

Memória e olhar: a câmera subjetiva e a escrita cinematográfica em *Benjamim*, de Chico Buarque

Mírian Sumica Carneiro Reis¹

Publicado pela primeira vez em 1995, o romance *Benjamim*, de Chico Buarque, narra a história de um homem em decadência profissional, física e moral, o ex-modelo fotográfico Benjamim Zambraia, protagonista que dá nome ao livro. Sua trajetória é apresentada por um narrador de terceira pessoa, por vezes intruso, que atua como o olhar de uma câmera cinematográfica para construir as memórias de um personagem que é, também, uma máscara inventada por um sujeito em crise, apresentada sob a forma de culpa, paródia e inadequação.

A perspectiva da narrativa apropria-se da técnica da câmera subjetiva do cinema, pois direciona o olhar para o sujeito protagonista desvelado em imagens, ou seja, o olhar da câmera “se identifica com o do espectador por intermédio do olhar do herói” (MARTIN, 2007, p. 32). Essa apropriação é possível graças à capacidade da linguagem cinematográfica de mediatizar, pelo tratamento fílmico, subjetividades e configurações do real, conforme argumenta Christian Metz:

Se o cinema é linguagem é porque opera com a imagem dos objetos, não com os próprios objetos. A duplicação fotográfica (...) arranca do mutismo do mundo um fragmento de quase-realidade para fazer dele o elemento de um discurso. Dispostas diferentemente do que na vida, tramadas e reestruturadas pelo fio de uma intenção narrativa, as efígies do mundo tornam-se os elementos de um enunciado (METZ apud MARTIN, 2007, p. 18).

¹ Doutoranda em Teoria da Literatura no Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestra em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Bolsista FAPERJ. Email: miriansumica@gmail.com

Desse imbricamento entre linguagens cinematográfica e literária compõem-se um mosaico mais amplo em que, partindo das memórias de um personagem ficcional, apresenta-se também uma memória coletiva, histórica, do Brasil, ainda recente ao fim da Guerra Fria, ainda no momento mais incipiente de derrocada ideológica da esquerda tradicional e de mudanças políticas, sociais e econômicas. Benjamim Zambraia representa um sujeito perdido diante de uma sociedade que se transformou em velocidade maior do que ele pôde assimilar, encerrado em seu apartamento cujas janelas se colam à parede de uma pedra, empedernido ele mesmo, Benjamim, no personagem que imaginou ser ao longo da vida.

Nesse contexto, uma narrativa que siga os moldes realistas tradicionais perde lugar, já que, no romance realista tradicional, a construção de imagens confunde-se com um esforço descritivo que visa ilustrar o real da forma mais fidedigna possível, pautada na referencialidade. Contudo, a narrativa com ênfase no referencial objetivo vai cedendo espaço ao plano do imaginário e o foco narrativo se descola do “ele”, objeto, para um “eu” que assume uma voz e uma identidade, mesmo quando se coloca na condição de “ele”.

Uma marca da ruptura narrativa em *Benjamim* é que a temporalidade deixa de seguir um fluxo de continuidade organizada, ou seja, como afirma Benedito Nunes (1995), uma continuidade considerada como um encadeamento temporal dos fatos, que se ajustam entre si, promovendo o desenrolar de um enredo ou intriga. As ações deixam de seguir uma sequência lógica de antecedente e conseqüente e passam a seguir uma temporalidade deslocável, movediça, marcada pelo fluxo de consciência do eu que se institui na narrativa. Tanto no tocante aos acontecimentos presentes, quanto para os passados ou futuros, o deslocamento do tempo na narrativa “pode inverter a ordem desses momentos ou perturbar a distinção entre eles, de tal maneira que será capaz de dilatá-los indefinidamente ou de contraí-los num momento único, caso em que se transforma no oposto do tempo, figurando o intemporal e o eterno” (NUNES, 1995, p.25).

O romance de Chico Buarque reflete o rompimento com as regras de referencialidade e de temporalidade contínua, seguindo assim características literárias que se acentuam no romance do século XX, em especial no *Nouveau Roman*, mas que

nem por isso descarta a importância do legado do Realismo. O que ocorre, segundo análise de Alain Robbe-Grillet, em *Por um novo romance*, é que:

De Flaubert a Kafka é toda uma filiação que se impõe à nossa mente, uma filiação que exige um devenir. Esta paixão por descrever, que anima todos os dois, é exatamente aquela que encontramos no novo romance de hoje. Para além do naturalismo de um e do onirismo metafísico do outro, esboçam-se os primeiros elementos de um estilo realista desconhecido (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 12).

