

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO - FAC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
LINHA IMAGEM E SOM

**FILMANDO LITERATURA BRASILEIRA:
ADAPTAÇÕES DE
MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS
POR JULIO BRESSANE E ANDRÉ KLOTZEL**

ROSÂNGELA CAVALCANTI NUTO

BRASÍLIA

2006

ROSÂNGELA CAVALCANTI NUTO

**FILMANDO LITERATURA BRASILEIRA:
ADAPTAÇÕES DE
MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS
POR JULIO BRESSANE E ANDRÉ KLOTZEL**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação do Programa de Pós-graduação, Linha de Concentração - Imagem e Som, da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof^a Dr^a Dácia Ibiapina da Silva

BRASÍLIA

2006

TERMO DE APROVAÇÃO

**FILMANDO LITERATURA BRASILEIRA:
ADAPTAÇÕES DE
MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS
POR JULIO BRESSANE E ANDRÉ KLOTZEL**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação, do Programa de Pós-graduação,

ROSÂNGELA CAVALCANTI NUTO

Linha de Concentração - Imagem e Som, da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, pela seguinte banca examinadora:

Prof^a Dr^a Dácia Ibiapina da Silva
Universidade de Brasília – Presidente

Prof^a Dr^a Suzana Madeira Dobal
Universidade de Brasília – Membro Titular

Prof. Dr. Adalberto Müller Jr.
Universidade de Brasília – Membro Titular

Prof. Dr. Marcelo Feijó
Universidade de Brasília – Membro Suplente

BRASÍLIA

2006

Para meus pais e minha família.

Agradecimentos

À Prof^a Dr^a Dácia Ibiapina da Silva, que nunca deixou de oferecer ânimo, incentivo e bom humor, nos orientando em todo este percurso;

Ao Prof. Dr. Adalberto Müller Jr., que ofereceu um ensinamento vasto e esclarecedor desde o princípio;

Ao meu irmão, Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto, que incentivou a seguir em frente em momentos cruciais;

Aos membros da banca de avaliação, pelas críticas e sugestões;

À CAPES, que possibilitou a concretização dos estudos através da concessão de uma bolsa de estudos;

Aos colegas de curso, pelo apoio, troca de informações e materiais sobre o tema da pesquisa.

A todos os amigos que tiveram a paciência de esperar, de escutar e que compartilharam as angústias vividas no período, compreendendo todas as necessárias ausências.

A vida faz cinema a cada instante,
chegou a altura de o cinema fazer a vida.

Louis Delluc

Sumário

Resumo	ix
Abstract.....	x
CONSIDERAÇÕES INICIAIS	1
CAPÍTULO I - QUANDO O ROMANCE SE TORNA FILME	5
1. Cinema, Literatura e Adaptação	5
2. Antecedentes Históricos	6
3. A questão da fidelidade	18
CAPÍTULO II - NARRATIVA, NARRAÇÃO E NARRADOR	24
1. Introdução.....	24
2. Narrativa Oral, Escrita e Cinematográfica	24
3. A Figura do Narrador	29
4. O Narrador em Primeira Pessoa	32
5. Narrador e Autor.....	35
6. Narrativa e Adaptação	36
CAPÍTULO III - TRADIÇÕES NARRATIVAS.....	38
1. Introdução.....	38
2. A Tradição Mimética.....	38
2.1. A raiz melodramática.....	41
2.2. A tradição mimética no cinema	43

3. A Tradição Satírica.....	46
3.1. Machado de Assis e a Tradição Satírica.....	49
3.2. Modernismo, Cinema e Estética Nacional	52
3.3. A tradição satírica no cinema	57
CAPÍTULO IV - JULIO BRESSANE E <i>BRÁS CUBAS</i>	61
1. O contexto do Cinema Marginal	61
2. Um olhar bressaniano sobre Machado de Assis	68
CAPÍTULO V - ANDRÉ KLOTZEL E <i>MEMÓRIAS PÓSTUMAS</i>	89
1. Introdução.....	89
2. Machado de Assis na visão de Klotzel	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
ANEXOS	112
ANEXO I - OBRA DE MACHADO DE ASSIS	113
ANEXO II - MACHADO DE ASSIS NO CINEMA.....	114
ANEXO III - FICHA TÉCNICA DOS FILMES	115
ANEXO IV - FILMOGRAFIA DOS DIRETORES	116
ANEXO V - CRÍTICA, ENTREVISTAS E ARTIGOS	120
1. Crítica cinematográfica	120
1.1 <i>Brás Cubas</i>	120
1.2 <i>Memórias Póstumas</i>	121
2. Entrevistas	122
3. Artigos em revistas	123
BIBLIOGRAFIA	125

Resumo

Esta pesquisa analisa as adaptações cinematográficas do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, realizadas respectivamente pelos cineastas Julio Bressane (*Brás Cubas*, 1985) e André Klotzel (*Memórias Póstumas*, 2001), e como as particularidades do gênero narrativo do texto original foram solucionadas nas respectivas adaptações. Para tanto, são apresentados aspectos relativos às relações entre Literatura e Cinema, adaptação, narração cinematográfica e tradições narrativas. Assumindo o romance machadiano como inserido no gênero da sátira menipéia, com base nas teorias literárias de Mikhail Bakhtin e teorias cinematográficas de Robert Stam, busca-se analisar os filmes ressaltando as convergências, divergências e afinidades entre as obras e o romance. Sobretudo tendo em vista que ao se filiarem a diferentes tradições narrativas cinematográficas, os cineastas valorizaram facetas diferenciadas da obra original para a criação de uma nova obra artística.

PALAVRAS-CHAVES: Cinema e literatura, adaptação, narrativa cinematográfica, Julio Bressane, André Klotzel.

Abstract

This paper analyses the cinematographic adaptations of Machado de Assis' novel *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, directed respectively by Julio Bressane (*Brás Cubas*, 1985) and André Klotzel (*Memórias Póstumas*, 2001), as well as how the particularities of the original text's narrative genre was solved in each adaptation. An emphasis is given to the relationship between Literature and Cinema, adaptation, cinematographic narration and narrative traditions. Assuming that Machado's novel takes part of Menippean satire, based on Mikhail Bakhtin's theory of literature and Robert Stam's theory of cinema, both films are analysed with focus on convergencies, divergencies and affinities between the films and the novel. Thus, by following different cinematographic narrative traditions, each filmmaker values different aspects of the novel as he creates another work of art.

KEYWORDS: Cinema and Literature, adaptation, cinematographic narrative, Julio Bressane, André Klotzel.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Como adaptar, traduzir ou *transcriar* um texto machadiano para o cinema? Como lidar com um texto fragmentado e satírico como o de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*? Como transplantar para o cinema um narrador que escreve com a “pena da galhofa e a tinta da melancolia”, alternando ironia e amargura, e que parece titubear na narração? Como lidar com um narrador em primeira pessoa, cético e distanciado, que interpela o leitor, apresenta inúmeras referências literárias e, por vezes, nas suas digressões filosóficas, esquece-se da própria narrativa? A que se deve ater o adaptador neste momento? Ao gênero irreverente do romance ou ao texto eloqüente de Machado? Como adaptar um romance para o cinema e não perder no caminho características do gênero que parecem estar presas à forma literária? Atraídos pela prosa irreverente do romance de Machado de Assis, a este desafio se lançaram os cineastas Julio Bressane e André Klotzel, em 1985 e 2001, respectivamente¹.

A história narrada por Brás Cubas tornou-se um marco na literatura brasileira. Um defunto, morto anos antes e disposto a se distrair um pouco na eternidade, decide narrar suas memórias e contar os fatos mais marcantes de sua vida. Torna-se, conforme suas próprias palavras, um defunto autor. Iniciando por sua morte e em seguida pelo seu nascimento, ele relata com clara franqueza a vida ociosa e sem grandes conquistas de um solteirão rico em fins do século XIX, no Rio de Janeiro, abordando o cotidiano e os acontecimentos nacionais do período. Com a mesma franqueza, relata a sua tumultuada vida amorosa. Lembra o primeiro amor, a cortesã espanhola Marcela que o amou por “15 meses e 11 contos de réis”. O segundo, a jovem Eugênia, que “apesar de ser bonita era coxa”. A sua grande paixão, Virgília, com quem estava destinado a casar-se, que prefere trocá-lo pelo bem-sucedido político Lobo Neves. O que não impede, no entanto, que vivam um amor adúltero por vários anos. E mesmo o breve romance com Eulália, Nhá-loló, que morre por

¹ Não trataremos, neste estudo, da primeira adaptação cinematográfica baseada em dois capítulos de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, realizada em 1967 por Fernando Cony Campos, intitulada *Viagem ao Fim do Mundo* e no qual Julio Bressane trabalhou como assistente de câmera. De forte inspiração tropicalista, este filme ganhou o Leopardo de Prata no Festival de Locarno em 1968. Atualmente é de difícil acesso, existindo uma cópia em condições precárias para exibição na Cinemateca do MAM (RJ).

ocasião “*da primeira entrada da febre amarela*” e com quem pretendia casar-se já em idade madura. Termina por morrer de uma pneumonia, aos 64 anos, em decorrência de um golpe de ar quando estava preocupado com a preparação e invenção de um emplasto para aliviar as dores da humanidade, que levaria seu nome.

Como vários estudiosos já destacaram – entre eles Roberto Schwarz, profundo conhecedor da obra machadiana –, Machado de Assis utiliza-se de uma narrativa aparentemente vazia para apresentar com grande clareza, através da ironia e da paródia, as características da sociedade escravagista brasileira do século XIX. Pequenas digressões e comentários feitos pelo narrador, que parecem ser apenas o pano de fundo para a narrativa central, são na verdade o estofado de que é composta a história. Com sua pena de mestre, Machado aproveita para também criticar as grandes correntes filosóficas e científicas do período, com a introdução do personagem Quincas Borbas e seu sistema filosófico chamado *Humanitismo*. Ao mesmo tempo, apresenta o conjunto de vaidades com o qual se compraz a natureza humana. Estas características tornam o romance machadiano sempre atual, pois embora tenham se passado mais de cem anos desde a sua primeira publicação, a sociedade e política brasileiras continuam caracteristicamente reconhecíveis nas palavras do narrador defunto.

Independentemente de questões sempre recorrentes, como a fidelidade ao texto, é curioso observar que este grande mestre da literatura brasileira só começou a ser adaptado em meados do século XX e a maioria das adaptações cinematográficas que foram realizadas a partir de então, se restringiram aos contos ou à fase romântica do escritor. A sua fase satírica – reconhecidamente a mais original –, parecia não interessar aos cineastas.

Finalmente, a partir do final dos anos 60, alguns de seus romances mais importantes dessa fase como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borbas* (1891) e *Dom Casmurro* (1899) são adaptados respectivamente por Fernando Cony Campos (*Viagem ao fim do mundo*, 1967), Julio Bressane (*Brás Cubas*, 1985) e André Klotzel (*Memórias Póstumas*, 2001); Roberto Santos (*Quincas Borbas*, 1986); Paulo César Sarraceni (*Capitu*, 1967) e Moacyr Góes (*Dom*, 2003). Machado, até então, sempre fora considerado um

autor difícil de ser adaptado, apesar da nítida aproximação que os movimentos artísticos brasileiros do século passado, do Modernismo à Tropicália, do Cinema Novo ao Marginal, com os aspectos satíricos da obra machadiana.

Nesse contexto, o presente trabalho procura contribuir para as reflexões sobre adaptação cinematográfica em geral e as particularidades presentes no romance reflexivo de Machado de Assis, analisados nos filmes *Brás Cubas* e *Memórias Póstumas*, que também foram realizados a partir de diferentes tradições narrativas.

Tendo em vista este objetivo, o trabalho inicia com uma apresentação das relações entre Cinema e Literatura, em particular sobre as adaptações cinematográficas. Desenvolvemos também um breve histórico das adaptações no contexto da cinematografia mundial e nacional e os vários motivos que levam as adaptações de obras literárias, – principalmente as obras clássicas –, a sofrerem um questionamento em relação à sua fidelidade ao texto original por parte da crítica e do público. Os vários aspectos que influenciam a composição de uma obra adaptada, da conquista de audiência às condições de produção e aos objetivos dos diretores, também são abordados nesse capítulo.

