciona que a estrutura em abismo destaca a influência do autor na obra, assim como a influência da obra no autor. A ambigüização da identidade autoral em *Budapeste* nos leva ao âmbito das incertezas, principalmente quando o nome do autor real é colocado em questão, conseqüentemente, essa idiosincrasia problematiza os limites entre o real e o fictício. Mais ainda, lembremos que a trama de *Budapeste* é tecida em torno de um escritor-fantasma que escreve sua obra e esta conta com o nome de outro na capa. Esse tema nos remete à função de Chico Buarque como músico, cujas composições não são criadas só para serem cantadas por ele, mas muitas são encomendas e feitas para serem interpretadas por outros cantores. Não é incomum o fato da associação da canção e a receptividade do público serem associadas ao intérprete dessas canções e não ao compositor. Assimilando-se assim ao escritor-fantasma apresentado em *Budapeste* e correlacionando-se também à relação de obra e autor no quesito realidade e ficção levantado por Dällenbach. Abrimos um parêntese, para mencionar que no documentário *Desconstrução* (2006), Chico

Buarque brinca com o tema da “máfia da composição,” dizendo que suas músicas são criadas por fornecedores anônimos que cobram caro pela música e pela letra. Nessa anedota, ele diz que não compõe, mas que trabalha muito para conseguir que os fornecedores cumpram os prazos e os pedidos feitos. O DVD *Desconstrução* foi lançado três anos após a publicação de *Budapeste* e vê-se tanto no romance quanto no entretenimento no documentário a temática do não-autor e não-compositor criados por Buarque.

Quanto à perspectiva de que o autor é o duplo de si mesmo, vejamos as palavras de José Miguel Wisnik em “O autor do livro (não) sou eu:”

Tecnicamente, *Budapeste* é um romance do duplo, tema clássico na literatura ocidental desde que a identidade do sujeito tornou-se problema e enigma. A questão desfila nas narrativas do século XIX, através dos motivos da sombra, do sócia, da máscara, do espelho, e evolui para a indagação dessa esfinge impenetrável e desencantada que é a própria pessoa como *persona* e ninguém. Na criação literária, no entanto, 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. (n.pag.)

Seguindo essa perspectiva, o escritor em *Budapeste* é um duplo de si mesmo e ao mesmo tempo ninguém. A respeito dos romances autobiográficos, *O Ginógrafo* e *Budapest*, e do livro de poemas *Tercetos Secretos*, ele se desdobra em um narrador ou em um eu-lírico para transmitir a sua mensagem, seja em prosa ou poesia, mas ao mesmo tempo esse escritor é reduzido ao anonimato por se tratar de um escritor-fantasma. Porém, acreditamos que, ao passo que tal escritura é outorgada a outrem, esta dinâmica se

reverte, pois o nome assinado na capa do livro exime o anonimato e, ao revés, consolida os desdobramentos em um sujeito que responde juridicamente por todas as vozes do discurso. Em outras palavras, esta é uma relação de inversos, pois pode ser tanto a multiplicação de um elemento, quanto a unificação de vários elementos desdobrados.

Tal particularidade pode ser exemplificada com a própria escolha da cidade Budapeste e deste ser o título do romance. Budapeste foi fundada com a fusão das cidades Buda e Peste divididas pelo rio Danúbio, ou seja, a cidade sustenta em si a característica de ser duas ao mesmo tempo que uma, refletindo-se na margem do rio. Assim também é o jogo dos espelhos manifestado no romance e neste vemos a representação do processo em que o homem que se enxerga fora de si mesmo. Assim como num espelho, no qual a imagem do indivíduo materializa a divisão de um sujeito, por se tratar apenas de um reflexo, a mesma imagem se abriga no indivíduo original, assinalando a qualidade de nosso protagonista em ser duplo de si mesmo ao mesmo tempo que a sua duplicidade se recua em si, seja nele próprio, seja no sujeito que assina pela obra.

Deste modo, tanto o protagonista quanto o diálogo entre as obras-enunciados representam a duplicação aporética numa estrutura em abismo, na qual eles se duplicam, se refletem e seu reflexo sobrepõe o sujeito inicial (protagonista e obra-enunciado). Esses reflexos contribuem para a criação do sentido do objeto refletido, apresentam a figura do autor e do seu narrador e apresentam uma mescla de realidade e ficção, fazendo com que *Budapeste* seja constituído então em uma estrutura em abismo.

Assim, identificamos que em *Budapeste*, Buarque sublinha a predominância da linguagem, a qual reflete o interior e o âmago de Costa, pois, através desta podemos

decifrar melhor o nosso personagem. Como mencionado anteriormente, para Costa, dominar o idioma estrangeiro transpassa a linguagem verbal e escrita, tornando-se uma tentativa do protagonista se completar pessoalmente e artisticamente. Sua submissão ao idioma e ao enigma do desconhecido é expressada por sua subordinação linguística à Kriska, representante dos segredos da língua húngara. Adicionalmente, por pertencer a dois lugares, Costa não pertence a nenhum e sente-se um estrangeiro tanto na Hungria quanto no Brasil, fato também demonstrado pelo estranhamento da linguagem ao retornar ao Rio de Janeiro após uma longa estadia em Budapeste. Além disso, a mescla de idiomas, de mídia e a própria ausência de linearidade da narrativa são capazes de captar e transmitir a perturbação do interior desse personagem que vive constantemente em trânsito – entre países, entre mulheres e entre idiomas – na busca de algo inalcançável, que pode ser a sua arte, agora copiada por seus êmulos e o seu anonimato após tê-lo revelado à Vanda.

Tudo isso nos foi mostrado através da linguagem que, como vimos, se concretizou na intereção desta com o *outro*, pois, como obra-enunciado, o romance em questão apresenta o diálogo a) entre os personagens, b) entre a obra e o leitor e c) entre as obras-enunciados dentro do próprio romance. Dentre os vários diálogos encontrados na obra, acreditamos que o ápice da concretização da linguagem ocorre no reflexo do livro nele mesmo, pois neste momento há uma explosão de significados que não necessariamente oferecem soluções para esse romance, cujas conexões são inesgotáveis, mas abrem-se mais possibilidades de sentidos e interpretações.

Através da estrutura em abismo, o autor, narrador e personagem se misturam, o que desestabiliza a relação entre a realidade e a ficção, sugerindo que a ficção reflita a

realidade e a realidade reflita a ficção. Neste jogo de espelhos, não se pode afirmar o que é real e o que é ficção, pois, tal como a própria obra, ambas se sobrepõem. Contudo, tendo em mente que a imagem num espelho não é o real, mas sim a representação do real, acreditamos que o nome do autor (o real) em forma de imagem no espelho sugere também uma representação do real, ou seja, uma representação da realidade constituída no mundo de incertezas e deslocamento em que o sujeito contemporâneo vive.

Neste mundo contemporâneo sobressaem a ausência de um estilo único e do individualismo, como já expressado por Franciano Camelo a respeito de *Budapeste*, a esquizofrenia que expressa a falta de linearidade e a perpetuidade do presente, a globalização, o estreitamento das fronteiras, o capitalismo multinacional, a comercialização da arte, a influência da mídia,<sup>12</sup> o sentimento de não pertencer a lugar algum e a constante busca de algo que complete as lacunas do sujeito multifacetado. Como vimos em nossa análise, tudo isso é apresentado em *Budapeste* através da linguagem quando esta entra em contato com o *outro*, fazendo de sua utilização uma forma de representação do mundo pós-moderno.

Essas características da obra provocam uma conturbação ordenada e, neste ponto, a aproxima do romance *Benjamim* que como vimos no capítulo anterior, através da estrutura narrativa, cria a ordem dentro da desordem. No caso de *Budapeste*, a narrativa frenética de uma escrita a contrapelo tece uma teia de informações que transcende o seu sentido quando o diálogo entre as obras-enunciados é formado, seja pelos rastros deixados pela narrativa, seja pelo aspecto visual da capa e contracapa. Nessa ocasião, o livro alcança o processo referido por Wisnik ao dizer que *Budapeste* é uma obra que “no

---

<sup>12</sup> Essas informações a respeito da contemporaneidade são explicadas por Fredric Jameson em “Pós-modernidade e sociedade de consumo” (1985).

exato momento que termina, se transforma em poesia” (n.pag.). Dessa forma, trata-se de um livro que ao alcançarmos a última página, não termina, mas abre uma gama de significados e percepções resultantes da incomensurável relação da linguagem com o modo de representação.

#### **4.2 O processo de recepção e a linguagem do/no filme**

Eu não sabia explicar nós dois  
Ela mais eu  
Porque eu e ela  
Não conhecia poemas  
Nem muitas palavras belas  
Mas ela foi me levando pela mão  
Íamos todos os dois  
Assim ao léu  
Ríamos, chorávamos sem razão  
Hoje lembrando-me dela  
Me vendo nos olhos dela  
Sei que o que tinha de ser se deu  
Porque era ela  
Porque era eu

“Porque era ela, porque era eu” Chico Buarque (2006)

Ao observarmos a adaptação como processo de recepção lembramos que, conforme desenvolvido no capítulo 2 e baseado no livro *Theory of Adaptation* de Linda Hutcheon (2006), a recepção de uma obra adaptada dialoga com os espectadores de forma diferenciada, dependendo se o receptor conhece, ou não, o romance adaptado. Se o romance é familiar para o espectador, ele experiencia o filme como uma *adaptação* e neste processo, a sua memória da obra literária o ajuda a reconhecer semelhanças e diferenças entre esta e a obra fílmica, influenciando sua relação com a película. Porém, isso não significa que as semelhanças sejam características positivas e as diferenças negativas. Conforme destaca Hutcheon, um dos motivos pelo qual a adaptação atrai o público é a possibilidade desta prover a cópia em diferença, ou seja, nas palavras da teórica, “repetition with variation” (*Theory of adaptation* 4). Neste caso, baseado em nossos apontamentos no capítulo 2, consideramos que a adaptação pertença a um entre-lugar, pois, no caso da recepção, o produto interage com o espectador num local intermediário entre o romance e o filme.

De acordo com esse texto de Hutcheon, caso o espectador não conheça a obra adaptada, ele experiencia o filme como faria com qualquer outra película, pois ele não participa de uma relação palimpséstica tal qual o espectador conhecedor do romance. Dessa forma, inferimos que a adaptação também se adapta no processo de recepção. Em outras palavras, ela assume a sua forma no momento em que interage com o espectador, podendo variar entre um filme, como outro qualquer, ou um filme adaptado que proporciona níveis de conexões com o romance.

A análise que segue tem em vista o espectador conhecedor do romance, portanto, abordamos o filme *Budapeste* (2009) como pertencente ao entre-lugar, ou seja, no limiar

entre o romance e o filme. Com isso em mente, veremos a seguir algumas reações perante esse filme encontradas em veículos de comunicação de massa, tal como jornais e websites, observando se e como essas relacionam o hipotexto ao hipertexto e, em seguida, apresentamos a forma em que essa obra fílmica dialoga com a nossa leitura, como um receptor do filme e um leitor do romance, tomando como base a análise feita na primeira parte desse capítulo.

Para este fim, investigamos o resultado alcançado na produção de *Budapeste* (Carvalho) levando em consideração a intenção de fidelidade do realizador ao reproduzir o romance e a transferência de diferentes elementos da narrativa, tal como a preponderância da linguagem e a estrutura em abismo. Nossa intenção não é medir a qualidade da obra fílmica através da (in)fidelidade da adaptação, mas observar os recursos audiovisuais utilizados para transmitir o livro à tela nos moldes desejados por Carvalho. Atentamos para essas informações porque elas influenciam o produto final que alcançará o espectador e, conseqüentemente, repercutirá na sua impressão sobre a obra. Isso ocorre porque a adaptação como produto está diretamente ligada com o processo de recepção, haja vista que o produto é o agente com o qual o espectador se comunica. Indiretamente, o processo de produção é abordado, pois é a realização do filme que gera o produto. Dessa forma, para falarmos da recepção, conscientemente, mencionamos também a adaptação como produto e como processo.