A grande diferença dessa nova narrativa, ainda segundo Robbe-Grillet, está no método e, sobretudo, no projeto literário e ideológico do *Nouveau Roman*. A busca de uma linguagem mais crua, ao contrário de abolir as subjetividades, como pensaram alguns críticos, pretende deslocar o ponto de vista da narrativa, sair da reificação, em que inclusive o humano é tornado objeto, e partir para uma expressão do real, não mais através da verossimilhança, mas de um olhar que se lança diferentemente sobre perspectivas do real. No combate à reificação e na defesa do olhar em contínuo deslocamento, Robbe-Grillet afirma:

Mas eis que o olhar desse homem pousa sobre as coisas com uma inquebrantável insistência: ele as vê, mas recusa apropriar-se delas, recusa-se a manter com elas um entendimento suspeito, não quer ter com elas nenhuma convivência; não lhes pede nada; em relação a elas não sente nem concordância nem dissentimento de espécie alguma. Pode, talvez, fazer delas o suporte para suas paixões, bem como de seu olhar. Mas seu olhar contenta-se em tomar as medidas dessas coisas; e sua paixão, da mesma forma coloca-se à superfície delas, sem desejar penetrá-las, uma vez que nada há em seu interior, sem ousar fazer o menor apelo, pois elas não responderiam (Idem, p. 38).

Em *Benjamim*, o olhar que se assemelha à câmera aponta para uma possibilidade de retratar o humano presente em um sujeito reificado por uma ideologia mercadológica que se apropria, sobretudo, da imagem do sujeito. Contudo, a denúncia desse sujeito reificado não se confunde com um descritivismo realista que coloca esse sujeito num ponto referencial fixo. A técnica que se desvela é quase metalinguística pois o narrador-câmera que descreve a relação de Benjamim com uma câmera exterior inventada que o filma em tempo integral é a mesma que sugere, através das imagens captadas da câmera do personagem, experiências que apresentam a subjetividade do protagonista.

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 um novo rumo. Benjamim passou a usar topete, e nas pendengas em que se descabelava, certo de estar com a razão, mantinha agora um sorriso vago e deixava o adversário a gesticular de costas para a câmera. Com isso ganhou prestígio e beijou na boca muitas garotas, cujos ombros, orelhas e rabos-de-cavalo foram imortalizados em suas películas. O acervo de Benjamim também guarda dublagens de cantor de jazz, saltos de trampolim, proezas no futebol, brigas de rua em que sangrou ou se saiu bem e a sua estreia no sexo com uma senhora de idade (trinta anos, trinta e um, trinta e três), quando ele quase estragou a cena ao olhar para a lente. Fez-se filmar durante toda a juventude, e só com o advento do primeiro cabelo branco decidiu abolir a ridícula coisa. Era tarde: a câmera criara autonomia, deu de encarapitar-se em qualquer parte para flagrar episódios medíocres, e Benjamim já teve ganas de erguer a camisa e cobrir o rosto no meio da rua, ou de investir contra o cinegrafista, à maneira dos bandidos e dos artistas principais. Hoje ele é um homem amadurecido e usa a indiferença como tática para desencorajar as filmagens. Mas quando entra enfim no Bar-Restaurante Vasconcelos, ainda o incomoda a suspeita de uma câmera, talvez acoplada ao bico do ventilador de longas pás que gira no teto. Benjamim não pode ignorar que, daquele improvável ponto de vista, os fregueses circulariam sentados num carrossel, e ele próprio seguiria num redemoinho até o centro do salão, faria piruetas, daria ordens ao garçom como a um satélite e fugiria às tontas para o banheiro (BUARQUE, 2004, p. 7-8).

Seguindo o olhar da câmera inventada por Benjamim, o narrador apresenta-se como uma espécie de diretor-roteirista da trajetória do protagonista. Nesse ponto o romance subverte o caminho tradicional dos intertextos entre literatura e cinema: não é mais o cinema adaptando o texto literário, mas o oposto, a literatura apropriando-se do *modus operandi* cinematográfico como possibilidade de configuração da narrativa.