Em seguida, direcionamos o trabalho para o entendimento dos aspectos próprios da narrativa e da narração, com destaque para a figura do narrador, – em particular o de primeira pessoa –, que é de complexa definição em cinematografia. As diferenças entre autor, diretor e narrador são abordadas à luz dos mais recentes estudos sobre narração cinematográfica.

O terceiro capítulo trata especificamente das tradições narrativas, mimética e satírica, desde as suas origens na Grécia Antiga. Abordamos como as concepções da mimese aristotélica e a definição dos aspectos da tragédia renascerem no teatro renascentista e são posteriormente utilizados na narrativa clássica do cinema. Já a tradição da sátira menipéia, também de origem grega, surge a partir dos escritos de Menipo de Gadara e é bastante difundida na narrativa e nas práticas culturais da Idade Média. A esta tradição, Machado de Assis vinculará a segunda fase de sua obra, de acordo com a visão de alguns estudiosos. Esta tradição ressurgiu no meio cinematográfico a partir da obra de diretores que seguem uma linha experimental como Jean-Luc Godard, Luis Buñuel ou Julio Bressane, no Brasil.

Os capítulos seguintes são dedicados à análise dos filmes e sua relação com o romance machadiano. Procuramos, no entanto, evitar a tentativa comum de forçar as semelhanças entre as obras, que sem dúvida existem, respeitando-as como criações próprias que possuem afinidades, mas também diferenças relevantes em relação ao texto que lhes serviu de inspiração.

No capítulo IV vemos que Bressane, como bem destacou o teórico Ismail Xavier, optou por adaptar os métodos do livro, o gênero satírico, buscando analogias formais entre o cinema e a literatura, em detrimento do conteúdo puramente narrativo. Uma opção natural para um cineasta como Bressane, que já possuía um viés satírico e experimental em seus filmes anteriores.

André Klotzel, cujo filme é analisado no capítulo V, opta por uma narrativa clássica. Trabalhando vinculado à tradição mimética do cinema, ele valoriza o enredo em detrimento de experimentações estéticas. Não deixa, no entanto, de incluir os aspectos satíricos do texto, incorporando certos recursos reflexivos do romance e o estilo irônico do narrador de Machado de Assis.

Concluimos o trabalho com algumas considerações finais sobre os filmes, destacando alguns aspectos relevantes no contexto das adaptações. Nos anexos, apresentamos uma vasta pesquisa sobre a fortuna crítica dos filmes, artigos e entrevistas dos cineastas, que esperamos possam servir de ponto de partida para futuros estudos.

CAPÍTULO I

QUANDO O ROMANCE SE TORNA FILME

Mais de um século depois das manifestações de Alencar e Machado, as adaptações continuam a nos colocar diante de problemas irrisolvidos da cultura contemporânea, em que as tradicionais hierarquizações entre as expressões artísticas e culturais são constantemente questionadas e em que os limites entre alta e baixa cultura, cultura de massa e cultura erudita, originalidade e cópia são constantemente redefinidos. As adaptações, portanto, estabelecem uma zona de conflito entre formas culturais diferentes, muitas vezes produzidas e voltadas para públicos também muito diferentes entre si e bastante heterogêneos. (GUIMARÃES em JOHNSON et al, 2003:110)

1. Cinema, Literatura e Adaptação

Tratar das relações entre cinema e literatura, e das adaptações cinematográficas em particular, tem sido, ao longo dos anos, pisar em um campo minado de amores e ódios. A cada novo lançamento de algum filme baseado em obra literária nunca faltam ruidosos comentários da crítica especializada e do público, relacionando livro e filme. Os comentários se fazem mais ruidosos quando as adaptações tratam de clássicos da literatura, como a obra de Machado de Assis, por exemplo.

Certamente por isso, esta foi uma área pouco estudada pelos estudos cinematográficos, embora vozes dissonantes tenham surgido esporadicamente, como as reflexões do teórico francês André Bazin¹, na primeira metade do século XX. Nos Estados Unidos, por exemplo, apenas em 1957 surge a primeira investigação acadêmica no campo da adaptação cinematográfica, com o lançamento do livro *Novels into film*, de George Bluestone.

¹ Estamos nos referindo particularmente aos ensaios *Por um cinema impuro: em defesa da adaptação* (BAZIN, 1991:82-104) e *Adaptation, or the cinema as digest* (BAZIN em NAREMORE, 2000:19-27).

Se no princípio era o silêncio, nas últimas décadas tem havido um grande interesse entre os acadêmicos e teóricos do cinema e da literatura sobre as relações entre estas duas áreas de conhecimento. Ou, para colocar de uma maneira mais abrangente, entre mídias diversas. Na era da internet, onde tudo se recicla e se transforma com grande agilidade, as relações entre literatura, cinema, tv, teatro, e as respectivas adaptações de um suporte a outro, passaram a receber uma atenção mais cuidadosa por parte dos pesquisadores.

Decerto ainda existe muito por fazer, em uma área considerada das menos exploradas nos estudos cinematográficos (NAREMORE, 2000:01), mas alguns passos vêm sendo dados e, atualmente, renomados teóricos do cinema têm, em algum momento, se detido em teoria e análise de adaptações, como é o caso do americano Robert Stam² ou do brasileiro Ismail Xavier³.

Resta-nos, no entanto, a questão: porque as adaptações sempre incomodaram tanto? Existem, e existiram, vários motivos para isso e antes de entrarmos especificamente em nossos objetos de análise, alguns pressupostos devem ser esclarecidos.

2. Antecedentes Históricos

O campo da adaptação está repleto de idéias estereotipadas e problemas terminológicos, muitos de sentido negativo⁴. No Brasil, o próprio termo “adaptação” tem recebido um uso pejorativo, levando os teóricos e cineastas a adotarem outros termos como tradução, transposição, transcrição, transmutação⁵.

² O teórico Robert Stam recentemente publicou uma série de três volumes inteiramente dedicados à investigação da adaptação. (STAM, 2005a e 2005b)

³ O teórico reuniu vários ensaios sobre adaptações do dramaturgo Nelson Rodrigues, numa compilação em que investiga a raiz melodramática no cinema e televisão brasileiros (XAVIER, 2003).

⁴ Robert Stam corretamente nos lembra que a linguagem da crítica em relação às adaptações cinematográficas está repleta de termos não apenas pejorativos como também de fundo moral: *infidelidade, traição, deformação, violação, vulgarização, profanação*. (STAM em NAREMORE, 2000:54). Mesmo André Bazin, que defendeu a adaptação, faz uso de tais termos. “O drama da adaptação é o da vulgarização”, afirmava (BAZIN, 1991:93).

⁵ O termo adaptação será aqui amplamente utilizado para se referir à passagem de um meio a outro meio e as obras reconhecidamente resultantes dela. Também, salvo considerações em contrário, estaremos nos referindo especificamente à relação entre obras literárias e cinematográficas.

As adaptações, e não apenas literárias (lembramo-nos das inúmeras adaptações da obra de Shakespeare) fazem parte intrínseca da história do cinema, desde os seus primórdios. O cinema praticamente já nasceu adaptando, não do teatro ou da literatura – artes da alta cultura burguesa –, mas das formas de cultura popular, dos espetáculos circenses e de prestidigitação e dos *vaudevilles*⁶. Este período ficou depois erroneamente conhecido como a fase do “teatro filmado”, embora não fosse realmente inspirado nas encenações que se faziam nos teatros burgueses.

Neste momento da infância cinematográfica, além do puro espetáculo mágico, o cinema começou a aproximar-se da forma narrativa, embora ainda não fosse *ficção*, mas apenas reconstituição de histórias e relatos de atualidades comumente conhecidas do público. Alguns dos primeiros filmes primariamente narrativos da história do cinema foram reconstituições de eventos conhecidos, como o naufrágio do encouraçado *Maine* no porto de Havana, que Mèlies reconstituiu ainda em 1898. (MACHADO, 2002:85)

No Brasil, durante a chamada *Bela Época do Cinema Brasileiro*⁷, tornou-se comum a reconstituição de crimes hediondos que excitavam a imaginação popular. Esta primeira “adaptação da realidade” inicia com a película *Os Estranguladores* (1906, Antônio Leal)⁸, dando a largada para uma série de filmes de gênero policial que passaram a fazer grande sucesso junto à população, principalmente dos grandes centros urbanos (ver RAMOS, 1990)⁹. Este filme, primeiro grande sucesso da história do cinema brasileiro, foi também o primeiro filme de ficção, ou “filme posado”, como então se chamava.

⁶ O *vaudeville* “não era um teatro no sentido burguês do termo, mas uma espécie de bar por onde os artistas populares podiam circular livremente, sem constrangimento de um proscênio” (MACHADO, 2002:94). O *vaudeville*, apresentado nestes bares, era também um dos tipos do repertório teatral, formado por uma comédia intercalada por canções.

⁷ Denominação dada pelo historiador do cinema Vicente de Paula Araújo ao período que corresponde de 1896 a 1912 (ver RAMOS, 1990 e ARAÚJO, 1976).

⁸ Existem divergências quanto à data. Fernão Ramos indica 1906. Já Vicente de Paula Araújo, em *A Bela Época do Cinema Brasileiro*, afirma ser um filme estreado em 1909, de um crime ocorrido em 1906.

⁹ Embora não seja o nosso objetivo expandir aqui todas as formas tentadas pelo cinema neste período, visto que a forma narrativa não foi a única manifestação, devemos acrescentar a aproximação com a forma documental através das famosas “Cenas Naturais” e depois “Jornais de Atualidades”, que também se tornaram populares ao filmar acontecimentos urbanos *in loco*. Mas que são, obviamente, diferentes das reconstituições.

No entanto, ao perceberem o enorme potencial comercial do cinema, os realizadores, principalmente americanos, empenharam-se em atingir a um novo público, concentrado na classe média e segmentos da burguesia. Para isso, era necessário se afastar das formas mais populares e libertinas até então exploradas e torná-lo mais “sério” e mais próximo da arte erudita. Era necessário torná-lo aceitável como programa de entretenimento para as “boas famílias”. A aproximação com a literatura, então, parecia não apenas inevitável como também desejável. Como relata Arlindo Machado,

o modelo que se apresentou com maior naturalidade e ao qual a maioria dos realizadores se agarrou foi aquele dado pelo romance e teatro oitocentistas. (...) O novo cinema, que se começava a ensaiar a partir da segunda metade da primeira década, buscava de todas as formas reproduzir o discurso romanesco dos séculos XVIII e XIX e essa reprodução foi levada tão ao pé da letra que, a partir de então, a própria literatura passou a fornecer o material narrativo que seria moldado pelo cinematógrafo. (MACHADO, 2002:84)

Sendo o romance uma das formas narrativas mais populares do final do século XIX, não é surpreendente que os diretores e roteiristas tenham procurado utilizar a obra literária como fonte para seus filmes, instigados pelos estúdios e financiadores, que procuravam estabelecer o cinema como um novo meio narrativo de entretenimento. As vantagens eram inúmeras, considerando que se poderia atingir não apenas o público letrado, que conhecia os grandes romances – e teria a curiosidade de vê-lo filmado, realizado, *em movimento* diante dos seus olhos –, mas também seria atingida a grande massa de iletrados, que não tinha acesso à alta literatura. Diferentemente da literatura, o cinema já nasceu como um meio de entretenimento de massa. Na base desta origem, encontram-se também alguns dos muitos mal-entendidos que irão cercar as obras adaptadas.

Para isso, os romances românticos do século XVIII e os romances realistas do século XIX, juntamente com as novelas de folhetim, o teatro melodramático e o drama burguês servem como matriz para a nova construção narrativa que será utilizada pelo cinema. O melodrama, raiz narrativa do cinema de entretenimento clássico, tinha a vantagem de ser reconhecidamente popular, com grande aceitação do público de classes diversas. O cinema, por sua vez, queria ascender à condição de “alta arte” e para a indústria que se consolidava, a proximidade com a literatura poderia dar legitimidade à nova arte cinematográfica.