### **Recepção da adaptação: relações entre o romance e o filme**

Para falarmos da recepção do filme *Budapeste*, visitamos a reação à obra através de artigos de jornais e sites de crítica referentes ao filme em questão. Nosso ponto de

análise não é, necessariamente, buscar reações positivas ou negativas ao filme, mas identificar se o receptor se refere, ou não, à obra literária ao expressar a sua opinião.

Iniciamos nossa investigação observando os artigos de jornais<sup>13</sup> publicados no período de lançamento da obra que ocorreu no dia 22 de maio de 2009, assim como a repercussão do anúncio do lançamento do filme feito à imprensa coletiva no dia 11 de maio do mesmo ano. Percebemos que a maioria das reportagens apresentam a sinopse do filme relacionando-a diretamente ao romance, mas, primordialmente, se voltam para a realização do filme, levando em conta as declarações do diretor, da roteirista e dos atores principais, e mencionam algumas das curiosidades e desafios para que tal realização fosse feita. Dentre os quais citamos: 1) o desafio linguístico pelo fato de o protagonista, a equipe, ou mesmo Chico Buarque, que faz uma breve aparição no filme, não falarem húngaro, já que grande parte da película é filmada em Budapeste e muitas das falas no filme serem na língua estrangeira; 2) a frequente menção de que o filme homenageia Buarque por inserir tanto a sua figura, quanto a canção “Feijoada Completa” nas cenas dirigidas por Carvalho; 3) o fato de que, para transferir o estranhamento do romance às telas, o diretor fez questão de que os protagonistas se conhecessem e trocassem as primeiras palavras no momento da filmagem; 4) o depoimento da atriz húngara, Gabriella Hámori, mencionando que o romance não foi bem recebido na Hungria, em sua opinião,

---

<sup>13</sup> “Referencia a Chico Buarque marca Budapeste” (2009), “Diretor cria filme realista para narrar trama fantástica” (2009), “Na adaptação, língua húngara ganha força” (2009), “Em *Budapeste* escritor faz viagem em busca do seu duplo” (2009), “Adaptação do romance *Budapeste* de Chico Buarque fala de ghost-writer que deixa o Brasil e refaz toda a vida” (2009), Walter Carvalho defende improvisação e afirma que *Budapeste* é um espelho quebrado” (2009), “Chico pensa e você elogia, antes mesmo dele falar,” diz diretor de Budapeste” (2009) e duas reportagens sem título publicadas por *Yahoo!brPRESS* escrita por José Messias (2009) e outra publicada por *Último segundo* assinada pela redação (2009).

devido aos estereótipos de Budapeste encontrado no livro; 5) o elogio à bela fotografia do filme, dirigida por Lula Carvalho, filho de Walter Carvalho e 6) o universo lúdico do filme, levantando a dúvida se Costa realmente viveu, ou não, as cenas apresentadas no filme. Dessa forma, as opiniões dos jornalistas estão sutilmente embutidas em textos que reportam o evento de se levar mais uma obra de Buarque aos cinemas, o que ressalta a relação do filme com o romance e com o próprio autor. Acreditamos que esta é a abordagem geral das reportagens por se tratarem de notícias e, de certa forma, aumentam a curiosidade do público e se tornam uma espécie de incentivo para esses assistirem tal produção.

Visitando as críticas de Eduardo Viveiros, Edilson Saçashima e Edu Fernandes para o site da *UOL*<sup>14</sup> – “UOL omelete,” “UOL Entretenimento,” e “UOL CinePop,” respectivamente – percebemos que todos se referem ao romance de Buarque ao apresentarem seus pareceres sobre o filme. Dentre essas críticas vemos que há 1) uma comparação direta entre o filme e o romance, como, por exemplo, no texto de Viveiros, o qual afirma que o romance de Buarque é mais abstrato que palpável e que o filme “no esforço de mastigar o livro para a audiência, cortam-se tantas arestas que dão graça e densidade à história que o resto fica órfão” (“Filme adapta para as telas mais um livro escrito por Chico Buarque”); 2) a relação entre o filme e Buarque, como demonstrado por Saçashima, o qual se baseia na declaração de Carvalho ao dizer que o “Chico pensa e a gente já começa a elogiar” (citado em Saçashima) e menciona que “Essa reverência [a Buarque] vai ganhar forma no filme como uma espécie de multiplicidade de sentidos para se fugir de clichês e interpretações corriqueiras” (“*Budapeste* provoca desorientação ao

---

<sup>14</sup> *UOL* - Universo Online pertencente ao Grupo Folha.

propor múltiplos sentidos”), referindo-se à variedade de interpretações que a obra, inclusive musical, do autor apresenta; e 3) a relação do filme ao romance como forma de atrair o público, conforme explicitado pelo texto de Fernandes que inicia com a seguinte afirmação: “O primeiro ponto de atração que *Budapeste* criará com o público será o fato de ser baseado no comentado romance de Chico Buarque” (Fernandes “Budapeste”). Dessa forma vemos três críticas em que, cada qual do seu modo, se voltam para o romance *Budapeste*, ou para o seu autor, para expressarem pontos negativos e positivos do filme.

Abrimos um parêntese para, a título ilustrativo, mencionar algumas opiniões baseadas no público geral. Para este fim, observamos comentários deixados por espectadores no site da produtora e distribuidora, Imagem Filmes, assim como no site brasileiro sobre filmes, AdoroCinema e páginas de blogs<sup>15</sup> referentes ao filme. Nesses, notamos que a vasta maioria<sup>16</sup> se refere ao romance quando opinam sobre o filme, seja como forma comparativa para demonstrar seu agrado ou desagrado do filme; seja para mencionar que leram o romance e estão ansiosos para assistir ao filme, neste caso, assumindo o papel de e(s)(x)pectador que, como definimos no capítulo 2, é o *espectador* do filme que carrega a *expectativa* de ver como a sua leitura foi transposta à tela; seja para ressaltar que não leram o romance, na maioria dos casos, justificando-se do porquê falar apenas sobre o filme, o que soa como um pedido de permissão para absterem-se de comentar sobre o romance.

---

<sup>15</sup> “Anotações de um cinéfilo” (2009), “Ogrolândia” (2009), “Anti-dicas de cinema” (2009), “Cinema com recheio” (2009), “Cenas de cinema” (2009), “Staccato” (2009), “Culturices” (2009), “Cine pipoca cult” (2009).

<sup>16</sup> No total de dezenove comentários observados, doze, de alguma forma, mencionam o romance e sete se referem apenas ao filme. Quanto aos blogs, apenas um não se refere ao livro de Buarque.

Voltando-nos aos artigos de jornal e crítica do filme, identificamos que o romance e o autor são frequentemente mencionados, tanto como forma de reportagem do lançamento, quanto em reações críticas. Ambos os casos são divulgados em veículo de comunicação de massa, jornais e websites, e, de alguma forma, relembram o público geral da conexão entre o filme e o romance e, desta forma, fortalece e propaga a noção de adaptação como entre-lugar, pois a situa neste espaço intermediário entre o filme e o romance, sugerindo ao público uma experiência da adaptação como *adaptação*.

### **Algumas considerações sobre o filme *Budapeste***

O filme *Budapeste* (2009), uma co-produção entre Brasil, Hungria e Portugal, foi dirigido por Walter Carvalho e encena o roteiro de Rita Buzzar baseado no romance *Budapeste* (2003) de Chico Buarque. Um dos compromissos do diretor e da roteirista foi ser fiel ao representarem a obra literária. Esta é uma via oposta ao compromisso de Monique Gardenbeg quando adaptou o romance *Benjamim*. Como apresentamos no capítulo anterior, segundo Gardenberg, “para fazer um bom cinema é preciso desrespeitar a obra literária” (n.pag.) e essa premissa é identificada quando a cineasta transfere as ações e os personagens do romance, mas introduz alterações que refletem o seu objetivo pessoal e político ao adaptar *Benjamim*.

O diretor Walter Carvalho marcou o cinema brasileiro como realizador e também diretor de fotografia, testemunhando e registrando dados sociais, políticos e culturais durante décadas no país. Sua apurada fotografia cinematográfica é vista em dezenas de filmes, entre eles, *Getúlio* (2014), *Madame satã* (2002), *Lavoura arcaica* (2001), *Central do Brasil* (1998) e *Terra estrangeira* (1995); quanto ao papel de diretor cinematográfico,

de 2002 a 2014 Carvalho dirigiu seis filmes, dentre os quais temos: *Brincante* (2014), *Raul: O início, o fim e o meio* (2012) *Budapeste* (2009) e *Cazuza, o tempo não para* (2004), o último em parceria com Sandra Werneck. A direção da adaptação do romance homônimo de Chico Buarque foi um convite de Rita Buzzar, diretora, produtora e roteirista de filmes e minisséries televisivas. Buzzar foi responsável pela produção do filme *O tempo e o vento* (2013), baseado em *O continente* da trilogia *O tempo e o vento* de Érico Veríssimo e além de produzir, escreveu os roteiros dos filmes *Budapeste* (2009), *Olga* (2004) e *Lara* (2002).

Quanto à seleção do elenco, dentre os personagens principais temos Leonardo Medeiros no papel de José Costa, Giovanna Antonelli na pele de Vanda e Gabriella Hámori representando Kriska. Além desses, alguns outros personagens transferidos foram: o escritor anônimo e ex-marido de Kriska, o sócio do protagonista, Álvaro Cunha, o alemão Kaspar Krabbe, o poeta húngaro Kocsis Ferenc, todas as mulheres que emprestaram seus corpos para a escrita de Krabbe e as crianças Joaquinzinho e Pisti, porém, a progressão do tempo no filme não alcançou a adolescência desses dois personagens, eliminando a cena do livro em que Costa, numa troca de olhares, reconhece e teme a figura de seu filho depois de crescido.

Assim como o livro *Budapeste*, o filme conta a história de José Costa, um escritor anônimo, cuja vida transita entre as cidades do Rio de Janeiro e Budapeste, entre duas mulheres, Vanda e Kriska, e entre dois idiomas principais, o português e o húngaro. Porém, conforme mencionamos em nosso estudo a respeito do romance em questão, consideramos que a mensagem do livro é formada em dois níveis: no primeiro temos a mensagem resultante da trama no nível diegético, onde vemos José Costa dividindo o

tempo e o espaço com os outros personagens do romance, ou seja, o que absorvemos do aspecto visível do enredo; no segundo nível temos o espelhamento e o diálogo entre as obras-enunciados que no fim entendemos ser uma estrutura em abismo e a (re)escritura de *Budapeste* em contrapelo. Contudo, é importante observar que esses níveis não são dissidentes, pois são interligados e articulados mutuamente. Defendemos que ao adaptar e também analisar a adaptação de *Budapeste*, deve-se ter em mente esses dois níveis, pois numa transposição midiática há de se escolher quais e como as diferentes mensagens serão transferidas de uma mídia a outra.

### **A (in)fidelidade de *Budapeste***

No capítulo 2 mencionamos que, com a finalidade de atrair possíveis espectadores, a contracapa do DVD *Budapeste* cita a divulgação da revista *Veja SP* afirmando que o filme é “uma fiel tradução pelas mãos do ótimo diretor Walter Carvalho.” A respeito de alguns acréscimos encontrados no filme, Rita Buzzar menciona nos extras da filmagem que “tudo foi feito com o aval e a permissão do Chico” (Carvalho *Budapeste*). Já na reportagem da *Folha de São Paulo*, Cristina Fibe afirma que “Apesar de terem sido feitas algumas modificações, ‘nada sai do universo’ do livro, diz Rita” e também que, segundo Walter Carvalho, o filme é “‘completamente fiel’ à obra do escritor” (2009). No artigo de Roberta Canuto para o jornal *O tempo*, Buzzar declara o seguinte: “Tentei de alguma forma preservar os diálogos que são belíssimos. Todas as mudanças tiveram aval do Chico, porque eu quis que elas passassem imperceptíveis e se mantivessem fieis ao universo criado por ele” (“Chico vai ao cinema, de novo” 2009) e por fim, no *Jornal do Brasil* vemos as palavras de Buzzar salientando que “*Budapeste* é

fiel ao livro de Buarque, apesar de ser diferente dele.” (“Walter Carvalho: cheio de respeito literário por *Budapeste* no cinema” 2009).