Vale ressaltar, contudo, que esta não é uma invenção do romance contemporâneo, e, apesar de ter se tornado mais frequente a partir do *nouveau roman*, esta é uma estratégia narrativa iniciada bem antes, durante as vanguardas do início do século XX, quando o cinema começa a se popularizar. Se, àquela época, havia uma proliferação de adaptações cinematográficas de obras literárias, havia também, segundo defende Marinyse Prates Oliveira (2002), um trabalho ainda incipiente, mas relevante, de produção de textos com a finalidade de se transformarem em cinema, e por isso, já usando uma linguagem próxima à cinematográfica, embora sem caracterizarem-se como roteiros propriamente ditos. Ainda segundo essa autora, no caso brasileiro, a apropriação da linguagem cinematográfica como possibilidade de reinvenção do

literário remonta ao modernismo, e o romance *Amar, Verbo Intransitivo*, de Mário de Andrade, publicado em 1927, seria um marco dessa nova forma de escritura:

As cenas, por sua vez, não são captadas em *Amar, Verbo Intransitivo*, apenas pelos olhos de um narrador convencional, nos moldes da tradicional narrativa literária, mas por uma mistura deste com uma nova modalidade: o narrador-olho-mecânico, câmera cinematográfica, que narra o visível por meio da captação das exterioridades em flashes e closes, promovendo cortes próprios da técnica cinematográfica... o primeiro arroga-se o direito à onisciência e à onipresença (até onde lhe convém) e, machadianamente, não apenas mostra, mas analisa, opina e dialoga com o leitor. O segundo capta as exterioridades, introduzindo flashes cinematográficos que, ao se tornarem reincidentes, transformam-se em uma espécie de fio condutor da história. Em outros momentos, o olho-câmera passeia com desenvoltura pelo ambiente, na tentativa de fugir às cenas cujo detalhamento é proibido pela censura do autor. Enfim, descreve-se no livro apenas o que poderia, à época, ser mostrado em filme (OLIVEIRA, 2002, p. 35).

Por outro lado, pode-se considerar o modernismo como um marco na medida em que se pensa em uma apropriação consciente de uma técnica instaurada, embora em desenvolvimento e recente popularização, a do cinema, para suplementação de uma outra, já consolidada, como a do romance. Contudo, determinadas estruturas imagéticas já faziam parte do arcabouço técnico da escrita, como se lê, por exemplo, nos cortes de cena e de temporalidade, *flashbacks*, *flashforwards* e pausas presentes nas obras de Machado de Assis, entre diversos outros escritores. Pode-se pensar, então, que essas estruturas pertencem às narrativas, e não a uma modalidade específica de narrativa, e que vão se aprimorando ou tornando-se mais frequentes, conforme, inclusive, as relações do homem com a sociedade (cultura, política, artes, economia...), que impõem transformações nos meios de expressão, enfim, na linguagem.

Ítalo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio*, explica esse poder de comunicação da imagem quando aponta para a existência de uma “tela interior”, tanto de quem escreve como de quem lê, que cria imagens mentais antes de transformá-las em discurso exterior, partilhado. Antes de expressão escrita ou falada, as imagens (memórias, imaginação, sonhos) projetam-se mais rapidamente em nosso “cinema mental” do que nossa capacidade de articulação com palavras. Literatura e cinema se aproximam, mesmo que em diferença, por uma proposta de visibilidade que, segundo

Ítalo Calvino, pode partir da palavra para chegar à imagem visiva, como ocorre normalmente na leitura:

[...] lemos por exemplo uma cena de romance ou a reportagem de um acontecimento num jornal, e conforme a maior ou menor eficácia do texto somos levados a ver a cena como se esta se desenrolasse diante de nossos olhos, se não toda a cena, pelo menos fragmentos e detalhes que emergem do indistinto (CALVINO, 1990, p. 99).

Mas, para Calvino, o contrário também pode acontecer, ou seja, o processo imaginativo pode partir da imagem para chegar à palavra:

No cinema, a imagem que vemos na tela também passou por um texto escrito, foi primeiro “vista” mentalmente pelo diretor, em seguida reconstruída em sua corporeidade num *set*, para ser finalmente fixada em fotogramas de um filme. Todo filme é, pois, o resultado de uma sucessão de etapas, imateriais e materiais, nas quais as imagens tomam forma; nesse processo, o “cinema mental” da imaginação desempenha um papel tão importante quanto o das fases de realização efetiva das seqüências, de que a *câmera* permitirá o registro e a *moviola* a montagem. Esse “cinema mental” funciona continuamente em nós – e sempre funcionou, mesmo antes da invenção do cinema – e não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela interior (Idem, grifos do autor).