Esta aproximação gerou conflitos durante toda a história do cinema e se mantém até hoje, mesmo quando é publicamente reconhecido que uma grande porcentagem dos filmes realizados na maioria dos países são adaptações de alguma obra literária.

À medida que o cinema foi se consolidando como meio narrativo, utilizando-se em grande parte das construções narrativas e das histórias dos romances, acrescidos de uma representação teatral naturalista e mimética, a indústria cinematográfica americana também se consolida e começa a explorar mercados ao redor do planeta. Estabelece-se a hegemonia de Hollywood e do cinema dito narrativo, ou cinema de entretenimento, como a linguagem *per se* do cinema.

A hegemonia hollywoodiana iria trazer ressentimentos para os vários outros tipos de cinemas que nunca deixaram de existir paralelamente¹⁰. E as adaptações, primeira face visível desta consolidação, iriam sentir o peso do ressentimento. Afinal, não esqueçamos que *O nascimento de uma Nação*¹¹ (1915), de D. W. Griffith, marco zero do cinema clássico de ficção, é uma adaptação baseada nos romances *The Clansman* e *The Leopard's Spots*, de Thomas Dixon.

Se existem histórias mal contadas, a do cinema deve ocupar um lugar destacado entre elas e uma das causas principais dessa miopia tem sido o privilégio excessivo de um único modelo de cinema – o filme narrativo – e de um único formato de apresentação – o longa-metragem. Sabemos, entretanto, que ao longo de seus 100 anos “oficiais” de história, o cinema, como qualquer outra arte, acumulou um repertório extraordinário de experiências, nem todas elas legitimadas pelos historiadores e muitas delas finalmente relegadas ao esquecimento. Basta ver como todo o cinema anterior a Griffith (portanto, quase 20 anos de história) foi durante muito tempo colocado numa espécie de limbo, como se ele não tivesse ainda atingido aquela maturidade que coincide justamente com o modelo hegemônico. (MACHADO, 2002:153)

Os artistas da cinematografia tomaram rejeição pelas adaptações, embora, ironicamente, elas nunca tenham deixado de existir e praticamente todos os grandes diretores tenham realizado pelo menos uma adaptação em suas carreiras.

¹⁰ A partir dos anos 20, ocorre claramente uma bipartição entre cinema narrativo e o “outro”, chamado de não-narrativo ou experimental. Ou o binômio cinema de entretenimento/cinema de arte. Este bloco do cinema “experimental” reúne uma série de tendências e movimentos que, ao longo dos anos, questionaram o modelo narrativo clássico. (ver PARENTE, 2000) Para Jean Mitry, “todo cinema é experimental quando contribui para o aperfeiçoamento, o avanço ou para a renovação do cinema e de sua linguagem” (MITRY apud PARENTE, 2000:88) ou, segundo André Parente, para os especialistas do experimental no início dos anos 20, “é todo cinema no qual a especificidade fílmica é mais importante do que a narração, a significação e todas as outras amarras não-fílmicas (industriais, comerciais, etc)”. (PARENTE, 2000:88). O teórico Robert Stam prefere falar em *vanguardas históricas* para englobar os vários movimentos experimentais deste período, onde “os filmes de vanguarda definiam-se não apenas por sua estética diferenciada, mas também por seu modo de produção, geralmente artesanal, com financiamento independente e sem conexões com os estúdios ou a indústria.” (STAM, 2003:72)

¹¹ Devemos salientar que este filme não foi a primeira adaptação literária para o cinema, mas a mais marcante para o desenvolvimento do cinema narrativo clássico. No Brasil, a primeira adaptação ocorre em 1909, quando a Foto-Cinematográfica Brasileira lança *A cabana de Pai Tomás*, baseado no *best-seller* americano. (RAMOS, 1990:331)

Esta rejeição deve-se em parte ao fato de Hollywood sempre ter investido maciçamente na adaptação de grandes obras, com um expressivo marketing de “obra adaptada”, utilizando muitas vezes apenas o enredo da obra original, tornando-o um “livro filmado” para as audiências de massa. De certa forma, as adaptações ganham o rótulo com que apareciam constantemente na grande indústria e o termo “adaptação” passa a ter um sentido dúbio, associado a essas produções¹².

Este contexto da rejeição não era apenas por uma outra noção de expressão artística e diferença de linguagens, mas também era uma questão de ideologia. A adaptação hollywoodiana produzida pela grande indústria trabalhou (como todo o cinema produzido por esta indústria) para a disseminação não apenas dos valores burgueses universais, mas também dos ideais da (alta) sociedade americana. Apropriando-se apenas do enredo, deixava de lado as referências ideológicas do escritor para “adaptá-la” aos interesses ideológicos da indústria. Esta foi uma das muitas e fortes razões pelas quais as adaptações não eram completamente aceitas por cinemas que se desejavam revolucionários, não apenas enquanto linguagem e estética cinematográfica, mas também como discurso ideológico.

A primeira regulação de conteúdo feita pela MPPDA (Motion Picture Producers and Distributors of America), associação dos produtores e distribuidores cinematográficos da América, foi instituída em 1924 e ficou conhecida como *A Fórmula*. Foi criada por pressão de grupos civis que reclamavam das adaptações recentes feitas pela indústria e tratava especificamente da questão da adaptação, instigando os estúdios a desencorajarem adaptações de livros que tivessem conteúdo moral duvidoso que pudessem produzir um efeito nocivo à indústria como um todo, como a redução de público (MALTBY em NAREMORE, 2000:85). Como os livros de inspiração modernista do início do século eram diferentes não apenas na forma, mas também pleno de conteúdo “moralmente duvidoso”, a indústria se refugiou mais tranquilamente nos romances menos problemáticos

¹² Este tipo de adaptação encontra correlato na literatura nos chamados *best-sellers*. Livros destinados a um grande público, com ênfase na ação e no enredo em detrimento de um maior aprofundamento literário. Adaptações de *best-sellers* nunca sofreram muito questionamento por parte da crítica. O foco central sempre esteve direcionado para as grandes obras e para os clássicos da literatura.

dos séculos XVIII e XIX. Para Richard Maltby, as adaptações “infiéis” produzidas por Hollywood não eram apenas uma questão de incompetência estética, mas ao contrário, o resultado de um consciente projeto ideológico.

A indústria hollywoodiana sempre sofreu grande interferência e censura por parte do governo e dos segmentos mais moralistas da sociedade, em grande parte devido a atuação ativa de grupos de organização civil e religiosos. Mas como uma indústria capitalista de entretenimento, não lhe interessava entrar em conflito com grandes segmentos da população, seu público em potencial, uma vez que o seu objetivo era o entretenimento de massa. Seu caráter conservador e pouco afeito a inovações foi assim moldado por censores e pelos limites do Motion Picture Production Code (MPPC), criado em 1930 e mais simplesmente conhecido como o *Código de Produção*¹³.

No Brasil, o primeiro problema com a censura surge já em 1909, no Rio de Janeiro, com a exibição da reconstituição histórica *Os Estranguladores*, citada anteriormente. A fita foi suspensa pela ação da polícia e só foi liberada um mês depois, por intervenção da Justiça. O controle ao conteúdo dos filmes segue de forma sistemática por ação arbitrária da polícia, até que na década de 30, paralelamente ao que ocorre nos Estados Unidos, o regime do Estado Novo também definiu algumas regras de proibição à produção, o nosso próprio

¹³ O Código de Produção, também conhecido como Código de Hays, foi uma espécie de “código ético e moral” adotado de 1930 a 1968 com uma série de regras visando controlar o conteúdo das produções hollywoodianas. Seus princípios gerais eram:

- Nenhum filme deve ser produzido de forma que vá diminuir o padrão moral das pessoas. A simpatia da audiência nunca deve ser direcionada para o lado do crime, do erro, do pecado, do ruim.
- Padrões corretos de comportamento devem ser mostrados e valorizados.
- Leis, naturais ou humanas, não devem ser violadas e não deve haver simpatia do público pela sua violação.

Os princípios particulares são detalhados minuciosamente e divididos por temas, como: crimes contra a lei, sexo, vulgaridade, obscenidade, profanação, vícios, danças indecentes, ridicularização da religião, locações (quartos de dormir), sentimentos nacionais, títulos indecentes, assuntos degradantes.

Historicamente, o período de atuação do código corresponde ao período de consolidação de uma posição mais ativa dos Estados Unidos nas relações exteriores, que vinha se desenhando desde a Primeira Guerra, em 1914, e sua ascensão enquanto potência mundial, em que o cinema teve grande utilidade como arma ideológica a favor dos americanos. Internamente foi um período de grandes transformações da sociedade americana e de crescente fortalecimento do governo, que vinha obtendo um maior poder constitucional para regulação e censura a produtos desde 1920, com a Lei Seca, que proibia a venda e consumo de bebidas alcoólicas. Muitos acontecimentos tiveram forte impacto político e econômico neste período, como a Grande Depressão, a Segunda Guerra, o Macartismo e a Guerra Fria.

Código de Produção. A censura aos filmes coube ao DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda, subordinado à Presidência da República¹⁴.

Oito itens definiam objetivamente o que deveria ser proibido nos filmes:

- qualquer ofensa ao decoro público;
- cenas de ferocidade ou que sugiram a prática de crimes;
- divulgação ou indução aos maus costumes;
- incitação contra o regime, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;
- conteúdo prejudicial à cordialidade das relações com outros povos;
- elementos ofensivos às coletividades e às religiões;
- imagens que firam, por qualquer forma, a dignidade ou os interesses nacionais;
- cenas ou diálogos que induzam ao desprestígio das Forças Armadas.

(SIMÕES, 1998:26)

A necessidade de controlar o conteúdo vinha da visão negativa do cinema como corruptor de mentes, o que levou a uma censura em praticamente todos os países. No caso específico da adaptação, era difícil para Hollywood, como indústria, não se interessar por obras teatrais, literárias, ou de qualquer outro meio, que já tivessem sido “testadas” e feito sucesso junto ao público. Isto levava a indústria a comprar o direito de obras – da literatura americana e mundial –, mudando substancialmente o seu conteúdo, ou o “ponto de vista”, ao adaptá-las dentro de um contexto de códigos morais estreitos.

Neste ínterim, os produtos da indústria cinematográfica americana – os filmes –, passam a dominar mercados mundiais e os seus padrões de narração passam a servir de modelo para os diversos cinemas nacionais, seja por desejo de imitação, seja por necessidade de competição no grande mercado das narrativas audiovisuais.

O cinema representa a eclosão da revolução industrial no domínio da diversão pública. Contudo, desenvolveu-se inicialmente na escala reduzida de uma atividade artesanal, tanto em termos de exibição como de produção. Essa fase estendeu-se na América Latina durante um período bem maior do que nas cinematografias desenvolvidas, hegemônicas. (PARANAGUÁ, 1986:11)

Ainda atuando como uma indústria capitalista, os estúdios não reconheciam uma suposta autoridade cultural do livro – por toda sua tradição literária e anterioridade ao filme –, uma vez que os direitos já haviam sido comprados e pagos (MALTBY em

¹⁴ Inimá Simões ressalta, com muita clareza, que embora nosso “Código de Produção” fosse menos detalhado e mais vago que o americano ou inglês, terminava por deixar nas mãos do poder e da burocracia a interpretação do que poderia ou não ser liberado. (SIMÕES, 1998:26)

NAREMORE, 2000:82). De onde surge o sentimento de *usurpação* de certos escritores ao verem o filme pronto.

Ironicamente, como exemplifica Maltby, ocorreu também o contrário: escritores tiveram obras rejeitadas por não se enquadrarem nos padrões morais e ideológicos da indústria. Em defesa dos autores, a Liga dos Autores Americanos chega a fazer um acordo com a indústria cinematográfica, em 1924, para que os escritores com direitos comprados pudessem reescrever a história nos trechos considerados mais polêmicos.