As reportagens acima anunciam a estreia do filme de Carvalho e nesse ponto se assemelham ao propósito da capa do DVD no intuito de atrair espectadores baseado no preceito do filme ser fiel ao livro. Mas, primordialmente, elas mostram que uma das principais preocupações na realização de *Budapeste* foi de não modificar a obra literária no processo de transposição midiática. Porém, se a adaptação é o resultado de uma relação *hipertextual* proveniente de *releituras* e *reescrituras* das obras adaptadas, nos perguntamos, ser fiel a qual leitura? No caso de *Budapeste*, ser fiel a quê, à mensagem do primeiro ou do segundo nível? Além disso, em uma transposição de mídias, como ser fiel a um romance, cuja mensagem está baseada na própria característica dele ser um livro?

Adicionalmente, a transferência de uma obra literária para uma obra filmica exige que o realizador selecione as passagens a serem transmitidas, pois afinal, no caso de *Budapeste*, o romance conta com quase duzentas páginas e o filme com 113 minutos. A respeito dessa característica e de distintos aspectos da arte, Linda Hutcheon menciona o seguinte:

E. H. Gombrich offers a useful analogy when he suggests that if an artist stands before a landscape with a pencil in hand, he or she will ‘look for those aspects which can be rendered in lines;’ if it is a paintbrush that he holds, the artist’s vision of the very same landscape will be in terms of masses, not lines. Therefore, an adapter coming to a story with the idea of adapting it for a film would be attracted to different aspects of it than an opera librettist would be. (*Theory of Adaptation* 19)

Assim, o adaptador, ao analisar o livro, considera os fatores da nova mídia ao selecionar as passagens que serão transmitidas. Portanto, o processo de adaptação engloba características individuais dos realizadores, tanto no ato da leitura e interpretação da obra adaptada, quanto na seleção das passagens do romance e na criação do filme. Por esse motivo, quando os realizadores de *Budapeste* afirmam ser fiel ao livro, voltamos a perguntar, fiel a quê?

Quando comparamos o filme ao romance *Budapeste*, notamos que a trama no nível diegético foi transferida à película com algumas modificações e, no desejo de manter a fidelidade de diferentes aspectos da obra, identificamos que houve uma tentativa frustrada de transferir a complexidade paralela à trama do romance nessa transição de mídias. Para tratar dessas questões vejamos, em primeiro lugar, o motivo de Carvalho realizar este filme e, em seguida, como as mensagens, foram, ou não, transferidas à tela. Nesse processo observamos as semelhanças, assim como as diferenças entre as duas versões de *Budapeste*.

Pouco após a estreia do filme *Budapeste*, o diretor Fernando Meirelles mediou um debate ocorrido entre o diretor Walter Carvalho e o ator Leonardo Medeiros, protagonista do filme. Nesse debate, Carvalho menciona que, quando recebeu o convite de Buzzar, ainda não havia lido o livro e que lhe daria uma resposta após a leitura. Nas palavras do diretor, “antes de terminar eu decidi que ia fazer porque o livro era muito difícil ... muito complexo, muito confuso às vezes ... Não é uma narrativa convencional, não é uma coisa com começo, meio e fim, necessariamente nessa ordem.” Carvalho complementa que “na verdade, o que [o] atraiu em filmar e adaptar o *Budapeste* foi exatamente a literatura

difícil, complexa e bela do Chico. Isso que [o] desafiou e [o] estimulou” (*Cinema online*<sup>17</sup>).

A complexidade da obra de Buarque também foi o motivo que instigou Buzzar a produzir essa adaptação. Segundo a roteirista nos extras da filmagem, logo após a leitura do romance ela se empenhou para comprar os direitos autorais do livro e para buscar o realizador apropriado que assumiria a direção geral do filme, surgindo assim o convite a Walter Carvalho.

Fernando Meirelles, que um ano antes do debate havia adaptado o filme *Ensaio sobre a cegueira* (2008) baseado no livro homônimo de José Saramago de 1995, discorre sobre a tarefa de dirigir adaptações:

Tem livros que eu acho que são mais fáceis, livros que são histórias, mas que têm trama. Uma história que é só você seguir, contar aquilo direito, eu acho que são mais simples de adaptar. O *Ensaio sobre a cegueira*, acho que é um livro complicado de adaptar, mas ainda tem uma história, você segue personagens. Esse livro aqui, o *Budapeste*, quando eu li, eu achava que era inadaptável. Eu acho que o Walter é completamente irresponsável e maluco de ter topado porque, realmente, é um livro que é muito literatura, a história, a trama é pequena. Enfim, ele foi muito corajoso, eu não teria essa manha, essa coragem. (*Cinema online*)

Segundo a explicação de Meirelles, a dificuldade em adaptar *Budapeste* está exatamente no sentido proposto para além da trama, nos jogos de duplos, no espelhamento, no nível *hipodiegético* que geram a comunicação entre as obras-

---

<sup>17</sup> As citações do *Cinema online* são nossas transcrições do debate entre Walter Carvalho e Leonardo Medeiros mediado por Fernando Meirelles.

enunciados e na estrutura em abismo. A reação de Meirelles ao pensar na possibilidade de adaptar *Budapeste*, considerando-a uma obra inadaptável, nos remete ao filme *Adaptation* (2002) dirigido por Spike Jonze com o roteiro de Charles Kaufman baseado no livro *The Orchid Thief* (1998) da jornalista Susan Orleans. A dificuldade de adaptar o livro de Orleans por ser um livro similar à descrição de Meirelles sobre *Budapeste* – “inadaptável” pois “a história, a trama é pequena” – faz com que Kaufman crie o roteiro de um filme, cuja narrativa principal são os desafios do processo de adaptação. O grande respeito de Kaufman pelo livro, que por sinal, é baseado em um dos artigos da jornalista para o *New York Times*, dificulta o processo de criação. Assim, a estratégia de Kaufman em acrescentar personagens e criar uma nova trama que dialoga abertamente com o livro adaptado resulta na exposição da complexidade e delicadeza do processo de adaptação e paralelamente no entrelaçamento do livro *The Orchid Thief* na nova trama. Similarmente, no caso de *Budapeste*, para se transferir o sentido paralelo à trama seria necessário abdicar do apego à fidelidade da obra original e, como Kaufman, buscar alternativas para na linguagem do cinema representar a complexidade expressa pela linguagem literária.

### **O espelhamento e a estrutura em abismo no filme *Budapeste***

Em nossa análise anterior vimos que a estrutura em abismo, numa forma de espelhamento, carrega cópias de si dentro da sua própria estrutura (Gide, Santiago, Dällenbach) e que, no caso do romance *Budapeste*, trata-se de uma *duplicação aporética* (Dällenbach), pois o reflexo (*Budapest*) volta a si mesmo e sobrepõe a imagem inicial (*Budapeste*). Tal reflexão apresenta uma relação entre a realidade e a ficção no momento

em que se espelham a figura do autor real e a do autor fictício na relação ente a capa e contracapa do romance.

A presença do espelho é constante também no filme *Budapeste*. Quando observamos a capa do DVD vemos que a posição invertida de José Costa acompanhado de Kriska (imagem superior) e de José Costa acompanhado de Vanda (imagem inferior) sugere uma imagem espelhada:



Fig. 45. Capa do filme *Budapeste*

Além da posição contraposta do protagonista, as duas imagens apresentam o cenário onde as ações acontecem. Assim, esse primeiro contato visual com obra demonstra que, tal como visto no romance, a vida do protagonista é dividida entre duas mulheres e entre duas cidades. Não obstante, logo no início do filme descobrimos que José Costa e Vanda sustentam uma relação fadada e o rompimento do casal ocorre quando Costa parte para Budapeste pela segunda vez. Nessa sequência, quando na capital húngara, Costa conhece e se relaciona com Kriska, seu relacionamento com Vanda já estava terminado. Indiretamente, as feições de Vanda e Kriska na figura acima indicam o contraste entre os dois relacionamentos. Diferentemente do filme, o romance narra o

relacionamento de Costa com as duas mulheres sincronicamente e não sequencialmente, salientado o caráter duplo do protagonista que vive duas vidas simultâneas.

Consequentemente, divergindo-se do livro, o filme sugere que a vida de Costa em Budapeste supera e substitui a vida que tinha no Brasil. Em outras palavras, o protagonista cinematográfico se reconstitui, em diferentes esferas, tal como pessoal, familiar e artística, em outro país, enquanto que no livro uma vida não substitui a outra, mas se completam.

No filme, o espelhamento é visto pela reflexão dos personagens no próprio objeto, ou equivalente, como por exemplo o reflexo do rosto de José Costa na tela do computador ao terminar de escrever *O Ginógrafo*, nas mesas de vidro no hotel, nos espelhos encontrados nos quartos, através dos quais as relações íntimas são testemunhadas, e também na vitrine da agência de viagem onde vemos as cidades turísticas do estado do Rio de Janeiro escritas ao revés. Essas são algumas das técnicas utilizadas por Carvalho para transmitir o jogo de espelhos do livro *Budapeste*. Uma das técnicas mais interessantes foi a posição da câmera durante o embate literário entre Costa e o escritor-fantasma do seu livro, conforme observamos nas figuras abaixo:



Fig. 46. Costa em frente do Sr.....



Fig. 47. Costa ao lado do Sr.....

A princípio (fig. 46), os personagens estavam de frente um para o outro e durante a fala de Costa, a câmera variava de posição, ora focalizando Costa, ora o seu rival, ora a plateia. Posteriormente (fig. 47), a câmera focaliza o espelho ao lado de Costa e a imagem que vemos é a dos escritores lado a lado, identificada também pela direção do olhar de um dos participantes para o local onde Costa está realmente localizado, no mezanino em frente do Sr..... e não à sua esquerda. Enquanto Costa recita os seus versos, em *voice-over*, o protagonista diz: “Eu queria humilhar o marido de Kriska com a minha poesia, arte que ele parecia ignorar, e que eu faria sofrer muito mais por não saber onde lhe doía. Quem era o melhor escritor afinal” (Carvalho *Budapeste*)? O enquadramento em que vemos Costa e seu oponente literário lado a lado através da imagem no espelho permite que o espectador testemunhe a reação imediata e simultânea dos dois personagens durante a leitura dos trechos literários, neste caso, a arma utilizada para se ofenderem.

Outra forma de representação do espelhamento é alcançada nas cenas em que o protagonista se vê fora do seu corpo. Nesses episódios, ele é tanto o agente quanto o espectador das suas próprias ações. Essa técnica pode se aproximar à qualidade do reflexo no espelho, no qual o sujeito se vê fora de si mesmo e demonstra, por um lado, a duplicação do sujeito e, por outro, a fragmentação do “eu,” característica destacada no livro *Budapeste*.

Mais uma cena em que o espelhamento é ilustrado se encontra nos últimos minutos do filme, quando José Costa lê o livro *Budapest* para Kriska e a tela é tomada pelo reflexo do casal no espelho. Aos poucos, a imagem no espelho acomoda também a imagem de uma câmera filmando a própria câmera. As câmeras se aproximam numa

forma de *zoom* até o momento em que escutamos a voz do diretor dizendo “Corta” (Carvalho *Budapeste*) indicando o fim do filme. Com base nos estudos semióticos de Charles Sanders Peirce, Janaína Guedes Milanez em seu ensaio “Adaptação filmica como procedimento de tradução intersemiótica: O caso *Budapeste*,” considera a imagem da câmera mencionada acima como uma estrutura “icônica da construção em abismo característica da narrativa e da discussão sobre a autoria transposta para o universo do cinema” (185). Nesta linha de pesquisa, a estrutura icônica “caracteriza-se pelo princípio de similaridade de estrutura” (181), servindo também como uma estratégia de transferência em traduções e transposições de mídia.