Seguindo a proposta da visibilidade, a narrativa do romance *Benjamim* começa com a superposição de imagens que mostram, sequencialmente, a apropriação de um plano temporal já estereotipado pelo cinema – um *flashforward* antecipando a morte do protagonista, o que seria o fim da história – e a “tela interior” do protagonista que, diante dos seus carrascos, projeta para o leitor um *flashback* de sua vida até ali, também apropriando-se do clichê de que, à beira da morte, vê-se a vida passada como em um filme:

O pelotão estava em forma, a voz de comando foi enérgica e a fuzilaria produziu um único estrondo. Mas para Benjamim Zambraia soou como um rufo, e ele seria capaz de dizer em que ordem haviam disparado as doze armas ali defronte. Cego, identificaria cada fuzil e diria de que cano partira cada um dos projeteis que agora o atingiam no peito, no pescoço, na cara. Tudo se extinguiria com a velocidade de uma bala entre a epiderme e o primeiro alvo letal (aorta, coração, traqueia, bulbo), e naquele instante *Benjamim assistiu ao que já esperava*: sua existência projetou-se do início ao fim, tal qual um filme, na venda dos olhos (BUARQUE, 2004, p. 5, grifos nossos).

Na projeção da existência de Benjamim, o tempo se dilata para além dos segundos que separam os disparos dos fuzis e a morte, e essa distensão é o prenúncio para o relato das memórias do protagonista:

Mais rápido que uma bala, o filme poderia projetar-se uma outra vez por dentro das suas pálpebras, em marcha a ré, quando a sucessão dos fatos talvez resultasse mais aceitável [afinal a narrativa começou pelo fim!]. E ainda sobriaria um fiapo de tempo para Benjamim rever-se aqui e acolá em situações que preferiria esquecer, as imagens ricocheteando no bojo do seu crânio. O prazo se esgotaria e sobreviria um ultimato, um apito, um alarme, mas Benjamim os entenderia como ameaça de criança contando até três – um... dois...dois...dois e meio... – e se deteria mais um pouco em momentos que lhe pertenciam, e que antes não soubera apreciar. Aprenderia também a penetrar em espaços que não conhecera, em tempos que não eram o seu, com o senso de outras pessoas. E súbito se surpreenderia a caminhar simultaneamente em todas as direções, e tudo alcançaria de um só olhar, e tudo o que ele percebesse jamais cessaria, e mesmo a infinitude caberia numa bolha no interior do sonho de um homem como Benjamim Zambraia, que não se lembra de alguma vez ter morrido em sonho (Idem, p. 5-6).

A sugestão de contar a vida numa sucessão fílmica apresentada na primeira cena da narrativa aponta para os métodos de escrita e de leitura propostos pela romance. Além disso, a narrativa apropria-se não apenas da linguagem, mas de um modo de exibição diferenciado, proporcionado pela popularização, primeiro em fitas VHF, depois em DVD, do filme como produto de consumo de massa, em que cada espectador pode avançar ou recuar cenas, assisti-las em câmera lenta ou acelerá-las, fazer uma pausa no tempo da narrativa conforme sua vontade, no conforto de sua casa.

Para compreender a trajetória de Benjamim Zambraia, partindo de sua morte para a vida anterior ao momento de sua execução, é preciso considerar que os fotogramas que passam pela tela interior do protagonista representam memórias, nem sempre positivas ou felizes, de um homem que vai se apresentando numa temporalidade que não segue uma cronologia convencional, mas que se dilui nas recordações e reminiscências de Benjamim. Para isso, a narrativa assume o lugar da câmera e, desde o início, como no trecho citado, direciona o olhar, primeiro em close, para um homem de olhos vendados que ouve os sons anunciadores de seu fim, até se abrir em sequência

panorâmica que consegue abranger o tempo dilatado da memória, garantindo uma onisciência que vai do sonho à imaginação de um homem à beira da morte.