A grande maioria dos escritores, porém, se ressentia ao ver adaptações que mudavam completamente o eixo do trabalho original e se revoltava por não ter autoridade autoral para fazer mudanças nos roteiros, uma vez que os direitos já haviam sido vendidos. Não percebiam que a indústria hollywoodiana não se pautava pelas mesmas regras do mercado editorial – onde o reconhecimento artístico individual do autor prevalecia –; que ela própria era coibida por censuras e regras e que seu objetivo maior, como qualquer indústria, era o retorno financeiro.

Mas, se no meio da comunidade cinematográfica a situação já era de distanciamento em relação às adaptações clássicas, no meio literário a situação era ainda mais adversa. Os defensores da literatura, principalmente no início do cinema, nunca quiseram conceder aos filmes o *status* de arte no mesmo nível que as obras literárias. Devido à juventude de um, como meio artístico, e à longa tradição do outro, o cinema a princípio foi relegado à condição de arte menor.

Com as adaptações, criou-se o sentimento de *traição*. Primeiro, surgiu o questionamento em torno da autoria. As adaptações, sob essa ótica, *usurpam* da literatura suas histórias, *copiam* seus enredos, *roubam* suas idéias e vende-as ao grande público como suas. Que o nome do escritor esteja nos créditos não é o ponto central da questão, pois se trata menos de defender *copyright* do que defender a arte, a idéia e a criação artística, principalmente quando se trata da honra dos grandes clássicos. A questão da autoria artística é uma das mais problemáticas nas relações entre cinema e literatura, embora a própria concepção de autoria só tenha se consolidado entre os séculos XVIII e XIX. Ironicamente, o próprio cinema irá reivindicar seu aspecto autoral nos anos 60, em plena consonância com a percepção de autoria advinda da literatura.

É fato também que muitos livros só passam a ser conhecidos do grande público depois de uma adaptação cinematográfica, aumentando o interesse pelo livro, e que os escritores não se ressentem com o aumento das vendas. Ao longo do tempo, as adaptações cinematográficas iriam levar a uma aproximação da indústria com o mercado editorial. Aspectos inerentes ao cinema, como a montagem, passam a fazer parte da construção literária no século XX, quando os romances se tornam cada vez mais “cinematográficos”. Mas, independentemente das influências ocorrida entre os dois meios em termos artísticos – o que é bastante comum na história da arte –, o resultado é que devido aos grandes valores pagos em *copyright* tanto para escritores quanto editores, muitos romances passam a ser escritos já antecipando uma possível adaptação e esta proximidade com o cinema iria mudar radicalmente a estrutura do mercado editorial como um todo.

O segundo ponto de argumentação refere-se à proximidade entre as obras. Já que se há de fazer uma adaptação, que se faça a mais próxima possível do original, *fiel* às *intenções* do autor, ao *espírito* da obra, à *essência* do livro. Que se faça a adaptação, mas que ela esteja intrinsecamente amarrada ao original. Caímos outra vez no livro filmado – seria ele *fiel*? – que como já colocamos, quase sempre sofre uma imperceptível mutação ideológica, para não falar das transformações que o novo meio exige. E aí temos uma das concepções mais confusas no campo da adaptação: a noção de *fidelidade*.

Esta noção de fidelidade literal traz em sua própria articulação a concepção de percepção e de subjetividade do leitor/espectador, pois como disse “Christian Metz, o leitor ‘nem sempre encontrará o *seu* filme, uma vez que o que ele tem diante de si no filme real é agora a fantasia de outra pessoa” (METZ apud MCFARLANE, 1996:07). Afinal, toda adaptação também é uma interpretação aberta do original.

Indo direto ao centro da questão, o teórico de cinema Robert Stam destaca oito fontes de onde é originada esta animosidade contra as adaptações (ver STAM, 2005a:04-08). Todas elas são frequentemente destacadas por estudiosos da área, com maior ou menor relevância.

1. Dupla prioridade: da literatura sobre o cinema e do romance sobre as adaptações. Esta dupla prioridade deriva de uma valorização da anterioridade histórica e antiguidade da literatura em relação ao cinema, o que tornaria uma arte mais antiga melhor do que

uma arte mais nova. Completando o pensamento de Stam, acreditamos que esta valorização está relacionada a uma noção de *reconhecimento* de crítica e de público que uma nova arte esforça-se por obter.

2. Pensamento dicotômico, que presume uma amarga rivalidade entre cinema e literatura. As duas artes são vistas como em uma batalha darwiniana para ver qual sobrevive (de forma dominante), mais do que a percepção da existência de um diálogo entre elas, com as influências de uma sobre a outra reverberando reciprocamente. Na base desta batalha está a diferença entre os dois meios, um verbal e outro imagético, ou seja, uma batalha de dominação existente entre signos verbais e imagéticos. Este tipo de pensamento nos remete às conclusões de Marshal MacLuhan de que um novo meio sempre aparece para superar um meio anterior e de que a Era Eletrônica nos tiraria da ditadura da linguagem escrita, da qual a literatura é a forma de maior prestígio.
3. Iconofobia. A existência de um preconceito cultural contra as artes visuais que se encontra profundamente enraizada não apenas nas religiões judaicas, mulçumanas e protestantes contra imagens gravadas, como também na depreciação platônica e neoplatônica do mundo das aparências extraordinárias, com o espetáculo superando a razão.
4. Logofilia. O contrário da rejeição iconográfica seria a valorização da linguagem verbal, típicas das culturas profundamente enraizadas nas palavras sagradas das “religiões dos livros”. Estas culturas apresentam uma exaltação da palavra escrita como o meio privilegiado de comunicação.
5. Anti-corporalidade. Estaria relacionado a um certo desagrado com a corporalidade do texto fílmico, classificando o ato de “ver” como obsceno, de uma certa forma. A materialidade do filme com a encarnação quase real dos personagens seria um forte choque para o sistema nervoso, de acordo com os teóricos cognitivos. Aqui podemos acrescentar o que a psicanálise foi rápida em perceber desde o princípio do cinema: o seu aspecto “voyerístico” e a satisfação mental e ao mesmo tempo a sensação de estar cometendo um pecadilho, que o espectador sente diante de um filme.

6. Stam chama de Mito da Facilidade uma certa desinformação e noção puritana de que filmes são suspeitosamente fáceis de serem feitos (afinal, no caso das adaptações, o texto original já existe) e suspeitosamente prazerosos de serem assistidos, no sentido de não existir um real esforço mental e intelectual no ato de fazer e assistir filmes. Como se filmes não pudessem também ter inteligentes subtextos que necessitem de uma releitura por parte do espectador. Uma arraigada concepção do cinema como arte “menor”, devemos acrescentar.
7. Preconceito de classe. Este preconceito de classe estaria relacionado com as origens populares do cinema, como descrevemos anteriormente, e o seu carácter de audiência de massa (enquanto a literatura é vista como uma arte individual e erudita). Para Stam, numa dicotomia baseada em classe, a literatura presta homenagem indiretamente, e a contragosto, à popularidade do cinema enquanto este presta homenagem ao prestígio da literatura.
8. Finalmente, o teórico completa sua lista afirmando que a adaptação é vista como responsável por um certo “parasitismo”. Neste sentido, as adaptações são parasitas da literatura, emprestando o corpo do texto original e roubando a sua vitalidade. No entanto, ao mesmo tempo, as adaptações são vistas como meras ilustrações do romance. Neste aspecto, ele destaca o que para nós representa a clara dicotomia em que são percebidas e julgadas as adaptações: se o filme é “fiel” ao livro é considerado pouco criativo e medíocre; sendo “infiel”, é considerado uma vergonhosa traição ao original.

As oito “fontes do preconceito” a que se refere Stam, traçam de forma breve e clara um perfil dos desentendimentos que sempre permearam as análises das adaptações, alguns deles profundamente arraigados na cultura ocidental.

Embora tenha se referido apenas indiretamente, ao enumerar o preconceito de classe, gostaríamos de ampliar a lista incluindo a percepção de cultura erudita e cultura de massa. Como já apresentamos anteriormente, este é um ponto bastante problemático não apenas para as adaptações, mas para o próprio cinema, no seu relacionamento com as outras artes; afinal, que tipo de arte é o cinema? Esta pergunta, que assolou toda a história do cinema, está bem colocado nas palavras de Assis Brasil:

Nenhuma arte tem escapado, até hoje, da comercialização, do entretenimento, e de servir a causas várias, justas e injustas, morais e imorais. O cinema, a primeira arte que mostrou caminhos mais acessíveis ao grande público, tem sido o mais sacrificado – e muitos têm chagado ao exagero de afirmar, limitando seus conceitos, de que cinema é indústria e não arte. (BRASIL, 1967:71)

Isso porque o cinema vai levar ao extremo a polêmica causada pela fotografia, quando de seu aparecimento, sobre a dicotomia entre original e cópia. No célebre ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin percebe como as técnicas de reprodução vão modificar profundamente as obras de arte do passado e seus respectivos modos de influência. A própria noção de autenticidade passa a não ter sentido para a reprodução, embora o conteúdo do original permaneça intocado.

Já se haviam gasto vãs sutilezas em decidir se a fotografia era ou não uma arte, mas preliminarmente, ainda não se perguntara se esta descoberta não transformava a natureza geral da arte; os teóricos do cinema sucumbiriam ao mesmo erro. (BENJAMIN em Lima, 1982:221).

As técnicas de reprodução aplicadas à obra de arte modificam a atitude da massa diante da arte. (...) [Na pintura], os quadros sempre pretenderam ser contemplados apenas por um espectador ou por um pequeno número de espectadores. O fato de, a partir do século XIX, um importante público poder contemplá-los conjuntamente corresponde a um primeiro sintoma desta crise, que não foi somente provocada pela invenção da fotografia, mas de maneira relativamente independente a esta descoberta, pela pretensão da obra de arte de se dirigir às massas. (BENJAMIN em Lima, 1982:230-231)

Vendo o lado positivo da questão, Benjamin destaca que a “cópia do original pode enfim transportar a reprodução para situações nas quais o próprio original jamais poderia se encontrar”. O cinema, neste contexto, era a mais coletiva das artes. Porém, nem todos tinham a visão de Benjamin e o debate sobre cultura erudita e cultura de massa vai dominar boa parte das discussões intelectuais e acadêmicas do século XX, em que correntes mais conservadoras, como o *New Criticism*, defendiam uma “arte autêntica” (única, individual, erudita e elitista) contra o que era visto como uma arte industrial (acessível a uma grande massa não-intelectualizada). Era difícil aceitar que, no contexto da cultura de massa, a idéia burguesa de que a cultura é para os poucos intelectualmente aptos é totalmente subvertida.

Para as adaptações esta questão era de total importância, pois era vista sempre como a cópia, nunca como uma nova obra em si mesma. Os críticos de cinema e de literatura repetidamente reforçavam a idéia de que a cópia nunca estava à altura do original: o livro era hierarquicamente, intelectualmente e culturalmente melhor.

Mas o cinema, desde o princípio, se coloca como um entretenimento de massa e então surge a segunda dificuldade com que terão que lidar as adaptações. Independentemente das condições de censura que atingiram a arte cinematográfica em praticamente todos os países, como bem nos lembra Robert Ray, a arte cinematográfica resulta de uma produção coletiva e é extremamente cara (RAY em NAREMORE, 2000:42). Para garantir o seu retorno financeiro e se viabilizar enquanto indústria de entretenimento, é necessário atingir um grande público.

Ao tentar atingir o maior número possível de espectadores de diferentes classes sociais, níveis de conhecimento e gosto pessoal, termina-se por optar por denominadores comuns que, de certa forma, atenda a um público tão eclético. Sabe-se que, mesmo atualmente, os cineastas que desejam fazer um trabalho mais artístico, menos padronizado – e que não necessariamente será compreendido por uma grande massa –, sentem as dificuldades de viabilizar economicamente seus projetos.