Concordamos com Milanez ao considerar que a presença da câmera pode ser vista como uma referência à estrutura em abismo, porém acreditamos que essa opção escolhida por Carvalho não transmite a complexidade e a mensagem do abismo. Outra possível explicação para essa imagem é representar a fala de Costa quando, no final do romance, ele diz à Kriska que “lia o livro ao mesmo tempo que o livro acontecia” (Buarque 174). No caso do filme, a imagem da câmera acompanhada pela voz do diretor indicando o fim da gravação ao mesmo tempo em que chegamos ao fim do filme pode indicar que, num efeito análogo à citação acima, os espectadores viam o filme enquanto o filme acontecia.

Como visto na primeira parte deste capítulo, a estrutura em abismo é alcançada através do constante diálogo entre as obras-enunciados e mais do que livros dentro do livro, essas obras dialogam entre si e, por fim, o reflexo final sobrepõe a obra refletida. Além disso, a narrativa do romance apresenta passagens que adquirem novos sentidos quando descobrimos que *Budapest* é a duplicação aporética de *Budapeste*. Para exemplificar, destacamos duas cenas, cuja leitura em contrapelo acentua o jogo de

espelhos e evidencia que a estrutura em abismo foi também construída por rastros deixados pela narrativa no desenrolar do romance.

Começamos pela passagem em que Costa regressa de Budapeste pela primeira vez e, no Rio de Janeiro, junto com a sua esposa, Vanda, participa de um evento no qual o ilustre poeta Kocsis Ferenc lê a sua obra. Destacamos que nesta altura do romance, Costa ainda não trabalhava no Clube das Belas Letras e não conhecia o poeta pessoalmente. Porém, em suas palavras, “A caminho da praia do Flamengo improvisei elogios a Kocsis Ferenc, o grande intérprete da alma húngara, e citei os *Tercetos Secretos* como sua obra mais notável. Inventei na hora, esses tercetos, mas sem demora Vanda afirmou conhecê-los, tendo lido a respeito em suplemento literário (Buarque 34). Quando estamos cientes de que no futuro Costa escreve esse livro assinado por Ferenc e que *Budapest* sugere uma leitura em espelho, ou seja, ao revés, percebemos que esse diálogo entre Costa e Vanda não foi em vão e que já havia o conhecimento do livro de poemas de Kocsis Ferenc no momento em que, aparentemente, o *Tercetos Secretos* ainda não havia sido escrito.

A outra passagem ocorre quando Costa retorna de Budapeste pela segunda vez e espera por Vanda na janela do seu quarto:

Fiquei olhando a rua deserta, exceto por um sujeito na calçada, com um cigarro na a boca. O tipo olhava de tempo em tempo para a minha janela, e cismei que ele também estaria à espera da Vanda. Acendi um cigarro igualmente, meio que para demarcar território, e em resposta ele acendeu outro na brasa do primeiro, talvez no intuito de me provar que a esperava

mais que eu. Mas era o vigia do condomínio, como pude constatar ao clarear o dia. (77-78)

Depois dessa estadia no Rio, Costa volta para Budapeste e permanece na Hungria por muitos anos, até que é deportado e retorna ao Rio de Janeiro pela terceira vez. Em uma de suas andanças noturnas se deparou com o prédio onde morava com Vanda.

Agora, na calçada ele observava um homem com um cigarro na boca:

Era o vigia, que fumava fora da guarita, olhando para o alto. Não havia luz alguma nos apartamentos, mas numa janela do sétimo andar se acendeu uma minúscula chama, alguém fumava no quarto da Vanda. Dava três, quatro tragadas contínuas, profundas, e atirava a guimba cá embaixo, onde o vigia acendia um cigarro na ponta do outro. (Buarque 163)

Como vemos, o primeiro trecho é retomado na elaboração do segundo trecho. Se uma leitura linear do romance *Budapeste* pode significar que são dois acontecimentos similares separados por anos; uma leitura do livro ao revés indica que se trata do mesmo acontecimento ao avesso, no primeiro Costa está na janela observando o vigia na rua; no segundo ele está na calçada observando o vigia na rua e o seu duplo na janela.

Os dois exemplos acima denotam a comunicação *intradiegética* da narrativa que fortalece o diálogo entre as obras-enunciados e a escritura/leitura de *Budapest* como o revés de *Budapeste*. Comunicações *narratológicas* como essas não foram transferidas ao filme. Porém, o filme de Carvalho apresenta significativas conexões entre os romances biográficos utilizando técnicas cinematográficas, tal como a imagem, a sobreposição de cenas e de personagens.

Começando pela imagem, vemos que a similaridade da capa mostarda com letras góticas de *O Ginógrafo*, *Budapest* e *O Naufrágio* – o último foi brevemente mencionado no romance e recebeu nova atenção no filme – demonstra o diálogo e a superposição das obras literárias e dessas com o próprio livro *Budapeste* conforme visto nas figuras abaixo:



Fig. 48. Capa de *O Ginógrafo*

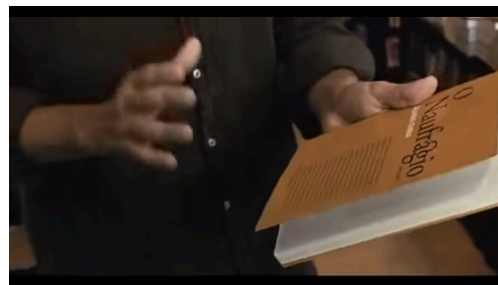


Fig. 49. Capa de *O Naufrágio*



Fig. 50. Capa de *Budapest*



Fig. 51. Capa de *Budapest*

Como podemos constatar, os livros são iguais e o que varia é o nome da obra e o nome do autor. Este uso da imagem nos remete à ideia de comercialidade da literatura aludida no romance *Budapeste*. *O Ginógrafo* foi um *best-seller* e, tanto no livro quanto no filme, ao voltar de *Budapeste*, Costa procura um exemplar desse romance nas livraria e se surpreende quando descobre que depois de alguns anos, tal livro se tornou desconhecido, como se nunca houvesse existido. Os cinco anos de sucesso d’*O*

*Ginógrafo* foi substituído por outros *best-sellers* ao longo do tempo e agora, as vitrines e as prateleiras dos mais vendidos exibem a capa de *O Naufrágio*.

O livro de Buarque sugere uma conexão entre *O Ginógrafo* e *O Naufrágio* quando ao se aproximar da livraria, Costa confunde as cores e as capas desses dois livros, mas ao entrar no estabelecimento percebe que são livros diferentes. O filme de Carvalho criativamente indicou que os dois livros são iguais, conforme visto pelas capas, e acrescentou a informação de que Álvaro Cunha, o ex-sócio de Costa, é o escritor d'*O Naufrágio*. Nas palavras do vendedor, o novo escritor é um “grande filósofo” (Carvalho *Budapeste*), porém, sabemos que Álvaro sustenta a escrita anônima e que suas aptidões estão voltadas aos negócios e não à escrita. Assim, o acréscimo identificado no filme destaca a fomentação da escritura-fantasma e também salienta a rotatividade dos *best-sellers* que anulam sucessos anteriores.

A respeito da representação de *O Ginógrafo*, o filme *Budapeste* transmite a transposição do autor e daquele que assina pela obra nas cenas em que a trama de Kaspar Krabbe, escrita por Costa, é superposta pela alternância dos protagonistas. Como exemplo, trazemos o episódio em que Krabbe, após ter sido deixado por Teresa, procurava estudantes na entrada dos colégios para escrever em seus cadernos. Note-se que no livro, Krabbe escrevia “nas suas blusas, depois na dobra do braço, onde sentiam cócegas, depois na saia, nas coxas” (39) e a opção adotada pelo filme abrandou o tom de assédio a menores indicado no romance. Nesta cena, Krabbe se encontra no meio das adolescentes que se sentem lisonjeadas por terem suas palavras escritas em seus cadernos. Porém, na saída do colégio, quem assume a imagem do protagonista de *O Ginógrafo* é José Costa e não mais Kasper Krabbe. Costa continua sendo o protagonista

na cena seguinte, em que o (não)autor conhece a mulher que o ensinou escrever de trás para frente, no filme chamada de “aquela.”

Essa personagem feminina surge na vida do protagonista quase como um aparição e o convida para segui-la, culminando a sua gravidez que metaforicamente se refere à gestação do livro *O Ginógrafo*. A fusão dos dois personagens, Krabbe e Costa, na encenação da trama de *O Ginógrafo* representa a sobreposição dos autores indicada pela superposição do “eu” e do narrador *intradiegético* quando, no romance, a trama de *O Ginógrafo* é entrelaçada à trama de *Budapeste*.

Outra cena interessante é a presença de Chico Buarque no filme. O papel representado pelo autor do romance *Budapeste* é breve, mas significativo, pois seu personagem, em húngaro, pede um autógrafo ao suposto autor de *Budapest*. Sua presença relembra o espectador que o livro adaptado é de sua autoria, mas também podemos dizer que esta cena reproduz o processo da escrita-fantasmal, no qual o autor que juridicamente responde pela obra assina um autógrafo para o real escritor, pois, assim como Krabbe autografou o livro de Costa, Ferenc autografou o livro de Kósta, Kósta autografou o livro de Buarque.

Assim, vemos que o filme *Budapeste* buscou transferir o espelhamento e o diálogo entre as obras literárias encontradas no filme. A maior presença do espelhamento ocorre com o próprio espelho, refletindo o cenário e os personagens, remetendo-nos ao sujeito fragmentado também manifestado no livro, ou seja, aquele sujeito composto de várias identidades inserido em diferentes unidades sociais e culturais; já o diálogo entre as obras é mais evidente na superposição das cenas, dos personagens Krabbe e Costa e na relação entre as capas dos livros, indicando a transitoriedade e superposição das obras.

Contudo, no romance, um dos resultados da união entre o espelhamento, o diálogo entre as obras-enunciados e as conexões *intradiegéticas* é a estrutura em abismo identificada por sua duplicação aporética que apresenta uma escritura/leitura de *Budapeste* em contrapelo.

A inserção de uma câmera filmando a própria câmera no fim do filme parece-nos uma tentativa frustrada de representar a circularidade e a duplicidade do abismo alcançado pela sobreposição do romance no próprio romance, pois não foram inseridos diálogos *intradiegéticos* ou outros indicadores que lograssem tal representação. Acreditamos que as diferenças midiáticas entre o filme e o livro desafiam essa sobreposição, pois o romance só consegue esse efeito de circularidade porque o livro superpõe o próprio livro. Neste ponto, *Budapeste* é baseado na sua própria mídia, pois o diálogo entre as obras-enunciados participam de uma relação *intramediática*, ou seja, na mesma mídia; já o proposto por Carvalho é um diálogo *intermediático* mesclando os romances autobiográficos ao próprio filme. Como o efeito do reflexo do *livro* no *livro* não é o mesmo efeito do reflexo do *livro* no *filme* e se o objetivo, segundo o realizador, era transmitir a complexidade do livro *Budapeste*, seria necessário abdicar do compromisso com a fidelidade da obra literária e introduzir modificações que gerassem também uma relação *intramediática*, como por exemplo, propondo um diálogo e conexões do *filme* dentro do *filme*. Em outras palavras, a presença da câmera como representação icônica da estrutura em abismo não evidencia a duplicação ou o próprio espelhamento da narrativa, servindo apenas como uma expressão do esforço em abarcar diferentes pontos da obra de Buarque.

Dessa forma, baseado em nossa leitura como um espectador conhecedor do romance, tal estratégia cinematográfica não reproduz a estrutura em abismo proposta pelo livro, tornando-se desnecessária a imagem da câmera no fim da obra. Por outro lado, para o espectador não familiarizado com a obra de Buarque e que não veja esta imagem como uma tentativa de reprodução do livro, a câmera pode causar curiosidade e/ou a impressão mencionada anteriormente de que a história do filme acontecia no momento em que o espectador assistia o filme.