A agilidade e aparente desordem da sucessão de imagens do romance seguem o fluxo da memória acessada num ponto clímax da trajetória do personagem, ou seja, no curto intervalo de vida restante, diante da morte. Paradoxalmente à narrativa, em sucessão e tempo fílmicos, a vida de Benjamim demonstra a dificuldade do protagonista de sair da posição estática de modelo fotográfico para o lugar de ator de imagens em movimento. No filme antigo de sua memória, as imagens se sucedem como colagem rudimentar de cenas, como nos primórdios do cinema, quando os atores mais posavam para as fotografias do que agiam.

É assim, por exemplo, que, depois de encontrar casualmente com Ariela Masé, Benjamim se vê transportado para um tempo passado, quando era jovem e namorava com Castana Beatriz, no auge da sua carreira de modelo fotográfico e do romance que tem com ela: imagens estáticas de fotografias nas velhas capas de revistas dos anos 60. A passagem para o passado ocorre através de um corte de cena: Benjamim chega em casa e vai ao seu arquivo de imagens, onde cada ano de sua carreira está organizado em uma pasta de cor diferente, e procura por cor/ano o período que lhe interessa. Depois de encontrada a pasta, ele joga-a para cima, como se assim jogasse também o tempo, os anos passados embaralham-se nas fotos dispersas no ar, e as imagens revividas pousam sobre a cama para trazer de volta um instante perdido:

Desce da cadeira, abre a pasta e atira-a para o alto, como se tivesse achado um inseto. Retalhos de revistas e jornais cobrem os tacos do assoalho ao pé da cama. Formam uma tapeçaria decorada com um elemento obsessivo, uma figura humana que muda de flanco, de dimensões, de roupa e de cenário, mas nunca de fisionomia, e essa figura é Benjamim Zambraia aos vinte e cinco anos (Idem, p. 22).

Na relação especular passado/presente, a imagem de Benjamim oscila como um pêndulo, e o passado acessado pelas fotografias não se deixa mais abafar na pasta de plástico lilás do ano de 1963, por mais que Benjamim tente fugir do contato com as memórias que as cenas recordadas lhe trazem. Aceitar o afloramento dessas imagens significa, para o protagonista, acatar à falência do projeto de esquecer sua participação tácita na morte da mulher a quem amara. Na mesma medida em que o encontro com

Ariela Masé pode significar a oportunidade de resgatar o passado e se redimir diante da memória de Castana Beatriz, morta porque ele a delatou, (já que Benjamim acredita que a primeira pode ser filha da última), enfrentar e assumir a culpa que o oprime por ter delatado desde os anos 70 é uma tarefa penosa, à qual ele vai cedendo aos poucos.

A apresentação das memórias de Benjamim representa também um panorama histórico do contexto em que as cenas ocorreram. No contrapelo das suas fotografias de revistas e jornais velhos encontra-se também um arquivo da sociedade brasileira do período, montado quadro a quadro, como em um filme em *stop motion*:

Mas a pasta desmantela-se e deixa escorrer seu recheio, que volta a espalhar-se no chão e recompõe o tapete pelo avesso: onde havia uma multidão de Benjamims Zambraias, veem-se agora um *ex*-governador à frente da sua biblioteca, um *ex*-campeão com um rosto emoldurado na raquete, um *ex*-menino-prodígio de óculos quadrados, um *velho* escritor com a mão no queixo, um *antigo* esturpador atrás das grades, um *antigo* pastel recém-saído do forno, um *antigo* concurso de beleza, éguas de *antigo* derby, páginas que Benjamim de cócoras emborça uma a uma até restaurar a trama original (Idem, p. 3, grifos nossos).

Contudo, essa “trama original” que Benjamim anseia restaurar é impossível de ser reordenada nos seus lugares-comuns de uma sociedade já extinta: o governador, o menino prodígio, os campeões já não se enquadram nas molduras clichês apresentadas nas fotos.

No enredo do romance, o político promissor, Alyandro Sagaratti, é um ex-ladrão de carros, filho de prostituta e semianalfabeto. A mocinha do presente de Benjamim, Ariela Masé, nada tem do engajamento de Castana Beatriz, a musa do passado. Pelo contrário, Ariela é uma moça suburbana, deslumbrada com o comportamento galanteador de Benjamim, mas que não pode se entregar a ele devido ao fosso cultural que o torna, aos olhos dela, um homem importante, embora com certa decadência em seus modos e trajés. O herói de Ariela Masé é Alyandro Sagaratti, o político populista, mulato de olhos azuis, com quem faz amor.