Esta busca por denominadores comuns termina por retirar muito da sutileza encontrada no texto original das adaptações. E, como num ciclo, voltamos ao ponto inicial das percepções de infidelidade e traição sentida por escritores e conhecedores da obra literária. Como diz José Saramago, escritor português ganhador do prêmio Nobel de literatura de 1998, e numa visão paradigmática deste tipo de relação, “no cinema tiram o que está em volta do que é narrado, do que é contado. A forma literária some, ficam só acontecimentos” (SARAMAGO apud CHIABAI, 1995, p 104)¹⁵.

3. A questão da fidelidade

O espectro da fidelidade sempre rondou as adaptações literárias. E, apesar da discussão sobre o tema ter sido parcialmente suprimida nas últimas décadas, ainda é um assunto recorrente na relação entre cinema e literatura. O posicionamento da questão modificou-se entre ser ou não fiel à obra, ou ao espírito da obra original, para o que é exatamente esta tão propagada “fidelidade”.

¹⁵ Ao contrário da sua famosa rejeição em relação à adaptação de seus romances, Saramago autorizou e acompanhou a produção do roteiro para a adaptação do seu livro *A Jangada de Pedra*, feita pelo cineasta holandês George Sluizer, em 2002. Tampouco opôs a adaptação de obras suas para a ópera.

Como esclarece Assis Brasil, “a aproximação de uma obra literária a um processo cinematográfico afim, deixa claro a marca de duas linguagens que nunca se encontram” (BRASIL, 1967:27). Mas, ao mesmo tempo,

se toda adaptação de um gênero artístico para outro deve conservar, pelo menos, o *espírito* da obra, ou as intenções de seu autor, é verdade também que o suposto adaptador tem que se identificar – use a técnica que usar – numa mesma *linguagem* com o criador. (BRASIL, 1967:32)

No entanto, pelo que já expomos até agora, é fácil perceber que nenhuma adaptação jamais será inteiramente fiel, pois além de lidar com as especificidades próprias de cada meio, ela ainda irá dialogar com uma diferença de contextualização histórica e de público. Para Randal Johnson, “o problema baseia-se numa concepção, derivada da estética kantiana, da inviolabilidade da obra literária e da especificidade estética. Daí uma insistência na ‘fidelidade’ da adaptação cinematográfica à obra literária originária”. (JOHNSON et al., 2003:40)

De certa forma, o problema da fidelidade na adaptação sempre esteve relacionado à questão da narrativa. As críticas referem-se ao fato de o cinema apropriar-se do enredo, do argumento, e não conseguir adequadamente transferir para o meio fílmico o contexto e a interiorização das obras literárias. Esquece-se que a estrutura narrativa cinematográfica convencional valoriza a ação e o conflito em detrimento de sutilezas psicológicas. Mas, como adaptar exatamente uma obra literária para um meio cinematográfico, e que tipo de interpretação, a partir do original, é apresentada? Isso dependerá, obviamente, de cada cineasta e da maneira como ele escolhe apresentar os elementos narrativos.

Quando uma adaptação é considerada “infel” pela crítica ou pelo público, isto é uma forma de dizer que o filme não conseguiu transmitir a mesma sensação obtida pelo leitor com o livro. A adaptação nunca corresponde ao poder de imaginação de cada leitor individual. É sabido que, ao fazer adaptações de obras muito conhecidas pelo público, a maioria dos diretores tem historicamente preferido uma proximidade quase literal com o texto literário porque o próprio público exige uma maior fidelidade (à narrativa, em geral). Diretores que desejam uma maior liberdade artística, costumam procurar obras menos conhecidas.

As adaptações, por inúmeras que sejam, não têm o poder de conspurcar a obra original, que em si, é autônoma. E ainda, como coloca Assis Brasil, “poderíamos defender a tese de que há enredos próprios, elaborados à feição, para cada gênero artístico? Que determinada história ‘dá’ cinema e não ‘literatura’, por exemplo? Que o autor de filme deve ser o próprio autor de seu argumento?” (BRASIL, 1967:16)

Intrínseco ao discurso da fidelidade encontra-se a crença de que o texto original possui uma essência, um espírito, passível de ser identificado e adaptado para o meio visual. Esta provável essência, no entanto, muitas vezes está relacionada, na obra literária, à sua própria forma verbal, nem sempre totalmente transponível para o meio audiovisual. Walter Benjamin, refletindo sobre a essência e a tradução lingüística, busca mostrar que uma nova obra irá convergir por um certo momento com o seu original, para depois se separarem autonomamente. Assim como Benjamin, George Bluestone também intui a noção de sutil de ponto de convergência entre as artes.

Como duas linhas em intersecção, romance e filme encontram-se em determinado ponto e então divergem. Na intersecção, o livro e o roteiro são quase indistinguíveis. Mas onde essas linhas divergem, elas não apenas resistem a conversão como também perdem toda a semelhança entre si. (BLUESTONE, 1957:63)

De acordo com o pensamento de Benjamin, traduzir deve considerar também um recriar por parte do tradutor. A fidelidade estaria então, não em transpor literalmente a forma do texto original, mas adaptá-lo para outro meio, cultura e linguagem, de acordo com o sentido intrínseco do original. Concepção similar é defendida por Roman Jakobson que fala em “transposição criativa”, cunhando o termo *transmutação* ou *tradução intersemiótica*¹⁶ para a transposição de um sistema de signos a outro¹⁷.

Mas, optando por uma linha de pensamento da fidelidade, a que então o diretor deve ser fiel¹⁸? À narrativa, ao texto, ao gênero, ao espírito da obra? Nem sempre a intenção

¹⁶ A tradução intersemiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. (JACOBSON, 1988:64-65)

¹⁷ Esta concepção de transposição criativa e logo em seguida, tradução criativa, se popularizou no Brasil sobretudo através do trabalho de Haroldo de Campos (ver PLAZA, 1987) e que também irá denominar o processo tradutório criativo de *transcrição*.

¹⁸ Robert Stam nos chama a atenção para o fato de que as adaptações para o cinema são as mais castigadas por um ideal de fidelidade. Não se percebe tamanho rigor quando se refere às adaptações para o teatro ou na própria literatura, quando um escritor re-escreve ou se “inspira” em uma obra anterior. (STAM, 2005a:15-16)

do diretor com sua fonte original é a de ilustrá-la fielmente. O diretor pode desejar interrogá-la – dialogar com ela no sentido Bakhtiniano –, ou simplesmente fazer uma outra leitura do texto precedente. Como disse o diretor alemão Rainer Werner Fassbinder, “nunca se deve assumir que a transformação cinematográfica de uma obra literária tem como único objetivo realizar o máximo possível as imagens que a literatura evoca na mente de seus leitores”. (FASSBINDER apud NAREMORE, 2000:12)

As adaptações podem cumprir várias funções e a maioria delas não são de caráter estético. Os objetivos das adaptações podem variar desde procurar destacar aspectos históricos, sociais ou políticos; valores culturais ou artísticos; ter uma função estética ou meramente pedagógica. Por pedagogia, Bazin, por exemplo, entende que a adaptação pode servir de introdução ao romance, despertando o interesse do espectador para se dirigir à leitura do original. Gostaríamos de ampliar esta noção de pedagogia para fins escolares, como no Brasil tornou-se comum referenciar as obras cinematográficas às obras da literatura brasileira para fins pedagógicos (se com bons ou maus resultados, já é outra questão). Neste sentido, devemos pensar também no aspecto da criação de uma mitologia nacional, que sempre foi a área de atuação dos romances. Num país de pouca leitura, a adaptação de romances da literatura nacional torna-se importante na criação desta mitologia, devido ao amplo público que consegue atingir de forma coletiva.

O objetivo da adaptação também vai estar intrínseco ao momento histórico em que é realizada. Em *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade (1969), por exemplo, o que para alguns desatentos pareceu uma adaptação infiel da obra de Mário de Andrade, remetia a uma reflexão da situação histórica e política pelo qual atravessava o país. Livro e filme falam de um Brasil em décadas distintas, da dificuldade em ser e viver no Brasil através de uma estrutura fabular e de uma construção mítica do caráter do brasileiro.

Nem sempre uma adaptação mantém uma proximidade com a narrativa do original. Romances são escritos com personagens e os personagens romanescos que ganham autonomia do meio em que foram criados são geralmente a massa bruta com que trabalham a maioria das adaptações. Independente do estilo do escritor ou da forma puramente literária em que foram criados, Don Quixotes, Hamlets e Macunaímas desvinculam-se da fonte original e

reaparecem de quando em quando no cinema, no teatro, na tv e nos livros, em narrativas diversas e diferenciadas.

Neste sentido, o que acontece quando o cineasta decide-se por adaptar um romance, dadas as inevitáveis transformações, é que ele procura personagens e incidentes que de alguma maneira destacam-se da linguagem e, como os heróis das lendas populares, alcançaram uma vida mítica própria. Naturalmente estamos nos referindo a uma adaptação para o cinema narrativo convencional, como foi realizado por André Klotzel em *Memórias Póstumas* (2001), por exemplo. Como veremos adiante, Bressane ao adaptar *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1985) procura aproximar-se do gênero com que trabalhou Machado de Assis, mais do que propriamente da narrativa.

No entanto, independentemente dos aspectos exteriores à adaptação, como censura, direitos autorais, público ou produção, ressalta-se que o fato mais inerente às duas obras – a literária e a cinematográfica – é a diferença entre os dois meios. Neste ponto reside outro problema-chave das obras adaptadas. Cineasta e escritor trabalham com meios diferentes, que lhes possibilitam realizar obras diferentes de acordo com o meio. São as condições do próprio meio que permitirá evocar a produção de sentidos gerados no meio antecedente.

As atuais teorias de tradução, adaptação e intertextualidade buscam romper o vínculo vicioso do discurso da fidelidade, buscando estabelecer como se pode ser fiel a uma obra ao mesmo tempo em que tentam estabelecer uma nova noção de fidelidade. O grande vilão, como sempre, é o cinema hollywoodiano, que dentro dos seus padrões industriais de produção termina por disseminar uma “má impressão” da fidelidade nas adaptações da arte cinematográfica. Como bem coloca Brian McFarlane, em *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*, a insistência por uma idéia de fidelidade termina por desvirtuar outros aspectos de intertextualidade¹⁹ do filme – fundamental para se entender o processo de adaptação –, sendo apenas um aspecto a mais dentro do contexto da obra adaptada.

As relações entre cinema e literatura são variadas e complexas, sendo a adaptação apenas uma de suas formas mais polêmicas. Neste contexto, a concepção

¹⁹ O termo ‘intertextualidade’ foi introduzido por Julia Kristeva na década de 1960 como tradução para ‘dialogismo’, termo cunhado por Bakhtin nos anos 30.

Bakhtiniana²⁰ de intertextualidade, como vários teóricos reconhecem, é um recurso valioso para se analisar as adaptações uma vez que “inumeráveis filmes contêm, dialogicamente, alusões ou referências literárias, sejam elas breves ou extensas, implícitas ou explícitas”. (JOHNSON em JOHNSON et al., 2003:37) E não apenas referências literárias, pois filmes costumam fazer referências a outros filmes, a determinados diretores ou a várias obras artísticas, mantendo um intenso diálogo com as demais artes.

Para encerrar este capítulo, acrescentamos um depoimento do cineasta Nelson Pereira dos Santos, que, ao adaptar *Vidas Secas* (1963), de Graciliano Ramos, consegue um fato raro para uma adaptação: além da boa receptividade do público, a crítica literária e a crítica cinematográfica são unânimes em afirmar que a adaptação é inteiramente “fiel” ao livro e ao meio cinematográfico, sem deixar de ser esteticamente inovador.