### **A linguagem do/no filme**

Baseado nas transferências de funções de Brian McFarlane, identificamos que o filme *Budapest* transfere as funções distribucionais, ou seja, os pontos de articulação da narrativa, tal como os personagens e os acontecimentos que direcionam a narrativa para um determinado fim. O filme transporta os personagens principais e a grande maioria dos personagens secundários do livro, por exemplo, José Costa, Vanda, Kriska, Álvaro Cunha, Kaspar Krabbe, Kocsi Ferenc, dentre outros. As ações fundamentais do livro também foram transferidas à tela, a citar, as inúmeras viagens de Costa entre Rio e Budapeste, o relacionamento com Vanda e com Kriska, a escritura anônima do livro de poema *Tercetos secretos* e dos romances biográficos *O Ginógrafo* e *Budapest* que foram assinados por outros autores e a afirmação/negação de Costa a respeito da escritura de seus livros – ele afirma para Vanda que é o escritor de *O Ginógrafo* e nega para os leitores húngaros que ele é o autor de *Budapest*.

A ordem do filme, no geral, segue a mesma ordem dos capítulos do romance. Uma das alterações cronológicas identificadas é a sequência de eventos no

relacionamento de Costa e Vanda. Como visto em nossa análise do romance em questão, no início do livro o casal tem um filho de cinco anos de idade e o envolvimento discursivo de Costa com sua família é limitado pelo fato de o protagonista preferir guardar suas palavras para sua literatura. Diferentemente do romance, no início da versão filmica, Costa e Vanda não têm filhos. O relacionamento do casal está em crise e a decisão de conceber Joaquinzinho foi uma tentativa de salvar o casamento já desgastado. Apesar dessa alteração cronológica não impactar dramaticamente a trama, ela apoia uma das diferentes nuances entre o livro e o filme, pois a obra de Carvalho transmite uma crise conjugal de um relacionamento que em breve será rompido, enquanto na obra de Buarque a incomunicabilidade entre Costa e Vanda é parte da dinâmica do casal.

Na tentativa de manter o texto original, o filme *Budapeste* incluiu inúmeras cenas com o recurso de *voice-over*, nas quais a voz do protagonista narra trechos do livro. Um exemplo é a cena de abertura do filme em que vemos a imagem desfocada de José Costa caminhando em um túnel até chegar ao encontro da câmera. Enquanto o protagonista caminha, escutamos a sua voz em *voice-over* dizendo: “A primeira vez que fui parar em Budapeste foi graças a um pouso forçado, quando eu voava de Istambul a Frankfurt, com conexão para o Rio. Pensava que ela fosse cinzenta, mas não, Budapeste é amarela” (*Budapeste* Carvalho). Esta passagem se refere a duas frases localizadas no primeiro capítulo do romance: “Fui dar em Budapeste graças a um pouso imprevisto, quando voava de Istambul a Frankfurt, com conexão para o Rio” (6) e a última sentença do capítulo, “eu pensava que Budapeste fosse cinza, mas Budapeste é amarela” (11). Essa cena do filme, além de transportar as linhas do romance, utiliza da imagem e da seleção de cores para transferir o encerramento do primeiro capítulo do livro: Enquanto o

protagonista lentamente diz que “Pensava que ela fosse cinzenta” a tela é tomada pelo título do filme escrito em letras cinzas e quando ele prossegue, “mas não, Budapeste é amarela,” (Carvalho *Budapeste*) as letras gradualmente se tornam amarelas e o plano se abre na vertical com a imagem da cidade Budapeste surgindo também em amarelo. Nesta passagem vemos um exemplo da narrativa dupla do cinema, na qual tanto o som quanto a imagem recuperam e transmitem a mensagem do romance.

Identificamos também o uso de imagens para transmitir informações e passagens do romance, tal como a equivalência do trecho em que José Costa diz: “Não me aborrecia caminhar assim num mapa” (56) e a cena do filme em que vemos esse personagem arrastando o dedo indicador pelas ruas desenhadas num mapa fixado na vitrine de uma agência de viagens. Outro exemplo relevante é a focalização da câmera nos crachás de identificação do “Mr. Brazilian,” como Costa era referido nos encontros dos escritores anônimos, e nos avisos das entradas desses congressos indicando que Costa participa de tais eventos, assim como a existência e a participação de tantos outros escritores-fantasmas.

As indicações visuais dos encontros, diferentemente do romance, transmitem também uma noção temporal ao espectador, pois a informação marca os anos dos acontecimentos. No início do filme Costa participa do “III Ghost Writers’ meeting” em Istambul no ano de 1991 e mais próximo do fim, ele participa do “X Ghost Writers’ meeting” (Carvalho *Budapeste*) em Budapeste no ano de 2001. Aparentemente, os encontros não são anuais, mas pela diferença dos anos, sabemos que se passaram dez anos entre o início da trama e o último retorno de Costa ao Brasil, pois ele foi deportado do país ao se retirar desse evento. Não é possível marcar a temporalidade no livro de

Buarque, pois, como vimos anteriormente, as indicações apenas nos informam que passaram muitos anos entre o começo e o fim do romance, mas não sabemos quantos.

Além das funções distribucionais, o filme *Budapeste* transfere também algumas das funções integrativas (McFarlane), ou seja, as representações que situam o espectador e transmitem aspectos psicológicos e atmosféricos marcando o tom da narrativa. Esta função foi alcançada com o acréscimo da cena em que José Costa caminha pela orla no Rio de Janeiro, depois de passar vários anos em Budapeste, e vê um grupo tocando e cantando a canção “Feijoada Completa” (1977) de Chico Buarque. Repentinamente, a canção passa a ser cantada em húngaro e depois de alguns versos volta a ser cantada em português e assim, sucessivamente, variando entre as duas línguas. A mescla de idiomas na canção é algo na mente de Costa que olha para os lados evidenciando o seu estranhamento para com o português. Essa passagem transporta para a tela o sentimento de *estrangeridade* por decorrência do deslocamento constante e abstinência da sua cultura e do seu idioma materno destacado no romance, conforme mencionamos na primeira parte o presente capítulo.

Com a transferência de personagens, ações, trechos do romance narrados em *voice-over* e uso de técnicas cinematográficas tal como imagem e som vemos que a mensagem transmitida pela trama no nível diegético foi transferida à tela. Porém, como mencionado por Buzzar, “*Budapeste* é fiel ao livro de Buarque, apesar de ser diferente dele.” (“Walter Carvalho: cheio de respeito literário por *Budapeste* no cinema” 2009). Baseado na mensagem no nível diegético, vejamos a seguir alguns exemplos que mostram a diferença entre as duas obras e como a linguagem cinematográfica contribuiu para tais variações entre o filme e o livro em questão.

Começamos por salientar a maior presença do idioma húngaro nos diálogos entre os personagens na versão filmica. Isso é possível devido a qualidade *plurimidiática* do cinema. No romance vemos algumas palavras no idioma estrangeiro e várias menções do processo de aprendizagem de Costa. No filme, somos informados dos erros e dos acertos do protagonista ao desvendar a nova língua quando ele fala em húngaro e lemos a legenda em português. Essa capacidade é inerente ao recurso audiovisual por unir o som e a palavra escrita. Para exemplificar, vejamos a seguir a transposição do trecho abaixo, o qual narra uma das reportagens que Costa assiste nos seus primeiros contatos com a língua húngara:

Aí entrou na tela uma moça de xale vermelho e coque negro, ameaçou falar espanhol, zapeei no susto. Caí num canal em inglês, mais um, outro, um canal alemão, um italiano, e de volta à entrevista com a dançarina andaluza. Cortei o som, me fixei nas legendas, e observando em letras pela primeira vez palavras húngaras, tive a impressão de ver seus esqueletos: ò az álom elõtti talajon táncol. (Buarque 9)

No trecho acima, o narrador nos guia para a sua leitura das palavras húngaras, sem revelar os seus significados, que também são desconhecidos para ele. Assim como o protagonista, somos privados do assunto da reportagem porque o seu interesse maior é o delineamento das palavras húngaras que vê diante de si pela primeira vez.

Devido à mescla do som e da palavra escrita, o filme de Carvalho transmite a intenção exposta no livro de Buarque, porém, seu personagem não desliga o som e assim vemos um interessante processo de tradução, pois a fala da dançarina em espanhol é

traduzida para húngaro pelo canal de TV local e para português pelo próprio filme que estamos assistindo:

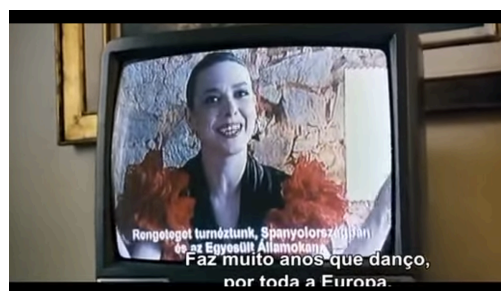


Fig. 52. Mescla de legendas



Fig. 53. Mescla de legendas

Este é mais um exemplo da narrativa dupla do cinema que em segundos consegue transmitir informações que demandariam muitas palavras, talvez páginas de uma narrativa escrita. Neste caso específico, ao mesmo tempo em que temos acesso à narrativa oral da dançarina, vemos a representação do encantamento de Costa pelo idioma húngaro, a sua tentativa de produzir o som desta língua, e também duas formas de tradução através das legendas. Esta é uma das maiores diferenças no papel do espectador entre o filme e o livro, pois se no romance ele consegue identificar a presença de idiomas estrangeiros, o filme, com o auxílio das legendas consegue fazer com o que o espectador esteja imerso nesse mundo de estrangeirismos. Neste ponto, ampliando a sensação de acompanharmos Costa em suas aventuras linguísticas em Budapeste.

Contudo, apesar de vermos o interesse linguístico de Costa no exemplo supracitado, constatamos que no filme não há a mesma predominância da linguagem como identificamos no romance. Como vimos em nossa análise na primeira parte desse capítulo, a linguagem desempenha um papel fundamental no desenvolvimento da narrativa do livro de Buarque a ponto de ser considerada um protagonista ao lado de

Costa. Já no filme, apesar do encantamento pelo idioma húngaro ser o motivo pelo qual Costa retorna a Budapeste, a linguagem assume um papel diferente, pois apesar de ser um elemento importante na trama, fator ressaltado pela frequência do idioma estrangeiro no filme, ela não é o pivô no desenvolvimento das ações e na incomunicabilidade e o protagonista não é um sujeito obcecado pela linguagem, tal como representado no livro. Ele também deseja aprender o idioma húngaro e esse fator o aproxima de Kriska e resulta no relacionamento do casal. Porém, se no livro o (não) domínio da linguagem determina uma relação de controle/submissão entre esses personagens e Costa se interessa por Kriska por saber que com ela aprenderá a língua; no filme, o mesmo elemento é romantizado e se torna o veículo de aproximação de dois personagens que cada vez mais se interessam um pelo outro, dando início a uma relação baseada numa simpatia e sedução mútua. A proficiência de Costa no idioma húngaro é apenas a consequência desse relacionamento, e não o vetor inicial.

O relacionamento de Costa e Kriska, de certa forma, é resultado também da relação fadada do protagonista com a sua esposa, Vanda. A jornalista na versão filmica é uma mulher egocêntrica, voltada para a representação da imagem, do sucesso e do reconhecimento, o que faz com que ela frequentemente critique Costa pelo seu anonimato. Portanto, no momento em que Costa chega em Budapeste e conhece Kriska, inicia-se também a possibilidade de uma nova história, um novo relacionamento com uma nova pessoa.