As fotografias de Benjamim trazem como referentes imagens do seu microcosmo (a carreira, a fama, Castana Beatriz) e do macrocosmo social em que se apresenta o Brasil no auge da ditadura militar, com todas as suas promessas

(comprovadamente não-cumpridas) e desmandos. Elas são marcas de um passado impossível de regressar por outro viés que não o da memória, ou, como explica Roland Barthes:

E aquele ou aquilo que é fotografado é o alvo, o referente, uma espécie de pequeno simulacro, de *eidôlon* emitido pelo objeto, a que poderia muito bem chamar-se o *Spectrum* da Fotografia, porque esta palavra conserva, através da raiz, uma relação com o “espetáculo” e acrescenta-lhe essa coisa um pouco terrível que existe em toda fotografia: *o regresso do morto* (BARTHES, 1981, p. 23-24, grifos nossos).

O arquivo de Benjamim é composto por um mosaico de imagens desordenadas, em que as imagens do passado se apresentam como mortos que querem voltar à tona a fim de cobrar ao protagonista o pagamento por suas atitudes. Benjamim não era engajado no combate à ditadura e por isso pactuava tacitamente com ela por omissão; ele sabia que seguir Castana Beatriz era uma forma de delatá-la ao regime, mas mesmo assim não desistiu de reencontrá-la. Essas são culpas que já não conseguem ficar abafadas nas pastas de fotografias e que reforçam a condição de inadequação e desamparo já perpetrada pela sociedade paradoxalmente unificada e fragmentada pela globalização que se instaura no período posterior à Guerra Fria e que reflete na condição do Brasil depois da ditadura militar.

Nesse contexto, as imagens da subjetividade do protagonista se desvelam seguindo a trajetória irregular da memória, em consonância com a afirmação de Georg Lukács quando afirma em *A teoria do romance* que, “com o colapso do mundo objetivo, também o sujeito torna-se um fragmento; somente o eu permanece existente, embora também sua existência dilua-se na insubstancialidade do mundo em ruínas criado por ele próprio” (2003, p. 52).

A inadequação de Benjamim ao mundo espetacularizado de imagens em movimento fica evidente em suas duas tentativas de trabalhar como ator diante de câmeras de vídeo. Nelas, negam-se duas máximas da alta modernidade: a de que “ninguém é insubstituível”, num elogio ao conceito de indivíduo difundido pela modernidade; e de que a arte depende de um gênio, um dom, ideia que de alguma forma reforça o caráter único do indivíduo. Contemporaneamente, qualquer pessoa pode alcançar a fama, não por reconhecimento de um talento, mas por adequação a um

projeto de marketing que decide quem deve ou não manter-se sob os holofotes por quinze minutos ou mais.

Não é o caso de Benjamim. Ele é inadequado, portanto, substituível, como mostram suas malogradas campanhas publicitárias para a televisão. Na primeira, em uma propaganda para TV, comercial de uma companhia aérea, ele deveria fazer o papel de um “passageiro da primeira classe que deveria estar dormindo quando a aeromoça chegasse com o café-da-manhã. Mas Benjamim percebeu o movimento da câmera, suas pálpebras desandaram a tremelicar e o diretor não teve paciência para repetir a cena, substituiu-o” (BUARQUE, op. cit., p. 34-35). Na segunda tentativa, Benjamim representa um professor e cientista social que apoia Alyandro Sgaratti em sua campanha eleitoral (e assim os elos entre os enredos dos personagens do romance vão se delineando: Ariela e Benjamim, Benjamim e Castana, Benjamim e Alyandro, Alyandro e Ariela, Ariela e Castana, compondo o mosaico de olhares do enredo). No comercial, Benjamim só precisa dizer uma frase curta, mas não consegue fazê-lo sem gaguejar, tropeçar nas palavras, inibir-se diante das câmeras:

“Meu nome é Diógenes Halofonte, sou professor e cientista social. Conheço Alyandro Sgaratti e posso afiançar: ele é o companheiro xifópago do cidadão”. [...]. A mensagem deveria durar dez segundos exatos, e o assistente de G. Gâmbolo forçou-o a gravá-la e regravá-la sob protestos da equipe, que estava de jejum. Quando o áudio resultava satisfatório, ele encontrava algum defeito na imagem: Benjamim suava na testa, ou contorcera a boca, ou olhara para o monitor. Nas últimas tentativas, mal Benjamim pronunciava o nome do professor, o assistente gritava “corta!”. Aquilo o intimidava, quanto mais porque, antes dele, apresentaram-se um figurante de televisão, vestido de enfermeiro, e a copeira do estúdio, fantasiada de si própria. Eram pessoas que nunca haviam falado “xifópago”, mas gravaram mensagens semelhantes na primeira tomada (Idem, p. 73-74).

