

Benjamim em livro e filme: a personagem pós-moderna e sua representação

Márcia Moreira Pereira*

RESUMO: Este artigo analisa a adaptação do romance *Benjamim*, de Chico Buarque, para o cinema, tendo como foco o tratamento dado às personagens do romance e do filme, a partir de seu enquadramento da pós-modernidade literária.

PALAVRAS-CHAVE: Chico Buarque. *Benjamim*. Personagem. Pós-Modernidade.

ABSTRACT: This article analyzes the adaptation of the Chico Buarque novel *Benjamin* to the cinema, focusing both the characters in the novel and the film and literary framework of postmodernity.

KEYWORDS: Chico Buarque. *Benjamin*. Character. Post-Modernity.

Introdução

Um dos nomes mais conhecidos da intelectualidade brasileira, Chico Buarque marcou época não só com suas letras de música com temática amorosa e social, mas também com obras literárias, entre as quais estão *Estorvo* (1991), *Benjamim* (1995), *Budapeste* (2003), as três vencedoras do Prêmio Jabuti, e *Leite Derramado* (2009). Suas obras são marcadas por fortes traços contemporâneos, tratando, entre outras coisas, de “itinerários errantes, sujeitos geograficamente deslocados e perdidos; a literatura da errância, eis um grande tema da contemporaneidade” (NINA, 2011, p. 259).

Em se tratando de literatura pós-moderna, autores como Chico Buarque, Marcelino Freire, Luiz Ruffato, Marçal Aquino, entre outros, provam, com sua escrita, que a violência, a criminalidade e a periferia estão presentes de modo constante no cotidiano das grandes cidades, assim como a desigualdade e a injustiça social. Tudo isso se reflete, de modo intenso, na personalidade das personagens de seus romances, que se tornam multifacetados, assim como o espaço urbano em que circulam.

Personagens sem rumo, sem estrutura e sem identidade própria marcam a narrativa contemporânea, caracterizada, na atual produção literária brasileira, pela ausência de fórmulas ou regras, de limites identitários. Nota-se essa disposição narrativa nas obras de Chico Buarque, onde as estruturas de conteúdo e forma são colocadas em xeque. Todas essas questões têm relação direta com sua produção literária, em especial

*Doutoranda pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (São Paulo).

quando comparamos seu livro *Benjamim*, de 1995, com a adaptação fílmica homônima, dirigida por Monique Gardenberg em 2004, objeto desse estudo.

Apesar de sua prosa multifacetada e nada convencional, em pelo menos um aspecto parece não haver discordância: as personagens de Chico Buarque vivem uma desestabilização identitária, resultando em sua constante inquietação, o que cria uma impressão de que elas vivem aprisionadas em uma “camisa de força” e em busca contínua de liberdade, a qual se revela sempre tardia e muitas vezes impossível. Ao entrar em contato com o universo dessas personagens, percebemos o quanto o autor investe na *desorganização* de seus mundos, na complexidade de vozes, na multiplicidade de suas ações, não raras vezes sem sentido.

Nas obras de Chico Buarque, notamos indivíduos agindo, mesmo que contrariados, em consonância com tudo aquilo que a sociedade e sua dinâmica impõem. Esse *mosaico identitário* tem forte nuances decorrentes das identidades fragmentadas contemporâneas, instaurando a chamada *crise de identidade*, considerada, segundo Stuart Hall, "parte de um processo mais amplo da mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social" (HALL, 2003, p. 7).

As personagens e até o espaço nas obras de Chico Buarque parecem caminhar ao encontro do *nada*: cada passo, cada decisão, cada lugar se multiplica, não há um único lugar, um único espaço, pois a própria narrativa parece também levar o leitor para esse universo instável, o universo do *não-lugar*, que, por congrega em si todos os lugares, acarreta, de certo modo, na anulação do próprio lugar e na instauração de seu avesso (AUGÉ, 1994, p. 36).

Indubitavelmente há uma espécie de vazio nas "verdades" que as personagens buscam - o duvidoso é se essa busca, essa angústia e esse desencontro são herdados das relações sociais em que cada personagem transita. Temos a impressão de que o homem contemporâneo representado nas personagens do romance de Chico Buarque vive entre a euforia e a liberdade, mas que, no desencontro desses sentimentos, surge a angústia.