Quanto ao anonimato de Costa, percebemos uma sutil, mas importante diferença entre o romance e o filme. No livro, o personagem sente orgulho de suas obras e se envaidece quando escuta elogios de suas criações, mesmo não sendo endereçados a ele

porque carregam assinaturas de outras pessoas. A vaidade da sua profissão não é transferida ao filme. Em via oposta, na versão filmica, o anonimato do protagonista, além de ser ridicularizado por Vanda, é também desdenhado pelo próprio Costa quando ele foi apresentado aos novos escritores contratados por seu sócio para copiá-lo. No livro, a reação de Costa perante a função dos novos redatores mostra seu desgosto em ter o seu modo de escrever replicado; no filme, apesar do protagonista dizer a Álvaro que “minha mão é minha mão,” no intuito de expressar que o seu estilo não pode ser reproduzido, Costa pergunta: “Eles estão preparados para desaparecer? Para viver nas sombras?” (Carvalho *Budapeste*), o que indica o incômodo e não orgulho de ser um escritor anônimo.

O sentimento de Costa para com a sua profissão contribui para as diferenças temáticas entre o livro e o filme. Porém, dentre as diferenças mais significantes no nível da diégese destacamos a dinâmica no relacionamento de Costa com Vanda e Kriska, conforme mencionado. O romance apresenta Costa como um sujeito dividido entre duas vidas, uma no Brasil e uma na Hungria; já o filme mostra que o seu relacionamento com Kriska supera a sua relação com Vanda e que a sua felicidade pessoal é em Budapeste, ao lado de Kriska. Essa informação nos remete à canção “Porque era ela, porque era eu” citada na epígrafe desta seção. Segundo Wagner Homem no livro *História das canções* (2009), essa “Foi a primeira canção composta por Chico após ter escrito o romance *Budapeste*. Feita especialmente para o filme [*A máquina*], é uma variação da frase ‘*Parce qu’étaitlui, parce qu’étaitmoi*’, utilizada pelo filósofo Michel de Montaigne para explicar a amizade entre ele e o escritor Étienne de La Boétie, morto precocemente” (314). No DVD *Cinema*, Buarque afirma que essa é a maneira “mais simples e mais definitiva de

explicar o amor entre duas pessoas: gostava dela porque era ela, porque era eu” (*Cinema*). Acreditamos que no filme *Budapeste*, essa abstração também justifica o relacionamento de Costa e Kriska. A harmonia do casal se dá pelo fato de, parafraseando Buarque na canção citada, porque ela era ela e ele era ele. Semelhantemente, o seu relacionamento com Vanda chegou ao fim devido a incompatibilidade do casal, ou seja, por ele ser ele, e ela (não) ser ela.

Em relação aos acréscimos de cenas presentes no filme, destacamos a imagem de duas estátuas que carregam significados eminentes e fundamentais à obra. Uma das cenas mais marcantes de *Budapeste* (Carvalho) se passa no início do filme quando Costa contemplando o rio Danúbio vê um barco transportando uma gigantesca estátua de Lênin dividida em blocos:



Fig. 54. Olhar de Costa para a estátua de Lênin

A estátua acima representa o período comunista que o país viveu entre os anos de 1949 a 1989. Na cena mencionada, a estátua é transportada por debaixo de uma ponte e nesse trânsito, a câmera gira, em cima da ponte, em seu próprio eixo fazendo um interessante movimento de inversão, como vemos nos planos abaixo:



Fig. 55. Estátua de Lênin – Plano 1



Fig. 56. Estátua de Lênin – Plano 2



Fig. 57. Estátua de Lênin – Plano 3

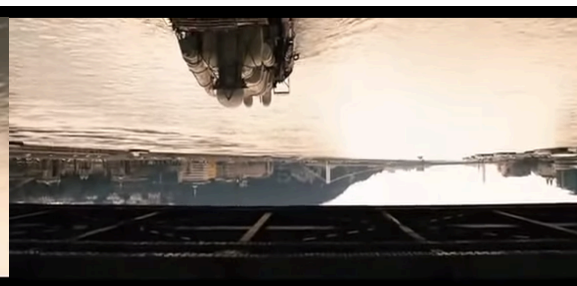


Fig. 58. Estátua de Lênin – Plano 4

As sequências desses planos, desde o primeiro momento em que Costa avista a estátua de longe até o momento que ela se vai após cruzar a ponte, se assemelham a contemplação de um indivíduo perante um desfile, no qual acompanhamos, apreciamos e saudamos a passagem dos participantes. Segundo Carvalho em entrevista a Edilson Saçashima, a estátua “é uma homenagem a ‘O Olhar de Ulisses’, de Theo Angelopoulos. Eu imaginei que a estátua que passa pelo filme do Angelopoulos, ambientado no interior da Romênia, um dia passou pela Hungria, por ser um país vizinho” (n. pag.). Metaforicamente, a estátua teria passado por Budapeste e dessa forma Carvalho “prest[ou] homenagem a um ex-país comunista e também ao Angelopoulos” (“Chico Buarque poderia ser o ator principal de Budapeste, diz o diretor Walter Carvalho” n. pag.). Acreditamos que a introdução desta cena e, principalmente, as escolhas

cinematográficas, tal como, a posição da câmera, a duração da cena, o cenário e a posição de Costa como observador, demonstram que essa importante figura política passou e marcou a História de Budapeste.

Outra escultura portadora de significado na obra é a estátua de um escritor anônimo que se encontra em Budapeste. Segundo Buarque, ele não sabia da existência dessa estátua ao escrever o livro e quando visitou Budapeste pela primeira vez teve essa agradável surpresa.



Fig. 59. Costa diante da estátua do escritor fantasma em Budapeste

A estátua acima homenageia o escritor de “Gesta Hungarorum.” Escrita no século XIII, esta é a primeira crônica extensa em húngaro e narra a história e o passado medieval no país. O escritor dessa obra que se tornou uma referência histórica é, tradicionalmente, chamado de anônimo. A importância dessa estátua de bronze no filme é inegável, pois, ela representa José Costa, o nosso escritor anônimo, que a visita diversas vezes durante o filme, pois parece nela ver refletida a sua própria imagem.

Com essa análise, descobrimos que tanto Carvalho quanto Buzzar tinham um compromisso com a fidelidade da obra literária. Como vimos, ambos procuraram não desviar do texto e, em suas palavras, quando fizeram alterações foi com o consentimento de Buarque. Devido à complexidade do romance dividimos a mensagem no nível presente na diégese e no nível paralelo representando a duplicação aporética da estrutura em abismo para identificarmos o que foi, ou não, transferido à versão filmica.

Identificamos que a mensagem do nível visível no enredo foi transposta ao cinema com algumas modificações, tal como, uma certa marca de temporalidade, a alteração na cronologia do relacionamento de Costa e Vanda, o sentimento de Costa para com a sua profissão e a vida com Kriska como uma substituição de seu relacionamento falido com Vanda. Porém, consideramos que as alterações mais marcantes e interessantes são as inserções das estátuas do Lênin e do escritor anônimo e a junção de português e húngaro na canção “Feijoada completa.” Essas inserções são amostras áudio-visuais que carregam significados eminentes para trama, seja representando o interior do protagonista ou o contexto histórico do país.

Contudo, o compromisso dos realizadores com a fidelidade fez com que longos trechos do romance fossem transportados ao filme através do recurso de *voice-over*. Adicionalmente, o desejo de ser fiel à complexidade do romance gerou tentativas improdutíveis para transferir o aspecto de reflexão da narrativa em si própria, como é o caso da câmera filmando a própria câmera. O cinema e a literatura são duas formas de mídia distintas e para a narrativa refletir a si mesma, seria necessário uma relação *intramediática*, mas para isso, os realizadores precisariam abandonar o desejo ser fiel à obra e utilizar a linguagem cinematográfica para criar uma obra com a sua própria marca,

como fez Kaufman em *Adaptation* e como sugerido por Gardenberg ao dizer que para se fazer um bom filme é preciso desrespeitar a obra literária. Como mencionamos acima, as cenas mais encantadoras do filme Budapeste foram justamente as que contribuíram para o livro de Buarque. Afinal, parafraseando Linda Hutcheon, parte do prazer em experienciar adaptações vem simplesmente da repetições com variações (*Theory of Adaptation* 4).

**CAPÍTULO 5****CONCLUSÃO**

Na cidade

Ser artista

É subir na cadeira

Engolindo a peixeira

É empolgar o turista

É beber formicida

É cuspir labareda

Enriquez, Badortti e Buarque “A cidade dos artistas” (1981)

No palco, na praça, no circo, num banco de jardim

Correndo no escuro, pichado no muro

Você vai saber de mim

Mambembe, cigano

Debaixo da ponte

Cantando

Por baixo da terra

Cantando

Na boca do povo

Cantando

Chico Buarque “Mambembe” (1972)

As epígrafes acima demonstram a versatilidade que o artista precisa para sobreviver na cidade e as suas andanças pelo mundo, deixando, por onde passa, a sua marca, o seu nome, o seu canto. No caso de Chico Buarque, cuja obra e a *persona* artística são marcadas pela mutabilidade, a versatilidade é também uma forma irreverente de reinventar, tanto de *se* reinventar, como, por exemplo, quando o compositor cede lugar ao autor e *vice versa*, quanto de reinventar a sua criação, que com diferentes roupagens, em suas mãos ou nas mãos de outros criadores, assim como o mambembe, atinge um público cada vez mais amplo.

O nosso *corpus* de estudo está incluído nessa constante mutação da obra de Buarque, da qual analisamos a interseção entre a literatura e o cinema nos romances *Benjamim* (1995) e *Budapeste* (2003), assim como as suas adaptações cinematográficas *Benjamim: Ninguém esconde o amor* (2004) dirigida por Monique Gardenberg e *Budapeste* (2009) dirigida por Walter Carvalho. Nosso trabalho é baseado na noção de transtextualidade de Gérard Genette e parte da noção de adaptação como *adaptação* de Linda Hutcheon, além de extrapolar o conceito de entre-lugar apresentado por Silviano Santiago dos estudos literários aos estudos de adaptação. Sob influência das acepções desses teóricos e, no que diz respeito ao espectador conhecedor da obra adaptada e ao realizador do filme, consideramos que a adaptação pertence a um entre-lugar, um espaço localizado no limiar entre o livro e o filme.

Isto ocorre porque, no caso do espectador conhecedor do romance, a adaptação instiga conexões entre o hipotexto e o hipertexto baseadas na memória do espectador, assim como no seu afeto para com a obra adaptada. Já no caso do adaptador, o local intermediário entre o livro e o filme não só apenas permite, mas também incentiva a transgressão da cópia, pois, afinal, o prazer de experienciar adaptações é resultado tanto das semelhanças quanto das diferenças entre as obras. Portanto, nossa abordagem de *Benjamim e Budapeste*, romances e filmes, como interseção entre a literatura e o cinema se refere tanto ao cruzamento das mídias quanto ao ponto de interseção entre essas formas de arte, ou seja, o entre-lugar.

Ao desenvolver a nossa trajetória exploramos os passos da teoria de adaptação, assim como a questão da fidelidade, assunto recorrente em discussões sobre o tema, e defendemos que a adaptação é uma forma de recriação da obra adaptada. Dessa forma, concordamos com Robert Stam ao afirmar que a qualidade de uma adaptação não pode ser medida de acordo com a sua (in)fidelidade perante o hipotexto (“Teoria e prática da adaptação” 51) e sim baseada em parâmetros pertencentes ao próprio filme. A respeito do cinema brasileiro contemporâneo, identificamos a constante presença de adaptações devido à qualidade do roteiro adaptado assegurar um certo de número de espectadores por se tratar de uma obra já testada em outra mídia. Essa característica se torna uma estratégia para o retorno dos altos custos de produção e também uma forma de reverter os desafios de distribuição e exibição de novos filmes, como abordamos no capítulo 2.