Benjamim não consegue sair do âmbito estático da fotografia e não apenas porque trabalhou como modelo fotográfico durante toda a vida. Suas memórias e experiências condensam-se no intervalo do instante, do que foi ou até do que poderia ter sido, espécie de futuro de pretérito marcado no presente de sua trajetória. As imagens que se projetam na “tela interior” do personagem (e do romance) não podem seguir um roteiro de continuidade, pois todo o futuro que Benjamim planeja será impossibilitado pela morte, afinal, o romance trata de um longo relato em *flashback* de um homem prestes a morrer. Somente a fotografia, em sua plenitude de significados e

paradoxalmente em sua condição de mostrar unicamente o que já foi, poderia representar um homem sem futuro, como afirma Roland Barthes:

Tal como o mundo real, o mundo fílmico é apoiado pelo pressuposto de “que a experiência continuará a desenrolar-se constantemente no mesmo estilo constitutivo”. Mas a fotografia, essa rompe “o estilo constitutivo” (é esse o seu espanto); ela é *sem futuro* (é esse o seu patético, a sua melancolia); nela não existe qualquer protensão, enquanto o cinema é protensivo e, à partida, absolutamente nada melancólico (o que é que ele é, então? Pois bem, ele é apenas “normal”, como a vida). Imóvel, a Fotografia refluí da apresentação à retenção (BARTHES, 1981, p. 126, grifos do autor).

Poderia inferir-se, da citação acima, que Barthes faz uma mensuração de valor entre a Fotografia e o Cinema, especialmente quando ele afirma que o cinema é “normal”. Mas há um complemento na frase: “como a vida”, e esta, embora seja normal, não é exatamente fácil, melhor ou pior: é duração e imagem. Nesse sentido, a própria narrativa de Benjamim aponta para o que se poderia considerar uma metonímia da memória:

Benjamim não despreza a hipótese de que a razão esteja com as pedras, e que o tempo real corra ao revés do que nós convenciamos computar. É possível que os momentos que acabamos de viver subitamente se apaguem na nossa consciência, e se transformem em medo, desejo, ansiedade, premonição. E naquilo que temos por reminiscências talvez esteja um destino que, com jeito, poderemos arbitrar, contornar, recusar ou desfrutar com intensidade dobrada (BUARQUE, op. cit., p. 53-54).

De fotografia em fotografia, fotograma em fotograma, na teoria da memória que norteia o romance, a linguagem do cinema é a mais eficaz para narrar uma história cheia de lacunas, em que o desejo do esquecimento de uma culpa do passado é cena recalcada que precisa o tempo inteiro de corte. É por isso que nos momentos de grande tensão, as falas dos personagens do romance são embotadas por falas de filmes antigos, em uma televisão ligada, que pode gritar aquilo que os personagens não conseguiriam exprimir com voz própria. É assim quando Ariela termina o caso com um amante, sabendo que logo em seguida ele será morto por um grupo de extermínio formado pelos amigos do marido. O prenúncio do que acontecerá a ele (o amante) é dito por um filme violento, em que uma mulher grita em meio a um tiroteio, e a narrativa do romance nem precisa

descrever a cena da morte para que o leitor compreenda o porvir do personagem. É assim também quando Ariela resolve procurar Benjamim em seu apartamento depois de tê-lo deixado esperando, desesperado, por mais de uma semana. Ela toca a campainha, sentindo-se culpada pela demora, pela falta de notícias, e através da porta ouve vozes que a fazem pensar que fora abandonada por Benjamim, e que ele poderia tê-la substituído. Mas essa impressão choca-se com a imagem do homem envelhecido e maltratado que abre a porta:

Assim que vira as costas, Ariela ouve ranger a maçaneta: quem entreabre a porta é um senhor curvo, a camisa para fora da calça surrada, os cabelos brancos em desordem e a barba por fazer há uns sete dias. Fala “como você demorou”, e convida-a a entrar: se o topasse na rua, num ônibus, num restaurante, Ariela não reconheceria Benjamim. “Não seja insensata”, sussurra a voz masculina no quarto escuro, aonde Benjamim acorre para desligar o videocassete (Idem, p. 158-159).