O objetivo deste trabalho é, assim, analisar como a personagem principal da obra *Benjamim* é retratada no filme de mesmo nome. Na narrativa literária, Benjamim Zambraia, nome do protagonista, é um indivíduo com sérias dificuldades em relacionar

seu presente e seu passado; o protagonista vive numa sociedade pós-trauma, buscando, a partir de um dado acontecimento, reparar, de algum modo, questões que não foram bem resolvidas em seu passado. Tanto em *Benjamim*-livro como em *Benjamim*-filme, as personagens estão “sempre em trânsito”, seus espaços são moventes, há uma busca incessante para definir e delinear qual é seu território. Neste estudo, limitar-nos-emos a analisar apenas à adaptação da personagem principal, na passagem da narrativa literária para a narrativa fílmica.

Para este trabalho, em especial, elegemos o capítulo seis da obra e faremos uma comparação desse capítulo com um fragmento do filme. Em ambos, Benjamim é um ex-modelo fotográfico que vive no final da década de 80 – a obra literária se divide em dois tempos, final dos anos 60 e final dos anos 80 –, apresentando características de um *sujeito pós-moderno*, pois vive em um momento de transformação social, mediado pelos meios tecnológicos de comunicação que estavam, naquela época, em franco desenvolvimento (SANTOS, 2000). Neste universo complexo e dinâmico, a personagem leva uma vida solitária e fragmentária, típica de um indivíduo que não se adaptou as essas novas transformações. Sua vida, contudo, dá uma reviravolta quando conhece Ariela Masé, a figura da jovem que o remete ao seu passado fracassado com Castana Beatriz, possível mãe de Ariela.

PERSONAGEM EM *BENJAMIM(S)*

Tratando das personagens de ficção, Brait lembra que “os recursos selecionados pelo escritor para descrever, definir, construir os seres fictícios que dão a impressão de vida chegam diretamente ao leitor através de uma personagem” (BRAIT, 1987, p.70). Em um romance, por exemplo, a caracterização, os atos e os pensamentos de uma personagem podem ser descritos de modo minucioso pelo autor. O que dizer, a esse respeito, quando se trata de um filme - em vez de um romance - e de um diretor - em vez de um autor? Considerando que, de acordo com Robert Stam, na narrativa literária encontramos personagens e na narrativa fílmica encontramos intérpretes (STAM, 2006), cumpre ainda perguntar: como seria a adaptação dessa personagem em uma adaptação cinematográfica? Para Jan-Luc Godard, “o chato em escrever é que nunca se sabe se é para dizer ‘quando saí chovia’ ou ‘chovia quando saí’. Em cinema, é simples: se mostram os dois ao mesmo tempo” (*apud* BRITO, 2006, p. 12).

No capítulo seis do livro, Benjamin aguarda a vinda de Ariela, a quem havia convidado para viver com ele; neste capítulo, há a uma indecisão de Ariela: ao pensar se aceita o convite ou não, ela perambula pela cidade em busca de uma resposta para o convite e para ela mesma. Enquanto isso, Benjamin a espera, ansioso. A narrativa é marcada por *flashbacks*: enquanto aguarda Ariela, Benjamin lembra quando, em sua juventude, passou três anos procurando, incansavelmente, o paradeiro de Castana Beatriz. Nessa volta ao passado, Benjamin recorda quando, ainda jovem, foi chamado pelo pai de Castana para ouvir um pedido dele:

o doutor Campocelste quisera suplicar a Benjamin que se abstivesse de procurar Castana Beatriz [...] o doutor sabia de fonte sigilosa que os passos de Benjamin eram vigiados; as autoridades apostavam que ele, inadvertidamente, terminaria por levá-los a Castana Beatriz e seu concubino (BUARQUE, 1995, p. 136).