Nos capítulos 3 e 4 tratamos o filme *Benjamim e Budapeste* como uma forma de releitura dos romances homônimos e como uma nova criação situada no entre-lugar. Nesses capítulos observamos esses filmes como produto e como processo de criação e de

recepção. Esta divisão, que por sinal, constatamos não ser tão dissidente quanto parece, é baseada na problematização da palavra *adaptação* apresentada por Linda Hutcheon. Segundo a teórica, esse vocábulo se refere ao produto final, ou seja, o próprio filme que contém, ou não, personagens, ações, eventos e/ou outras características da obra primária, mas também ao processo de se adaptar uma obra (processo de criação) e do processo de recepção pelo espectador (processo de recepção). No caso do processo de criação, o adaptador é um leitor do romance e criador do filme que conta com a contribuição de esforços de vários participantes, tal como o cinegrafista, o roteirista, os editores, dentre outros; já o processo de recepção varia de acordo com a familiaridade do espectador com o romance adaptado. Se o espectador for conhecedor do romance, sua experiência é de adaptação devido às conexões com o hipotexto; se ele não for familiarizado com o romance, ele experiencia a adaptação como outro filme qualquer. Dessa forma, defendemos que a adaptação se adapta também no contato com o receptor.

Em nossa pesquisa identificamos que os diretores de *Benjamim* e de *Budapeste* apresentam posturas diferentes em relação ao compromisso com a fidelidade dos respectivos romances no processo de adaptação. Por uma lado, temos Gardenberg com a mentalidade de que para fazer uma boa adaptação há de se “desrespeitar” a obra literária, por outro temos Carvalho e Buzzar, roteirista do filme, comprometidos em serem fieis ao romance adaptado. Como resultado, a criação cinematográfica de *Benjamim: Ninguém esconde o amor*, se apropria de um romance ambíguo no qual o protagonista é um amante obcecado, um sujeito deslocado no tempo, preso em variações do passado, que, num delírio derradeiro, vê o filme de sua vida passar diante dos seus olhos. O filme de Gardenberg transforma a história de *Benjamim* em uma história de amor ressaltando o

momento político vivido pelos personagens. Tais características explicitam o motivo pessoal e político de Gardenberg ao realizar um filme dedicado à sua irmã e lançado de forma rememorativa aos quarenta anos da ditadura militar no país.

O outro produto é *Budapeste*, um filme que deseja transferir para as telas as inúmeras facetas de um romance labiríntico, no qual o protagonista é um escritor anônimo, cuja vida, pessoal e artística, é duplicada em constante trânsito entre o Rio de Janeiro e Budapeste. Porém, este romance não se desenvolve apenas na trama entre os personagens, mas também num nível paralelo, no qual as obras dentro da obra dialogam entre si. Mais ainda, elas se sobrepõem, fazendo com que *Budapeste* se espelhe em si mesmo, mesclando a realidade e a ficção ao passo em que se misturam o autor, o narrador e o personagem.

Na tentativa de se manter fiel ao romance de Buarque, Carvalho transferiu para o cinema a trama dos personagens, com a sutil diferença de que, no filme, a duplicidade do protagonista não ocorre de forma paralela como no romance, mas como um escape, uma forma de substituir a sua arte e seu casamento fadado no Brasil. Porém, na tentativa de abarcar diferentes particularidades do romance, algumas das estratégias de Carvalho deixaram a desejar, pois não apresentaram a construção necessária para que tal estratégia fizesse sentido, tal como, a imagem da câmera no espelho que pode ser interpretada como uma representação icônica da estrutura em abismo presente no romance. Acreditamos que esta tentativa foi frustrada pelo fato de que o romance de Buarque apresenta relações intramidiáticas, ou seja, trata-se de um romance composto de outros romances, o que permite o diálogo e a sobreposição de obras em si mesmas. Já a obra de Carvalho apresenta uma relação intermediática, pois trata-se de um filme (uma mídia), no qual nos

deparamos com a escritura de romances (outra mídia), o que, conseqüentemente, não causa o mesmo efeito de sobreposição do romance *Budapeste*. Uma possível solução teria sido Carvalho abdicar de seu compromisso com a fidelidade e se permitir a criar através da linguagem cinematográfica, apresentando, talvez, criações e realizações de filmes dentro do filme.

A respeito de nosso estudo sobre os romances, constatamos alguns pontos em comum entre *Benjamim* e *Budapeste*, tal como 1) a circularidade vista nas duas obras, pois o romance *Benjamim* tem como o início e o fim a morte do protagonista e toda a narrativa se trata dos flashes de sua memória nos seus últimos segundos de vida; já o final de *Budapeste* nos transporta ao seu início através da transposição entre o romance assinado por Kósta e o livro que temos em mãos; 2) a interação entre os duplos, tendo em vista que em *Benjamim*, somos apresentados ao jovem e ao senil Benjamim, a Ariela e a Castana, ao passado e ao presente e no romance *Budapeste* temos, por exemplo, Costa e Kósta, Vanda e Kriska, Joaquinzinho e Piste, Rio de Janeiro e Budapeste; e 3) a narrativa frenética de ambos os romances que criam a ordem através da desordem, haja vista que, em *Benjamim*, a mescla temporal, a falta de linearidade e a anacronia exprimem a confusão na mente do protagonista durante um delírio, pois ao apresentar uma ordem decomposta, essa desordem ordena linguisticamente o momento vivido pelo protagonista; em *Budapeste*, encontramos características narrativas semelhantes, as quais podem expressar o constante trânsito espaço-temporal do protagonista e, muitas vezes, as informações desordenadas transcendem o seu sentido numa leitura a contrapelo fornecida no final da obra, que, por sinal, capta a perturbação de José Costa em (con)viver em duas esferas linguísticas, espaciais, familiares e artísticas.

Observando essas peculiaridades de ambos os romances, percebemos que somente a segunda, a interação entre os duplos, foi transportada para as suas adaptações. Nos tratando da circularidade, percebemos que no filme *Benjamim*, a morte do protagonista é um sonho recorrente que se concretiza no final, o que descaracteriza a circularidade da obra, e no filme *Budapeste*, como mencionamos anteriormente, a estratégia do diretor não logrou em representar a ciclicidade do romance. A respeito da narrativa desordenada dos livros *Benjamim* e *Budapeste*, constatamos que ambos os filmes dispõem tal característica narrativa e apresentam uma narrativa linear. Apesar de reconhecermos a mescla temporal e a anacronia no filme *Benjamim*, vemos que se tratam de invasões do passado no presente como forma de *flashback* representando a memória do protagonista.

Tais apontamentos são resultantes de uma análise, na qual a adaptação está situada no ponto de interseção entre o romance e o filme, pois ao tratarmos do filme revisitamos também o romance. Neste espaço reside o criador e o receptor, o primeiro por produzir a cópia em diferença e o segundo por experienciá-la em constante movimento entre as duas obras. Dessa forma, ao analisarmos as adaptações de *Benjamim* e *Budapeste* numa proposta de inseri-las no entre-lugar, no qual consideramos a adaptação como produto, assim como processo de criação e de recepção, deixamos a nossa contribuição teórica para os estudos de adaptação e de análise fílmica e literária referentes a essas duas obras, além de expandir a repercussão do cinema nacional e a obra de Chico Buarque que, assim como o protagonista de *Budapeste*, se desdobra em múltiplas de si mesma.

## BIBLIOGRAFIA

“Adaptação do romance de Chico Buarque fala de ghost-writer que deixa o Brasil e refaz toda a vida.” *Estado de São Paulo*, 21 May 2009. Web 25 Jan. 2015.

“A ideia de fazer um projeto multimídia inspirado em Chico Buarque.” *Globo comunicações e participações SA*, 06 Jan. 2011. Web 21 Nov. 2014.

*Adaptation*. Dir. Spike Jonze. Perf. Nicolas Cage, Meryl Streep and Chris Cooper. Columbia Pictures, 2002. DVD.

*Agência nacional do cinema (ANCINE)*. Ministério da Cultura. Governo federal. N.d. Web 20 Dec. 2014.

Andrade, Dayana Velozo Pastor. “Metalinguagem em *Budapeste* de Chico Buarque.” MA thesis. Universidade Estadual Paulista, 2010. Web 24 Jan. 2015.

Andrews, Dudley. *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University Press, 1984. Print.

Antunes, Pedro. “Ancine limitará ocupação das salas de cinema.” *Estadão*. Grupo Estado. 10 Dec 2014. Web 15 Dec. 2014.

Antunes, Pedro. “Ancine limitará ocupação das salas de cinema.” *Estadão*. N.p., 10 Dec. 2014. Web 15 Jan. 2014.

“Anuário estatístico do cinema brasileiro 2010.” Agência nacional do cinema (*ANCINE*). N.p. Out. 2011. Web 20 Dec. 2014.

Araújo, Inácio. “Diretor cria filme realista para narrar trama fantástica.” *Folha da manhã S/A*. Grupo Folha, 2009. Web 25 Jan. 2015.

- Areal, Leonor. *MultiPessoa: labirinto multimídia*. N.p. 2008. Web 25 Jan. 2015.
- Arruda, Mariana Mendes. “Em cartaz, Chico Buarque: a adaptação de *Benjamim* para o cinema.” MA thesis. Universidade Federal de Minas Gerais, 2007. Web 25 Jan. 2013.
- Bakhtin, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trans. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2nd ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. Print.
- Ballerini, Frantiesco. *Cinema brasileiro no século 21: Reflexões de cineastas, produtores, distribuidores, exibidores, artistas, críticos e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional*. São Paulo: Summus Editorial, 2012. Print.
- Barreiros, Carlos Rogério Duarte. “A literatura como mercadoria em Budapeste, de Chico Buarque.” *Aurora: Revista de arte, mídia e política* 6 (2008): 168-188. Print.
- Barros, Leila Cristina. *Urduidura filmica na trama literária: os romances de Chico Buarque e as adaptações cinematográficas de Estorvo e Budapeste*. Diss. Universidade Federal de Minas Gerais, 2008. Web 25 Jan. 2013.
- Batista, João Gabriel. “Globo retoma a produção de Dois irmãos do ‘Projeto quadrante’” UOL. N.p., 23 Nov 2013. Web 20 Dec. 2014.
- Benjamim: Ninguém esconde o amor*. Dir. Monique Gardenberg. Perf. Paulo José, Cleo Pires, Danton Mello, Chico Diaz, Guilherme LemeRodolfo Bottino, Ernesto Piccolo. Europa, 2003. DVD.
- Benjamin, Walter, “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- Bluestone, George. *Novels into film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema*. Los Angeles: University of California Press, 1961. Print.
- Buarque, Chico. “A Banda.” *Chico Buarque de Holanda*. RGE, 1966. MP3.

- . "A cidade dos artistas." *Os saltimbancos trapalhões*. Universal Music Brasil, 1981. MP3.
- . "Barafunda." Biscoito Fino, 2010. MP3
- . "Chico Buarque lança 'Budapeste' na Espanha." Interview by Marcelo Aparício. *Folha de São Paulo*. Grupo Folha, 2005. Web 11 Jun. 2014.
- . "Construção." *Construção*. Cara nova editora musical, 1971. MP3.
- . "Cotidiano." *Construção*. Cara nova editora musical, 1971. MP3.
- . "Ela e Sua Janela." *Chico Buarque de Holanda*. RGE, 1966. MP3.
- . "Entrevista 365: Chico Buarque: Cantor, Compositor, Poeta e Escritor." *Seleção de Leitura e Informação 365 V.2: 297-305*. n.d. *Instituto Antonio Carlos Jobim: Chico Buarque Archive*. Web 13 Oct. 2013.
- . "Essa moça tá diferente." Chico Buarque de Holanda Vol. 4. Universal Music, 1970. MP3.
- . "Feijoada Completa." *Chico Buarque*. Universal Music Brasil, 1978. MP3.
- . "Futuros amantes." BMG Ariola, 1993. MP3.
- . "Januária." Chico Buarque de Holanda Vol. 3. RGE, 1968. MP3.
- . "Mambembe." *Quando o carnaval chegar*. Polygram, 1972. MP3.
- . "Morro dois irmãos." BMG Ariola e Nas Nuvens, 1989. MP3
- . "Pivete." *Paratodos*. RCA, 1993. MP3.
- . "Porque era ela, porque era eu." *Carioca*. Biscoito Fino, 2006. MP3.
- . "Sonhos sonhos são." *As cidades*. RCA, 1998. MP3.
- . "Uma palavra." Chico Buarque. RCA, 1989. MP3.
- . "Vou te contar o que está acontecendo." Interview by Augusto Massi. *Folha da manhã S/A*. Grupo Folha, 1995. Web 11 Jun. 2014.
- . *Benjamim*. 2nd ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. Print.