Benjamim desliga o videocassete, não a TV. O que sobra, então, como música de fundo para a cena do último encontro com Ariela Masé é o ruído de uma televisão desligada. A luz é mortiça e cinzenta, sombra da grande pedra para a qual o apartamento dá vista projetada sobre o cenário. Ariela hesita diante da imagem de Benjamim, desconhece-o, e a voz da televisão fala o que Benjamim não diz: “não seja insensata”. A fotografia desdobra-se em movimento, e Ariela conduz Benjamim ao mesmo lugar para onde ele levou (conscientemente, embora tenha passado toda a vida se convencer do contrário) os carrascos de Castana Beatriz. A cena se inverte e ele expia sua culpa, pois agora é a vítima dos assassinos. Nos momentos finais do filme da sua vida, Benjamim já não usa os figurinos de antigas campanhas publicitárias estreladas por ele. Já não é necessário encenar um personagem para a sua câmera invisível. O filme agora é outro e ele pode apresentar-se tal qual a sua real condição: velho, solitário e decadente.

A narrativa do romance tensiona as linguagens de romance e cinema para construir o relato das memórias de um homem que não fala em primeira pessoa (são poucos os discursos diretos), mas que apresenta, em primeira pessoa, a despeito de toda a onisciência do narrador, as imagens de sua vida como um filme. Quando Benjamim entra no sobrado onde será assassinado, o mesmo onde Castana Beatriz morrera anos atrás, as cenas de passado e presente voltam a se confundir e as imagens de Ariela e Castana se sobrepõem. A descrição da poeira do lugar, vista por uma réstia de luz, não

tem o objetivo realista de mostrar a estrutura física do lugar (é um sobrado velho e úmido, cheira a mofo...). Essas marcas de realidade não precisam compor a narrativa pois, segundo Jean-Claude Carrière,

Escrever uma história ou um roteiro significa pôr ordem nessa desordem [do mundo real]: fazendo uma seleção preliminar de sons, ações, palavras, descartando muitas delas e acentuando e reforçando o material selecionado. Significa violar a realidade (ou, pelo menos, o que percebemos como realidade) para reconstruí-la de outra forma, confinando as imagens num determinado enquadramento, selecionando a realidade – vozes, emoções, às vezes ideias (CARRIÈRE, 2006, p. 159).

Assim, a poeira assentada na sala vazia e a imagem do homem que aparece na porta em contraluz criam um cenário de ficção, quase como uma rubrica num roteiro de cinema. O leitor é ambientado pelo “clima” de tensão, como nos filmes de suspense, e acompanha a agonia de Benjamim diante do fim iminente. O olhar narrativo sobre a cena conduz o leitor/espectador a compartilhar do atordoamento de Benjamim: “Como que através de um olho que girasse no teto, vê doze homens à sua roda e vê a si mesmo em corrupio” (BUARQUE, op. cit., p. 162). Na retomada da cena inicial do romance, ata-se a ponta da circularidade narrativa, da morte à morte, preenchendo de sentidos a escuridão do intervalo entre a entrada da bala letal no corpo de Benjamim e o instante do fim, quando, no filme da sua existência, Benjamim finalmente “assistiu ao que já esperava” (Idem, *ibidem*).

REFERÊNCIAS:

BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. Tradução: Marcelo Coelho. São Paulo: Ática: 1988.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução: Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução: Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1981.

BERGSON, Henri. *Duração e Simultaneidade: a propósito da teoria de Einstein*. Tradução: Paula Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Matéria e memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução: Paulo Neves. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006 (Tópicos).

BUARQUE, Chico. *Benjamim*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução: Ivo Barroso. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Tradução: Fernando Albagli e Benjamim Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

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

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2000.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2007.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

OLIVEIRA, Marinyse Prates. *E a tela invade a página: laços entre literatura, cinema e João Gilberto Noll*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia / Empresa Gráfica da Bahia, 2002.