Diz Nelson Pereira dos Santos: “A literatura dos anos trinta havia dado uma expressão estética aos problemas do povo. Queríamos fazer a mesma coisa com o cinema. Isto só seria possível criando uma forma própria de expressão, não usando uma preexistente”. Esta forma própria nasceu de um diálogo com a literatura, presente em seu cinema “não apenas nos filmes que têm histórias adaptadas de livros. Está em meus primeiros trabalhos, feitos com roteiros originalmente escritos para cinema, *Rio 40 Graus* e *Rio Zona Norte*. Eles são o resultado de um diálogo com a literatura”. (SANTOS apud AVELLAR, 1994:91)

²⁰ Para mais detalhes sobre o conceito, ver BAKHTIN, *Problemas da Poética de Dostoiévski* e KRISTEVA, *Introdução à semiótica*, criadora do conceito segundo o qual “/.../ todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de **intertextualidade** e a linguagem poética lê-se pelo menos como **dupla**.” (p. 64) (KRISTEVA apud PASSOS, 1996:13)

CAPÍTULO II

NARRATIVA, NARRAÇÃO E NARRADOR

O ato de narrar (...) repousa na presença de um narrador ou de um meio narrativo (ator, livro, filme, etc.) e na ausência dos eventos narrados. Tais eventos estão presentes como ficções, mas ausentes como realidades. Dada essa situação, é possível distinguir diferentes modalidades e tipos de narração segundo os graus variáveis em que enfatizem o processo imediato de narrar (...) ou os próprios eventos mediatamente apresentados. (SCHOLLES apud CARDOSO, 1997:11)

1. Introdução

A função do narrador em um romance reflexivo como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, é fundamental na construção da narrativa, construída praticamente diante do leitor e buscando constantemente a sua participação ativa. Um processo que tanto Bressane quanto Klotzel tentam reproduzir no meio cinematográfico, por caminhos diversos. Neste capítulo, apresentamos alguns pontos fundamentais para uma maior compreensão sobre narrativa, narração e a figura do narrador tanto no meio literário quanto cinematográfico.

2. Narrativa Oral, Escrita e Cinematográfica

O estudo da narrativa passou por grandes avanços a partir da contribuição inicial de estudiosos como Propp, Todorov, Genette, Greimas e Barthes, entre outros. Não apenas a narrativa (o que é contado), mas também a narração (a forma como é contado), e como não poderia deixar de ser, o narrador (quem conta).

Investigando-se a partir da narrativa oral, que pressupõe “um só narrador explícito e uma só atividade de narração, que se faz entre dois interlocutores, um na presença do outro” (GAUDREAULT & JOST, 1990:10), a recepção do conteúdo ocorre de forma

quase imediata pelo público, sem a intermediação de um meio. A narrativa escrita, ao contrário, para desenvolver-se necessitou primordialmente de um meio – o livro –, do desenvolvimento da imprensa e de um leitor alfabetizado e individualizado, fato que só irá ocorrer com a ascensão da burguesia e de uma nova ordem econômica e social.

A ascensão do romance, dentro deste contexto, com novas concepções narrativas, ocorrida basicamente dentro de uma estrutura social urbana, se distingue da tradição oral, que era vinculada a uma estrutura social campesina, e cuja narrativa arcaica não se separa da coletividade. O que vai levar Benjamin a falar em morte da narrativa, se fazendo este paralelo, a partir do surgimento do romance no período moderno. (BENJAMIN, 1986:198/214)

O romance necessitava do livro impresso, pela sua extensão, da difusão da imprensa e do aparecimento de uma formidável massa de leitores. O romance, como o ensaio, também era uma forma de representação artística e metafórica das novas preocupações de cidadania, de poder político, de anseios libertários, de um discurso enciclopédico, de uma filosofia social. Aí estão os moralistas franceses e os humoristas ingleses. (FERNANDES, 1996:26)

O cinema, meio híbrido por excelência, torna-se durante o século XX o suporte mais popular para a difusão de narrativas. E, se por um lado, ele comparte com a literatura a necessidade intrínseca da utilização de um meio – sem o qual não existe – por outro, como já havia destacado MacLuhan, os meios audiovisuais (de massa) trarão uma volta à tradição da cultura oral, pela sua aproximação direta com o público. Ou como afirma J. P. Chartier, “é preciso assinalar que ele (o cinema) reencontra, a partir dos filmes falados, uma tradição antiga, muito mais importante na história da humanidade do que a escrita: a tradição da cultura oral. A cultura oral, o ensinamento oral, eram a base de toda civilização até uma data relativamente recente”. (CHARTIER apud BRASIL, 1967:12)

Dentro deste novo contexto, do oral para o escrito e do escrito para o visual, não apenas a narrativa e a narração sofrem modificações, como também a figura do narrador e sua relação com o leitor, e em seguida, com o espectador.

Na passagem da oralidade para a escritura, embora o narrador ainda seja aquele que tudo sabe, ou pelo menos sabe mais do que os seus leitores, ele perdeu o caráter de relatar por experiência sua, ou de outros, e cujo relato tinha uma função de aconselhar ou dar uma visão moral sobre determinados temas.

O romance entendido tal como se apresenta hoje é uma manifestação literária tardia; só a partir de uma obra sólida e que contém todos os componentes do gênero, como é o *Dom Quixote*, podemos falar de romance. (...) Logo o narrador – é certo que não é uma figura nova, pois os contos, relatos e mitos já necessitavam de um narrador passa a vincular-se a este gênero trazendo uma contribuição muito mais rica do que antes, porque o romance vai exigir um narrador mais arguto e complexo. (FERNANDES, 1996:16)

O narrador do romance terá dúvidas, anseios, questionamentos, titubeações tanto quanto seu leitor, perdendo a função de sábio “aconselhador” da tradição oral. O romance, principalmente do século XIX, será o embrião para as narrativas hegemônicas na cinematografia, levando consigo muitas de suas características.

O narrador “onisciente” da narrativa oral é comumente associado pelo público com o autor, “que está presente em todos os lugares para interpretar e avaliar os personagens e eventos da narrativa por nós”. (SCHOLLES & KELLOGG, 1966:51-52). Esta identificação de autor-narrador, como veremos adiante, gerará grande conflito na já difícil identificação do narrador na instância fílmica, principalmente depois do advento do *cinema de autor*¹ nos anos 60.

O estudo da narrativa é muito recente no cinema, que antes se preocupava apenas com o estudo dos filmes em si e com a enunciação. Metz, porém, já distinguia a possibilidade do estudo da narrativa em uma semiologia do filme narrativo e análise estrutural da narrativa.

Modernos teóricos da narrativa, como André Gaudreault, defendem duas formas de se aproximar do estudo da narrativa cinematográfica: a narratologia modal (ou de expressão), que investiga as formas de manifestação do narrador, maneiras de expressão através do meio (imagens, sons, palavras, etc), níveis da narração, temporalidade da narrativa, ponto de vista, entre outros; e a narratologia temática (ou de conteúdo), que investiga a

¹ O cinema de autor surge na França no final dos anos 50 e início dos 60, a partir do movimento da *Nouvelle Vague*, que promoveu uma intensa valorização do diretor como autor da obra cinematográfica. Espelhando-se na literatura, o cinema reivindica para si a concepção de uma autoria individual (apesar de ser basicamente uma produção coletiva), onde a câmera funcionaria como uma caneta e o diretor, o escritor que dela se utiliza.

Os cineastas da *Nouvelle Vague* atacam o que viam como uma institucionalização e academicismo do cinema francês: a forma narrativa clássica disseminada primordialmente por Hollywood e desenvolvida na maioria dos países, considerado por eles como um cinema de enfadonho, acadêmico e de roteiristas. O novo cinema deveria estar aberto a improvisações no ato de filmar e não seguir meramente um roteiro pré-estabelecido.

própria história contada, ações e papéis dos personagens e as relações entre os atuantes, ênfase dada pelo Estruturalismo. (GAUDREAULT & JOST, 1990:12)

Mas sendo toda narrativa uma seqüência de acontecimentos, no cinema, estes acontecimentos se realizam através de duas formas de articulação: fotograma a fotograma e plano a plano. A narração fílmica, no entanto, é muito mais complexa do que sua contraparte literária. Uma vez que o cinema utiliza 5 modos de expressão, imagens, sons, diálogos, escrita e música, “é necessário estar atento a todas as estratégias de enunciação”. (MCFARLANE, 1996:184)

O encadeamento das imagens de forma articulada e intencionalmente estruturada através da montagem é o que articula a narrativa no meio cinematográfico. A função da montagem, elemento essencial para a forma narrativa no cinema, foi bastante desenvolvida pelos teóricos russos nos primórdios do cinema, com destaque para Serguei Eisenstein que via na montagem – apropriadamente – o futuro do cinema².

A montagem cinematográfica torna-se responsável pela narrativa (a história) e também pela narração (o ato de narrar) e será também a inspiração para o desenvolvimento da condição de uma linguagem cinematográfica, destacada pelos teóricos nos anos 50 e 60. A montagem também teria a função de produção de sentido no espectador, que para alguns cineastas é mais importante do que a função meramente narrativa. No choque entre duas imagens colocadas lado a lado, como queria Eisenstein, o espectador cria um novo entendimento dos enunciados e por que não dizer, compõe sua própria narrativa³.

É precisamente o princípio da *montagem*, diferente do da *representação*, que obriga os próprios espectadores a *criar*, e o princípio da montagem, através disso, adquire o grande poder do estímulo criativo interior do espectador, que distingue uma obra emocionalmente empolgante de uma outra que não vai além da apresentação da informação ou do registro do acontecimento. (EISENSTEIN, 1990:29)

No sistema teórico de Eisenstein, a preocupação com o espectador já era uma característica importante e tinha uma atuação ativa ao ser chamado para usar a sua

² Serguei Eisenstein além de cineasta foi um dos primeiros teóricos do cinema. A sua teoria da montagem, comumente a mais destacada, é apenas uma de suas concepções que terão grande impacto na cinematografia mundial.

³ Béla Balázs, em 1930, chega a afirmar que a montagem criativa ou produtiva é “uma montagem graças à qual apreendemos coisas que as próprias imagens não mostram” (BALÁZS apud AUMONT, 2002:66)

imaginação, para a partir da história apresentada e de sua própria experiência de vida, criar uma nova experiência visual. Este efeito da montagem, no sentido eisensteiniano, será amplamente recuperado por cineastas do cinema experimental em toda a história do cinema e também em toda a obra do diretor Julio Bressane.

Tal idéia de espectador participante nos remete à concepção de leitor-modelo de Umberto Eco, que nasce da interação com o texto. Para Eco, existem leitores-modelo, que é o leitor ideal, aquele que o autor tinha em mente e que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar. Podem se relacionar com textos que oferecem múltiplos pontos de vista ou com textos que buscam sua obediência enquanto leitor. O leitor-modelo pode ser de primeiro nível (quer saber como a história termina), ou de segundo nível (quer saber que tipo de leitor o texto deseja que ele se torne). Ele também denomina de leitor-empírico ao leitor comum, que pode ler de várias formas, de acordo com sua própria experiência e nem sempre é o leitor que o autor desejava. Pensando analogamente, podemos pensar em espectadores-modelo e espectadores-empíricos de acordo com a formulação de Eco, correlacionando-os às produções do cinema experimental e o cinema de entretenimento.

Há igualmente duas maneiras de percorrer um texto narrativo. Todo texto desse tipo se dirige sobretudo a um leitor-modelo do primeiro nível, que quer saber muito bem como a história termina (...). Mas também todo texto se dirige a um leitor-modelo de segundo nível, que se pergunta que tipo de leitor a história deseja que ele se torne e que quer descobrir precisamente como o autor-modelo faz para guiar o leitor. (ECO, 1994:33)

A idéia do leitor que surge da interação com o texto, também está presente em Wolfgang Iser, embora para ele a criação se encontre no ato da leitura em si. O leitor-modelo de Eco, que Iser chama de leitor-implícito, é quem estabelece o ponto de vista do texto e define sua significação. Ao se referir especificamente sobre adaptação, Iser parece desconsiderar a possibilidade de uma concepção mais “eisensteiniana” de montagem do que a montagem tipicamente utilizada no cinema narrativo clássico.