No filme, a sequência de acontecimentos, não são exatamente com a sequência do livro, mas foram realizadas de acordo com a obra: no trecho acima citado, a adaptação foi fiel ao encontro entre Benjamin e doutor Campocelste, havendo apenas uma pequena mudança para dar mais dramaticidade à cena (o doutor pega na mão de Benjamin e é ele mesmo quem sussurra aquelas palavras ao protagonista); já no livro, foi uma enfermeira quem transmitiu o recado. Na cena há, ainda, na chegada de Benjamin ao quarto do enfermo, uma sequência de transição do plano geral para o primeiro plano (entre Benjamin e doutor Campocelste): ao responder sobre o paradeiro de Castana, Benjamin fica em primeiríssimo plano, com uma música "comovente" de fundo, dando ênfase à dramaticidade e gravidade do momento, o que faz com que o protagonista adquira uma dimensão dramática ainda maior; na sequência, o que confere expressividade ao pedido de doutor Campocelste é a mudança de câmera para o plano de detalhe, focando o aperto de mão do doente, e em seguida, sua morte, assim como no livro.

No livro, há ainda a lembrança das visões de Benjamin convivendo com a repressão da década de 60 e sua tentativa que "clarear" o presente com a chegada de Ariela. Benjamin, à espera de Ariela, lembra o quanto procurou por sua mãe, Castana, e o fim do encontro com doutor Campocelste: "E hoje, ao percorrer uma rua já percorrida no passado, Benjamin Zambraia tem do passado uma impressão tão nítida,

que a atual paisagem mais lhe parece uma reminiscência” (BUARQUE, 1995, p. 137). Esse trecho do livro é representado de modo muito apropriado no filme: assim que Benjamim sai da casa do doutor Campoceleste, vai para sua própria casa e testemunha, no caminho, a repressão policial - há um embate entre o povo protestando nas ruas e a truculência da polícia. Notamos, mais uma vez, tanto na temática da obra quando na adaptação do filme, a inquietação constante de Benjamim e seu passado mal resolvido, com várias sequências intercaladas, em ambos (filme e livro), entre as lembranças do passado e as do presente de Benjamim, demonstrando a incapacidade do protagonista em reagir aos acontecimentos. Esse fato, confirma o que dissemos acima, acerca da caracterização da personagem em ambos os suportes analisados, como personagem *tipicamente* pós-moderna. Na narrativa literária, temos o tempo todo, a impressão de que há uma "câmera fora dele filmando seus movimentos" (MELLO, 2010, s.p.), fato que o filme consegue transmitir com precisão, pois as sequências de cenas foram elaboradas a partir desse mesmo prisma.

Ainda na sequência do livro, as lembranças de Benjamim são cada vez mais difusas: a possibilidade de rever seu passado e livrar-se da culpa é algo obsessivo em sua mente, como na passagem em que ele se lembra de quando, ainda jovem, sob o efeito do pedido de doutor Campoceleste, passou cerca de um mês trancado em casa; ao sair, pediu a um conhecido taxista (Barretinho) - o mesmo motorista que costumava atender seus pedidos anteriores, como quando o levava a uma praça onde tinha avistado Castana - que o levasse ao cinema. Numa narrativa não linear, esse momento é intercalado com a espera de Ariela por Benjamim, que lamenta o fato de não ter uma secretária eletrônica para saber se foi procurado enquanto esteve ausente. Em meio às lembranças, recorda-se do dia que avistou Castana:

Ela surgia de repente, por detrás de um caminhão, e entrou decidida na agência dos correios. Benjamim olhou os pedestres, que não o olhavam, olhou a cabine da polícia, abandonada, mergulhou no táxi e mandou Barretinho ligar o motor” (BUARQUE, 1995, p. 139).