- . *Benjamim*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. Print.
- . *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Print.
- . *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Print.
- . *Leite derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Print.
- Budapeste*. Dir. Walter Carvalho. Perf. Leonardo Medeiros, Gabriela Hámori e Giovanna Antonelli. Imagem Filmes, 2009. DVD.
- Camelo, Franciano. “*Budapeste* de Chico Buarque e o fenômeno pós-moderno.” *Nau literária: Crítica e teoria de literaturas em língua portuguesa* 8:1 (2012): n. pag. Web 24 Jan. 2015.
- Canuto, Roberta. “Chico vai ao cinema, de novo.” *O Tempo* 18 May 2009. Web 25 Jan. 2015.
- Cartmell, Deborah, and Imelda Whelehan, eds. *Adaptations: from text to screen, screen to text*. London: Routledge, 1999. Print.
- Carvalho, Luiz Fernando. “Projeto Quadrante.” *Projeto Quadrante*. N.p., n.d. Web 20 Dec. 2014.
- Carvalho, Walter. “Budapeste – Reportagem – Parte 1.” *Cinema Online*. YouTube. 22 Jun 2009. Web 25 Jan. 2015.
- Chauí, Marilena. *Convite a filosofia*. São Paulo: Atica, 2000. Print.
- Chico Buarque: Cinema*. Dir. Roberto de Oliveira. Emi music, 2006. DVD
- Chico Buarque: Desconstrução*. Dir. Bruno Natal. Biscoito Fino, 2006. DVD.
- Chico Buarque: Uma palavra*. Dir. Roberto de Oliveira. Emi music, 2006. DVD.
- Cluver, Claus. “Intermedialidade.” *Pós: Revista do programa de pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*. 1.2 (2011): 8-23. Print.

- Corrigan, Timothy. *Film and Literature: an Introduction and Reader*. New Jersey: Prentice Hall, 1999. Print.
- Dällenbach, Lucien. *The Mirror in the Text*. Trans. Jeremy Whiteley and Emma Hughes. Chicago: University of Chicago Press, 1989. Print.
- Delmaschio, Andréia. “‘Chico Buarque’ e o coral de ventriloquos: a função autoral em Budapeste.” *Garrafa 3* (2003): n. pag. Web 25 Jan. 2015.
- Diniz, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e cinema: Tradução, hipertextualidade e reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005. Print.
- Farias, Sônia Ramalho. “Budapeste, as fraturas identitárias da ficção.” *Chico Buarque do Brasil: Textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Ed. Rinaldo de Fernandes. Rio De Janeiro: Edições Biblioteca Nacional, 2004. 387-408. Print.
- Fernandes, Edu. “Budapeste.” *UOL CinePop*. Grupo Folha, 2013. Web 25 Jan. 2015.
- Fernandes, Rinaldo. *Chico Buarque: O poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos*. São Paulo: LeYa, 2013. Print.
- . *Chico Buarque do Brasil: Textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2004. Print.
- “Filmes e bilheterias: Resultados de 2011.” *Informe de acompanhamento do mercado* (2013): n. pag. *Agência nacional do cinema (ANCINE)*. Web 20 Dec. 2014.
- Fibe, Cristina. “Reverência a Chico marca ‘Budapeste’.” *Folha da manhã S/A*. Grupo Folha, 2009. Web 25 Jan. 2015.
- Foucault, Michel. *Vigiar e punir: Nascimento da prisão*. Trans. Raquel Ramallete. 20th ed. Petrópolis: Vozes, 1999. Print.

Gardenberg, Monique. “É preciso desrespeitar a obra literária, diz diretora de ‘Benjamim’.”

Interview by Marcelo Bartolomei. *Folha de São Paulo*. Grupo Folha, 2004. Web 16 Sep. 2014.

---. “Um dândi entre dois tempo.” Interview by Vitor Angelo. *Trópico: Entrevista cinema*. UOL, 2004. Web 16 Sep. 2014.

Gaudreault, André, and François Jost. *A narrativa cinematográfica*. Trans. Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: UNB, 2005. Print.

Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Tans. Jane E. Lewin. New York: Cornell University Press. 1980. Print.

Genette, Gérard. *Palimpsest: Literature in Second Degree*. Trans. Channa Newman, Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press, 1977. Print.

Hanciau, Nubia Jacques. “O entre-lugar.” *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005. Print.

Holanda, Sérgio Buarque. “Depoimentos.” *Chico Buarque*. CPC Informática. n.d. Web 13 Dec. 2014.

Homem, Wagner. *Chico Buarque*. CPC Informática. n.d. Web 13 Oct. 2013.

---. *Histórias das canções*. São Paulo: Texto Editores, 2009. Print.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006. Print

---. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1980. Print.

*Instituto Antônio Carlos Jobim*. “Acervo digital.” Web 21 Nov. 2014.

Instituto Antônio Carlos Jobim. “Chico Buarque.” Jardim Botânico: Instituto Antônio Carlos Jobim, 2012.

- Jameson, Fredric. "Pós-modernidade e sociedade de consumo." Trans. Vinicius Dantas. *Novos estudos CEBRAP* 12 (1985): 16-26. Print.
- Martin, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trans. Lauro António, Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivros, 2005. Print.
- McFarlane, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996. Print.
- Meirelles, Fernando. "Budapeste – Reportagem – Parte 1." *Cinema Online*. YouTube. 22 Jun 2009. Web 25 Jan. 2015.
- Meneses, Adélia Bezerra. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. 3rd ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. Print.
- . *Figuras do feminino nas canções de Chico Buarque*. 2nd ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. Print.
- Milanez, Janaína Guedes. "Adaptação filmica como procedimento de tradução *intersemiótica*: o caso *Budapeste*." *Anuário de literatura*. 18.1 (2013): 178-189. Print.
- Miranda, Débora. "'Chico pensa e você elogia, antes mesmo dele falar,' diz diretor de Budapeste." *GI: Pop & arte*. Globo, 2009. Web 25 Jan. 2015.
- Mitchell, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago, 1994. Print.
- Moses, Gavriel. *The Nickel Was for the Movies: Film in the novel from Pirandello to Puig*. Los Angeles: University of California. 1995. Print.
- Oliveira, Alysson. "Em *Budapeste* escritor faz viagem em busca do seu duplo." Reuters Brasil. Thomson Reuters, 2009. Web 25 Jan. 2015.

- Oliveira, Solange Ribeiro. *De mendigos e malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht, John Gay – Uma Leitura Transcultural*. 2nd ed. Curitiba: CRV, 2011. Print.
- Oricchio, Luiz Zannin. *Cinema de novo: Um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. Print.
- Orlean, Susan. *The Orchid Thief*. New York: Random House, 1998. Print.
- Pessoa, Fernando. “Autopsicografia.” *Poesias*. 15th ed. Lisboa, Ática, 1942. Print.
- . “Sou em evadido.” *Poesias Inéditas (1930-1935)*. Lisboa: Ática, 1997. Print.
- Pinto, Manuel da Costa. “Na adaptação, língua húngara ganha força.” *Folha da manhã S/A*. Grupo Folha, 2009. Web 25 Jan. 2015.
- Pirandello, Luigi. *Shoot: The notebooks of Serafino Gubbio, cinematograph operator*. Chicago: The University of Chicago, 2005. Print
- Rajewsky, Irina. “Intermedialidade, intertextualidade e ‘remediação:’ Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade.” *Intermedialidade e estudos interartes: Desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte, UFMG, 2012. 15-45. Print.
- Redação. “Walter Carvalho defende improvisação e afirma que *Budapeste* é um espelho quebrado.” *CineClick: Tudo sobre cinema. Rádio e televisão Record S/A*. 11 May 2009. Web 25 Jan. 2015.
- Reis, Carlos, and Ana Cristina Lopes. *Dicionário de narratologia*. 7th ed. Coimbra: Almedina, 2011. Print.
- Ricco, Flávio. “Projeto quadrante suspenso na Globo.” *O diário*. 26 Jun 2009. Web 20 Dec. 2014.
- Rocha, Glauber. “An Esthetic of Hunger.” Ed. Randal Johnson and Robert Stam. *Brazilian Cinema*. New York: Columbia, 1995. 68-71. Print.

- . *Glauber Rocha: Revisão crítica do cinema brasileiro*. Ed. Ismail Xavier and Augusto Massi. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. Print.
- Rosa, Guimarães. *Primeiras estórias*. 14th ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. Print.
- Saçashima, Edilson. “Budapeste provoca desorientação ao propor múltiplos sentidos.” *UOL Entretenimento*. Grupo Folha, 2009. Web 25 Jan. 2015.
- . “Chico Buarque poderia ser o ator principal de Budapeste, diz o diretor Walter Carvalho.” *UOL entretenimento*. Grupo Folha, 2009. Web 25 Jan. 2015.
- “Salas de exibição: Informe anual preliminar 2012.” Ed. Leonardo Lima. *Informe de acompanhamento do mercado* (2013): n. pag. *Agência nacional do cinema (ANCINE)*. Web 20 Dec. 2014.
- “Salas de exibição: Informe anual preliminar 2013.” Ed. Leonardo Lima. *Informe de acompanhamento do mercado* (2014): n. pag. *Agência nacional do cinema (ANCINE)*. Web 20 Dec. 2014.
- Santiago, Silviano. “Clima e dança: André Gide por Silviano Santiago.” *Folha da manhã S/A*. Grupo Folha, 2007. Web 25 Jan. 2015.
- . “Literatura é paradoxo.” Interview by Carlos Eduardo Ortolan Miranda. *Trópico: Ideias de norte a sul*. n.p., 2010. Web 11 Jun. 2014.
- . *Uma literatura nos trópicos: Ensaios sobre dependência cultural*. 2nd ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. Print.
- Santos, Odair. “Budapeste: Uma viagem no discurso pós-moderno.” *Estação literária 10A* (2012): 120-131. Web 25 Jan. 2015.
- Schenker, Daniel. “Walter Carvalho: cheio de respeito literário por *Budapeste* no cinema.” *Jornal do Brasil*. *Jornal do Brasil* 12 May 2009. Web 25 Jan. 2015.

- Silva, Marcel Vieira Barreto. "Adaptação literária no cinema brasileiro contemporâneo: um painel analítico." *Rumores: Revista online de comunicação, linguagem e mídia* 2.4 (2009): n.pag. Web 18 Dec. 2014.
- Stam, Robert. *Literature Through Film: Realism, Magic and the Art of Adaptaion*. Oxford: Blacwell, 2005. Print.
- . "Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade". *Ilha do Desterro: A Journal of English Language*. N. 51(2006): 19-53. Web 14 Dec. 2012.
- Stam, Robert e Alessandra Raengo. *Literature and Film: A guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Oxford: Blacwell, 2005. Print.
- Stam, Robert, Robert Burgoyne, and Sandy Flitterman-Lewis. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism and Beyond*. New York: Routledge, 1998. Print.
- Teixeira, Rodrigo. *Globo.com*. n.p. 6 Jan. 2011. Web 13 Oct. 2013.
- Viveiros, Eduardo. "Filme adapta para as telas mais um livro escrito por Chico Buarque." *UOL Omelete*. Grupo Folha, 2009. Web 25 Jan. 2015.
- Wisnik, José Miguel. "O autor do livro (não) sou eu." *Chico Buarque*. CPC Informática. n.d. Web 13 Oct. 2013.
- Woolf, Virginia. "The Movies and Reality." *Authors on Film*. Geduld, Harry. Bloomington: Indiana University Press, 1972. Print.
- Zappa, Regina. "A reinvenção do arquiteto." *Florense* 1:2 (2005). N. pag. Print.
- . Personal Interview. 7 Jun. 2012.