A versão cinematográfica do romance neutraliza a atividade de composição própria da leitura. Tudo se materializa e o espectador não precisa atualizar o que acontece. Por isso, entendemos a precisão visual da imagem percebida como limitação, ao contrário da imagem representada, que, com sua inexatidão, nos enriquece. (ISER, 1999:61)

Esta visão de que a narração cinematográfica é mais “simples” do que a literária, por mostrar “tudo” e não levar o espectador a utilizar sua própria imaginação, como faria com o romance, é uma visão equivocada do cinema ou pelo menos, representa apenas

um determinado tipo de cinema. Como vimos anteriormente, também remete a um certo preconceito bastante arraigado de que a literatura é sempre intelectualmente superior.

3. A Figura do Narrador

Uma das principais funções do narrador é gerar identificação com o leitor/espectador para que ele se interesse pela narrativa apresentada. O narrador sempre sabe de alguma coisa, pois ele só narra “aquilo que conhece” e a sua versão é “dada pelo ponto de vista, pela maneira como nos conta e pelo conhecimento que tem da história” (FERNANDES, 1996:08-09). Ele conhece alguma história que se dispõe a nos contar, seja por tê-la vivido, estar vivendo ou por ter escutado de uma outra fonte. Ele tem informações, mesmo que estas não sejam completas.

Ninguém narra sem *saber*. O narrador narra aquilo que conhece. E não narra sem despreensão. O narrador quer dizer algo sobre aquilo que narra. Ele conta porque atrás da história está uma moral. Um tema. Uma suposta verdade. Uma visão de mundo. Seja o que for, a narração não é um ato fortuito. (FERNANDES, 1996:40)

A maneira como ele decide contar a sua história, revelando ou escondendo suas informações, seja na literatura ou no cinema, é o que diferencia os diversos narradores. Estas informações também podem ser diferentes ou não das que possuem público/leitor e os personagens.

Narrador > Personagem (a visão “por trás”) A narrativa clássica utiliza com mais frequência esta fórmula. Neste caso, o narrador sabe mais que seu personagem. (...) Seus personagens não têm segredos para ele.

Narrador = Personagem (a visão “com”). Neste caso, o narrador sabe tanto quanto os personagens, não pode fornecer uma explicação dos acontecimentos antes de os personagens a terem encontrado. (...) De um lado, a narrativa pode ser conduzida na primeira pessoa (o que justifica o processo) ou na terceira pessoa, mas sempre segundo a visão que um mesmo personagem tem dos acontecimentos.

Narrador < Personagem (a visão “de fora”) Neste terceiro caso, o narrador sabe menos que qualquer dos personagens. Pode-nos descrever unicamente o que se vê, ouve, etc. mas não tem acesso a nenhuma consciência. (TODOROV, 1973:236-237)

Os narradores são datados e marcados pelo seu tempo. Ou seja, eles são determinados pela época histórica em que são criados. Se isso é uma verdade na literatura, o mesmo pode se dizer com relação ao narrador cinematográfico. Para Ronaldo Costa Fernandes, “se o romance trata de um herói problemático, seu narrador também é um narrador

em conflito. Não apenas o narrador em primeira pessoa, mas o narrador de uma maneira geral que não pode fugir de sua condição e de sua época”. (FERNANDES, 1996:44)

Este fato é mais facilmente perceptível quando comparamos diferentes versões de um mesmo filme, produzidos em épocas diferentes. As diferenças de diretor, produção, equipe técnica e da possível recepção dos espectadores vão ter uma grande influência sobre a apresentação do narrador e de como este contará sua história.

No entanto, a relação do narrador com o leitor, na literatura, e do narrador com o espectador, no cinema, é uma relação dominadora, pois tem entre um e outro a intermediação de um meio. O leitor/espectador só pode fruir da narrativa, mas não tem como questioná-la ou modificá-la, diferentemente da narrativa oral, em que a relação se produz diretamente.

Fernandes destaca alguns usos da linguagem utilizados pelo narrador, que embora referente à escritura, nos parece bastantes pertinentes para a cinematografia.

Uso informativo. Nele, o narrador faz avançar a narrativa com enunciações puramente em nível denotativo.

Uso metonímico. Ocorre quando o autor não deseja descrever hábitos e costumes próprios de determinado afazer do personagem (...) e pinça um pormenor ou característica que sirva para fornecer uma visão global.

Uso apropriador. Equivale, em nível da frase, às falas do narrador, do discurso direto e do discurso indireto livre. A fala do narrador ocorre quando o narrador conta diretamente a história. A fala do discurso direto, quando o personagem “narra” através dos diálogos. A fala do discurso indireto livre, quando o narrador se apropria do discurso do outro. (FERNANDES, 1996:94)

Uso digressivo. Busca a análise, o comentário, a divagação. Desacelera a narrativa, cria outro tempo, diferente do tempo da ação exterior e diferente também do tempo da análise psicológica.

Uso metafórico. Trabalha com a condensação e o deslocamento. Mas traz a idéia de conciliar imagens díspares. (...) Poder-se-ia mesmo dizer que todo o processo de narrar é um processo metafórico. O processo de referência do narrador a uma realidade exterior por si só já é um processo metafórico.

Uso aglutinador. A narração, mesmo a mais tradicional e linear, trabalha com a descontinuidade. (...) Como o narrador trabalha com cortes rápidos e profundos, [ele] necessita de um recurso que faça com que esta passagem não seja vista como violenta nem artificial.

Uso de transferência. Refere-se à narração onde o narrador desloca para outro elemento narrativo o que lhe cabia narrar.

Uso comprobatório. Alguns narradores, para diversificar o fato narrativo ou para dar maior credibilidade ao que contam, utilizam documentos, citações, reproduções de cartas, etc. Seria a incorporação de gêneros primários a gêneros complexos.

Uso antidramático. Aquele em que o narrador rompe o fluxo narrativo para fazer uma reflexão. Essa reflexão geralmente é de fundo auto-referencial. Um comentário sobre a forma de narrar, um diálogo com o leitor. Machado de Assis, herdeiro dos humoristas ingleses e dos moralistas franceses do séc. XVIII, é mestre no uso deste instrumental.

Uso exemplar. Ocorre para clarificar determinado conceito, idéia, abstração. Circunscreve-se ao âmbito mais limitado de uma explicação que se torna mais plausível porque a apresentam de forma gráfica. (ver FERNANDES, 1996:92-103)

A literatura destaca dois tipos de narradores clássicos: o narrador em primeira (observador ou participante) e em terceira pessoa (onisciente, parcialmente onisciente e dramático). À medida que o estudo da narrativa se desenvolve, a classificação da figura do narrador ganha importância e ele passa a ser definido em maiores detalhes. Gerard Genette classifica os narradores de acordo com sua relação com a diegese⁴, onde ele pode ser auto-diegético (conta sua própria história), homodiegético (é parte da história, mas não é o protagonista) e heterodiegético (encontra-se fora da história contada). A esta classificação de Genette, Robert Stam acrescenta que o narrador pode ser singular ou coletivo (um grupo narrador). Narradores *off-screen* podem ser anônimos ou conhecidos, vivos ou mortos (como no caso de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*). Na vasta classificação dos narradores, eles também podem ser honestos ou mentirosos (em relação a história que contam), confiáveis ou não, e mesmo mudar seu ponto de vista durante a narrativa. Captar as nuances do narrador é uma das dificuldades de uma adaptação, pelo menos, das que pretendem se manter mais próximas ao romance.

Teóricos do cinema como Robert Stam consideram que a utilização de categorias literárias como primeira e terceira pessoa criam mais confusão do que esclarecimentos para se entender o narrador fílmico, pelas peculiaridades próprias do meio. Diferente da narração literária, no filme a narração pode ser feita de forma oral (através do *voice-over* ou da fala dos personagens), escrita⁵ ou apenas na apresentação das imagens. David Bordwell discorda e questiona se o filme realmente possui um narrador, no sentido literário do termo.

⁴ Diegese, neste sentido, engloba personagens, eventos e tudo que circunda o espaço-tempo da narrativa. (STAM, 2005a:37)

⁵ Neste ensaio específico (STAM, 2005a:35), Robert Stam desconsiderou a narração escrita no filme, embora ele mesmo tenha destacado em outros diferentes escritos a importância da escrita na obra de Godard, por exemplo.

No mesmo caminho, Gaudreault e Jost vão identificar outros tipos de narradores cinematográficos, de acordo com sua maior ou menor exposição na instância narrativa: o narrador intradiegético, explícito ou visível; o narrador extradiegético, implícito (Jost), invisível ou mega-narrador (Gaudreault) e o narrador secundário, delegado. O narrador implícito – ou mega-narrador –, seria uma instância própria do meio fílmico, referente a um narrador extra-diegético, articulador das diversas narrativas do filme.

Independentemente das diversas classificações, esta ainda é uma questão polêmica e em aberto nos estudos da narrativa cinematográfica. Neste estudo, preferimos nos referir aqui à terminologia da análise tradicional para literatura e cinema, entre primeira e terceira pessoa (que é o narrador “visível” e “delegado” de Gaudreault), considerando, no entanto, a sua postulação da presença de um mega-narrador, próprio da narração cinematográfica, que organiza as diversas vozes narrativas.

4. O Narrador em Primeira Pessoa

De acordo com Ronaldo Costa Fernandes, “o narrador que mais instiga, provoca curiosidade, é problemático e expressa a modernidade é o narrador em primeira pessoa” (FERNANDES, 1996:106). E mais intrigante ele se torna quando além de narrador é também personagem, que revisitando o passado irá contar a sua história.

Este tipo de narrador irá desenvolver a narrativa sobretudo de acordo com o seu *ponto de vista*, o que raramente o torna um narrador “objetivo”, uma vez que sua versão dos fatos está sempre imbuída de um certo sentimentalismo com relação ao que é narrado. Na primeira pessoa, o narrador faz sempre um “recorte” da realidade e apresenta a sua visão de mundo.

Ele não pode reviver o passado, mas apenas apresentá-lo de acordo com suas memórias. Torna-se então um duplo personagem, do momento que passou e do momento em que conta suas reminiscências. De qualquer forma, será sempre um personagem, no momento em que se nomeia como narrador da história.

Fernandes vai mais longe, classificando o narrador em primeira pessoa em quatro categorias diferentes:

- a) No primeiro grupo, o narrador conta a história mas não é personagem principal nem mesmo secundário. É como se fosse um narrador em terceira pessoa que tem um ponto de vista limitado;
- b) Num segundo grupo aparece um narrador em primeira pessoa que participa da história como personagem secundário, quase anônimo, contando de longe, dando suas impressões mas fazendo ver que o importante é a vida dos personagens que pôde presenciar;
- c) Num terceiro grupo, estão os narradores em primeira pessoa que são personagens dos romances e conseguem equilibrar a expressão de sua subjetividade com a descrição de ações, atos, paisagens e conflitos do mundo exterior. (...);
- d) Num último grupo, estão os narradores comprometidos profundamente com seu mundo interior. (FERNANDES, 1996:108)

Na narrativa cinematográfica, a figura do narrador, que já é uma definição problemática, torna-se mais ainda difícil com o narrador em primeira pessoa. Existe uma tendência a associar este tipo de narrador com a sua forma mais clara de aparição que se dá através da chamada *voice-over*. Neste tipo de situação, o narrador se apresenta e claramente manifesta a sua intenção de contar a história.

Mas a questão não é tão simples assim. O narrador em primeira pessoa no cinema não é análogo ao da expressão literária. O filme, mesmo quando narrado por uma *voice-over*, parece ter diversos narradores que se alternam na função de narrar.

Para que uma narrativa cinematográfica fosse inteiramente contada em primeira pessoa, seria necessário que ela fosse apresentada inteiramente através de uma câmera subjetiva, o chamado *cinema subjetivo*, em que o narrador tem preponderância nas tomadas de ponto de vista.

Sabemos que comumente este não é o caso. No cinema, uma narração que começa com plano subjetivo (ou em primeira pessoa), passa para outros planos filmados de ângulos diversos, muitos dos quais o narrador em primeira pessoa não teria condições de observar. Ou seja, o público, neste sentido, acaba vendo mais do que (este tipo) de narrador. Autores como Gaudreault e Jost afirmam que o espectador é levado a aceitar um “postulado de sinceridade” diante de algumas bizarrices da narrativa apresentada.