O ônibus em que está Castana é seguido pelo táxi e, para surpresa de Benjamim, ela encontra, em frente a um sobrado, o professor Douglas, intelectual de esquerda, procurado pela ditadura. Benjamim os avista de longe e guarda o local para voltar e ver

Castana outras vezes, porém, ao sair, se depara com dois homens, supostamente policiais, que o revistam e mandam o taxista (Zilé) o levar para casa:

antecipou-se ao Zilé em direção ao táxi, sentou-se no banco traseiro e fechou a janela, como medo de ouvir o início do tiroteio. Dali ao largo do Elefante [onde Benjamin morava] foram trinta minutos, durante os quais o Zilé não disse uma palavra. Em casa, Benjamin sentou-se defronte ao telefone durante longo tempo, sabendo, como sabe hoje, que ele não tocaria; nem precisava tocar porque, à força de ficar fitado, o aparelho já trazia embutida a trágica notícia. Da mesma forma que hoje, depois de arrancar o fio da parede, Benjamin leva o fone ao ouvindo e ainda é capaz de escutar a voz de Areila: 'não faz mal' (BUARQUE, 1995, p. 142).

No filme, as sequências de cenas acima transcritas foi composta por adições e reduções: há uma redução, por exemplo, da cena em que Benjamin procura Castana: diferentemente do que ocorre no livro, o espectador assiste à cena em que o taxista leva Benjamin ao cinema, mas não àquela em que ele passeia com o protagonista na praça; em seguida, há um corte de cena onde já aparece Castana descendo do ônibus e Benjamin seguindo-a, no táxi. Interessante e expressivo é notar, por todo filme, que quando há cenas do passado de Benjamin, as cores são todas "vivas", mais fortes do que as cenas do presente, talvez porque o protagonista tenha resistência em viver seu presente, já que o passado surge-lhe de modo mais "vivo" e intenso.

A cena seguinte já é totalmente fiel ao livro, com Benjamin vendo, à espreita, o encontro entre Castana e seu amado - ao virar as costas, ele encontra os policiais que pedem seus documentos e o mandam embora, também chamado o taxista de Zilé, assim como no livro. A cena é toda envolta por uma música em tom de mistério, a câmera alternando entre primeiro plano (Castana e Prof. Douglas) e o primeiríssimo plano para Benjamin, dando-lhe o tom de descoberta: Benjamin acabara de saber onde os amantes se escondiam. Nesse momento há uma adição, que se fez fundamental para o entendimento do espectador: o casal tinha um filho, e a criança é representada nos braços de uma amiga (diferentemente do livro), com o mesmo casal levando um brinquedo até ela; nesse momento, entra a polícia e ouve-se, apenas, o disparar das armas.

Na sequência da narrativa literária, após o episódio relatado, há a narração de Benjamin sentado, em frente ao telefone, aguardando a notícia da morte, no passado, e esperando a ligação de Ariela, no presente. Passado e presente se encontram, e

Benjamim continua esperando a mesma mulher, na expectativa angustiante de reencontrar seu passado. O filme fez uma adição fundamental nessa passagem no livro: após "entregar" o esconderijo de Castana e seu amante, Benjamim volta para casa, tranca a porta e se vê ao espelho, desesperando-se e passando a chorar e gritar: nesse momento, a câmera é posta em frente ao espelho, levando o espectador - do mesmo modo que Benjamim - a se ver diante dele, como se, assim, ambos fossem o culpado pela morte de Castana. O espelho fica turvo, embaçado, sujo, e a câmera projeta, lentamente, ainda através do espelho, Benjamim atirando alguns objetos e o deixando em pedaços, assim como ele próprio. O espelho fica estilhaçado, reproduzindo metaforicamente tanto o efeito produzido nos corpos fuzilados quanto a condição emocional e psicológica de Benjamim, tomado pela dor e pela culpa. A câmera, através do espelho, reflete Benjamim: ambos estão "quebrados" em vários pedaços; com um giro panorâmico para a direita, a câmera mostra Benjamim, agora sem a imagem do espelho, sofrendo, atirado ao chão. A câmera volta ao plano geral e, nesse momento, vemos que as cores do quarto são vermelho e branco... guerra e paz: a cena é sonorizada por uma música dos anos 60 e, na sequência, por um choro de bebê. Há uma mudança de cena, trazendo Benjamin para o presente, na mesma casa de tons brancos, limpando as lágrimas com uma echarpe vermelha que foi de Castana. Aqui, a câmera faz um *travelling*, acentuando a dor no rosto de Benjamin, que relembra que seus amigos o abandonaram por o considerarem um traidor. A sobreposição dessas imagens no filme faz com que o espectador sinta ou, pelo menos, se comova com a agonia de Benjamim, pois, como lembra Bernardet, "ternura ou tristeza não são expressas pelo filme; elas resultam da reação do espectador diante da justaposição de duas imagens" (BERNARDET, 1984, p. 49).

Talvez, a grande lição da adaptação dessa cena, seja acentuar a culpa de Benjamim. Se o espectador, até o momento, ainda não percebeu tal fato, ficará extremamente claro no momento em que a imagem de Benjamim é refletida pelo espelho e no momento que seu reflexo é quebrado, destruído por ele mesmo. Jean Chevalier, em seu *Dicionário dos Símbolos*, apresenta alguns significados da representação dos espelhos: "o que reflete o espelho? A verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência. Ele é, com efeito, símbolo da sabedoria e do conhecimento, sendo o espelho coberto de pó aquele do espírito obscurecido pela

ignorância” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2002, p.73). Portanto, a cena retrata, de modo singular, a culpa de Benjamim, e, dali para diante, seu "mundo impedido que não supera o passado" (MELLO, 2010, s.p.). Vê-se, a partir da cena, que é o desfecho do livro e do filme, o quanto o futuro de Benjamim era dominado pelo efeito da culpa.

CONCLUSÃO

Na cena escolhida para este trabalho, temos, além do desfecho da obra, o embate crucial entre o antes e agora, entre o passado e presente, que marcaram, de modo único, a vida de Benjamim. Se, assim como afirmou PELLEGRINI (2003), a diferença entre literatura e cinema é que a primeira se faz com palavras e a segunda se faz com imagens, a adaptação cinematográfica de *Benjamim* foi muito bem sucedida, pois conseguiu, em imagens, transmitir aquilo que Chico Buarque, magistralmente, soube conduzir em palavras.

A soma entre a culpa e a incapacidade de transformar o mundo é um dos possíveis sentidos da obra, o que é representado de modo espetacular no filme. A narrativa fílmica foi fiel à não linearidade da obra, à representação da perda de referências e às (des)identidades das personagens, sobretudo do protagonista. A cena que foi eleita para este estudo, demonstra, no livro e no filme, o quanto a personagem principal, Benjamim Zambraia, age em consonância com o espaço degradado em que vive - a transformação presente nas duas décadas em que o protagonista viveu, marca, de modo singular, sua existência. Nas narrativas aqui analisadas, o começo da obra é seu próprio fim, simbolizando uma circularidade espaço-temporal própria de nossa contemporaneidade pós-moderna. Portanto, se uma das marcas ideológicas da livro *Benjamim* é demonstrar o quanto a mudança de épocas conturbadas - onde o sujeito não se "encaixa" e, por isso, acaba perdendo sua identidade - pode levá-lo à anulação de sua própria existência, o filme também conseguiu, à sua maneira, traduzir tal marca.

REFERÊNCIAS:

- AUGÉ. Marc. **Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade.** Campinas: Papirus, 1994.
- BENJAMIM. Direção: Monique Gardenberg. Roteiro: Monique Gardenberg, Jorge Furtado e Glênio Póvoas. Produção: Natascha & Dueto Filmes. 2004.

- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Ática, 1984.
- BUARQUE, Chico. **Benjamim**. Companhia das Letras: São Paulo, 1995.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 2006.
- BRITO, João Batista. **Literatura no cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário dos Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- MELLO, Heitor Ferraz. "Alegorias do vazio: a obra de Chico Buarque". **Revista Cult**, São Paulo, jul. 2010, s.p.
- NINA, Claudia. "Mapeamento: uma reflexão sobre as pesquisas propostas". *In*: OLIVEIRA, Alexandre *et alii*. **Deslocamentos críticos**. São Paulo: Itaú Cultural/Babel, 2011, p. 255-266.
- PELLEGRINI, Tânia. "Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações". *In*: PELLEGRINI, Tânia *et alii*. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac, 2003, p. 15-34.
- SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-modernismo**. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, 2006.

Recebido em: 2 de março de 2015.

Aprovado em: 5 de abril de 2015.