O que ocorre é que, ao mudar da câmera subjetiva para outros planos não-subjetivos, o narrador passa para uma câmera objetiva, característica do narrador em terceira pessoa. E este jogo de mudança de narradores ocorre constantemente no cinema, sem que de fato percebamos isso. Esta mudança é menos comum na narrativa literária.

O contrário também ocorre. Filmes apresentados em câmera objetiva, em terceira pessoa, apresentam planos que são apresentados em câmera subjetiva, a partir do ponto de vista de um determinado personagem. Este tipo de jogo é bastante utilizado nos filmes de suspense, onde o público, acompanhando uma narração em terceira pessoa, muitas vezes tem mais informações do que as personagens. Mas, subitamente, ao ver um plano subjetivo do ponto de vista de um único personagem – narração em primeira pessoa –, percebemos o quanto ela não *sabe*, ou não pode *ver*, e percebemos o perigo iminente. O cinema apresenta então vários narradores em um mesmo filme, trabalhando em conjunto para a apresentação da narrativa.

O narrador-personagem em primeira pessoa também pode abrir espaço para um segundo narrador com as mesmas características, como por exemplo em *O homem que copiava* (Jorge Furtado, 2003), um caso típico de narrativa em que um mesmo acontecimento, ou seqüência de acontecimentos, é contado segundo o ponto de vista de dois narradores diferentes em primeira pessoa.

De qualquer forma, tem-se estabelecido comumente que a narrativa em primeira pessoa no meio cinematográfico vai organizar-se sempre através de uma câmera subjetiva ou de uma narração oral, o *voice-over*. Um terceiro tipo de narrador se impõe, embora de mais rara aparição. É o narrador em primeira pessoa, que sem utilizar o recurso da *voice-over*, dirige-se diretamente à câmera e ao espectador para narrar sua história, como no exemplo de *Memórias Póstumas* (André Klotzel, 2001), que veremos adiante. Ele, porém, é sobretudo um “personagem-narrador”, não muito distante de outros congêneres que narram histórias para outros personagens.

Argumentamos, porém, que apenas o narrador “subjetivo” representa realmente um narrador em primeira pessoa. Uma narração em *voice-over*, com montagem de diversos planos em câmera objetiva, se aproxima mais da idéia de um “mega-narrador”, no sentido definido por Gaudreault.

5. Narrador e Autor

A figura do narrador é muitas vezes confundida com a pessoa do autor. Nos estudos literários esta questão já foi diversas vezes abordada, mas no cinema tal problemática ainda não foi totalmente esclarecida. O advento do cinema de autor, nos anos 60, veio trazer ainda uma maior identificação entre autor e narrador. Mesmo conhecidos nomes dos estudos cinematográficos parecem fazer uma certa confusão. Jacques Aumont, por exemplo, nos coloca a seguinte questão:

A função do narrador não é “expressar suas preocupações essenciais”, mas selecionar, para a conduta de sua narrativa, entre um certo número de procedimentos dos quais ele não é, necessariamente, o fundador, mas, com maior frequência, o utilizador. Para nós, o narrador seria, portanto, o diretor, *na medida em que ele escolhe* determinado tipo de encadeamento narrativo, determinado tipo de decupagem, determinado tipo de montagem, por oposição a outras possibilidades oferecidas pela linguagem cinematográfica. (...)

Nessas condições, é possível falar, em cinema, de *um* narrador, quando o filme sempre é a obra de uma equipe e exige várias séries de opções assumidas por muitos técnicos (produtor, roteirista, fotógrafo, iluminador, montador)? (AUMONT, 2002:111)

Ora, aqui Aumont claramente identifica o narrador com a pessoa do diretor (no caso, como se tem comumente estabelecido, o “autor” do filme). Pelo que colocamos anteriormente, esta é uma visão equivocada, que merece maiores estudos. O diretor, mesmo sendo o responsável pela forma como apresenta a narrativa, o faz através de uma figura fictícia, o narrador, que se torna mais visível quando apresentado em primeira pessoa. Aumont, no entanto, sabe que o narrador não é o autor, e na tentativa de esclarecer o papel do narrador no cinema, produz uma contradição em relação ao trecho anteriormente citado.

O narrador “real” não é o autor, porque sua função não poderia ser confundida com sua própria pessoa. O narrador é sempre um papel fictício, porque age como se a história fosse anterior à sua narrativa (enquanto é a narrativa que a constrói) e como se ele próprio e sua narrativa fossem neutros diante da “verdade” da história. Mesmo na autobiografia, o narrador não se confunde com a própria pessoa do autor. (AUMONT, 2002:111)

Volta-se à questão inicial: afinal, quem é o narrador no cinema? Para Robert Stam, aproximando-se da concepção de Gaudreault, o narrador não é uma pessoa (o diretor) nem um personagem na ficção, mas uma instância abstrata que regula o conhecimento do espectador. Acrescentamos, porém, que esta instância abstrata se presentifica na narrativa através de diversos narradores, visíveis ou não, perceptíveis ou imperceptíveis.

6. Narrativa e Adaptação

No processo da construção narrativa de uma adaptação, é necessário levar em consideração alguns fatores fundamentais: a duração do filme e a multiplicidade de personagens de um romance, por exemplo, pode requerer que elementos narrativos sejam acrescentados, alterados ou suprimidos em prol da narrativa cinematográfica. De fato, a diferença entre os meios exige transformações na transposição da narrativa, muitas vezes em nome de um maior “efeito dramático”, por exemplo.

As inúmeras razões porque uma narrativa deverá ser alterada num processo adaptativo variam de filme para filme. Algumas vezes é necessário eliminar eventos e personagens, em prol da duração do filme, outras vezes é necessário condensar eventos ou características de personalidade em um único personagem. O fato é que a narrativa cinematográfica sempre teve dificuldades em lidar com numerosos personagens e muitas histórias paralelas, porque o espectador, não podendo voltar as “páginas do livro” (não estamos tratando aqui da projeção do vídeo doméstico) termina por se perder ou se desinteressar da história. Muito tem que ser acrescentado ou eliminado, de acordo com objetivos a que pretende chegar o diretor, e este processo é o que mais leva a críticas de “infidelidade” depois do lançamento do filme.

Flávio Aguiar, professor de literatura brasileira da Universidade de São Paulo, ao analisar a adaptação para a TV de *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa, propõe o que ele chama de *Sintaxe dos Processos Interativos*, que ele considera abrangente para caracterizar um grande número de ‘fabulações’ e cujo objetivo é “chegar à caracterização de uma sintaxe da adaptação, ou seja, observar quais os recursos interativos mobilizados pelos sucessivos adaptadores (roteiristas e o diretor) até a realização do espetáculo final e sua apresentação entre os comerciais” (AGUIAR em JOHNSON, PELEGRINI, XAVIER et al., 2003:115-144) . Os principais procedimentos adaptativos poderiam ser assim resumidos:

1. Condensação e realce:

- uma variante deste procedimento seria a *condensação simbólica*, em que se acrescentam movimentos que realçam os valores com as quais uma ação ou personagem são impregnadas.

2. Distorção reveladora:
 - acentuar na adaptação certas características reveladoras de um personagem.
3. Acréscimos:
 - acréscimos de movimentos ou ações para aumentar o suspense.
4. Deslocamento:
 - ações ou sentimentos são deslocados para outro personagem.
5. Explicitação intensificadora:
 - ações são ressaltadas para um maior efeito dramático.
6. Antecipação:
 - apresentação imediata de ações ou sentimentos, que no romance são lentamente construídos, mas que não afetem a estrutura do romance.
7. Supressão:
 - por economia, suprimem-se acontecimentos, passagens e personagens.
8. Perda:
 - a perda implica a escolha consciente de um caminho diverso da narração original.
9. Combinação e disjunção:
 - vários elementos dispersos no romance são “retirados” de seus pontos de origem (disjunção) e transportados para outros (combinação).
10. Transformação:
 - uma imagem ou um símbolo transforma-se em outros.

Tais procedimentos práticos estão mais no campo de interesse dos diretores e roteiristas, mas são importantes também ao se fazer uma narratologia comparada de adaptações. Tanto Bressane quanto Klotzel, em suas respectivas adaptações, utilizam vários destes procedimentos adaptativos. As transformações são necessárias e eles as fazem para melhor enfatizar os métodos narrativos que desenvolvem em seus filmes, bifurcando-os em duas obras completamente diferentes, pensadas a partir do mesmo original.

CAPÍTULO III

TRADIÇÕES NARRATIVAS

Porém, o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas, felicidade] ou infelicidade reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade.

(ARISTÓTELES, s.d.:111)

A tradição da sátira menipéia se caracteriza por um estilo fragmentário, descontínuo e não-discursivo. (...) uma das características essenciais dessa linhagem literária [sátira menipéia e tradição luciânica] é a utilização de menções veladas a escritores precedentes de mesma tradição.

(REGO, 1989:92/146)

1. Introdução

As tradições narrativas mimética e satírica, ambas de origem grega, são assimiladas paralelamente pelo cinema nos seus primeiros anos. A tradição mimética, centrada no enredo e na ação, se tornará hegemônica no cinema mundial, a partir do padrão do cinema clássico hollywoodiano. É também a linha narrativa escolhida por André Klotzel para desenvolver o seu *Memórias Póstumas*. A tradição satírica, que trabalha com a própria subversão da narrativa, é filiada no cinema a alguns diretores que quebram o padrão hegemônico de Hollywood. É o caso de Julio Bressane, no Brasil, em vários de seus filmes, incluindo *Brás Cubas*. Abordaremos em seguida, um breve histórico e as principais características dessas tradições narrativas.

2. A Tradição Mimética

A discussão sobre *diegesis* (narrativa) e *mimesis* (imitação poética) é muito antiga na cultura ocidental. Platão, Sócrates e Aristóteles dela já se preocupavam. Será, porém, a *Poética* de Aristóteles – um estudo sobre a tragédia grega – que servirá de base para muito da concepção de dramaturgia que é desenvolvida atualmente.

Quando Aristóteles escreveu a *Poética*, há mais de 2300 anos, já haviam passado cem anos do auge da Tragédia. Ou seja, depois da morte dos três grandes poetas trágicos: Èsquilo, Eurípides e Sófocles. Mas, embora sendo discípulo de Platão, que, por questões filosóficas, condenava a poesia¹, Aristóteles assume uma outra atitude. Humanista, filho de médico e naturalista, ele considera que “ato de imitar” é intrínseco ao ser humano. Desenvolve na *Poética* um estudo da composição da Tragédia (drama), uma forma de imitação apresentada sob uma série de ações completas, com princípio, meio e fim, buscando produzir no espectador uma *catarse*², ou purificação das emoções. Para Aristóteles, através da obra de arte o homem é o criador de uma segunda natureza e o drama imita a vida de uma forma artisticamente elaborada.

Com a desintegração do império romano, no início da nossa era, a *Poética* é esquecida e só volta aparecer no Ocidente, vinda do mundo árabe, através de uma tradução de Averróis, no século VII. Passa quase despercebida durante a Idade Média e volta a ganhar importância durante o Renascimento, a partir dos séculos XIV e XV, quando “poética” ganha sentido de arte da palavra.

Aristóteles inicia a *Poética* afirmando que a poesia, a tragédia e a epopéia são todas elas imitações. Mas diferem entre si por três aspectos: porque imitam por meios diversos (ritmo [dança], canto [coral] e metro [palavra]), objetos diversos³ (homens superiores, inferiores ou iguais a nós) ou modos diversos (narrativa [escrita], mista ou dramática [representada]). Ele também irá formular as regras básicas para a arte teatral: a peça deve respeitar as unidades de tempo, de lugar e de ação. Por ser a Tragédia uma reprodução imitativa de ações, Aristóteles estabeleceu a regra da unidade de ação, segundo o qual todo material que não seja essencial ao desenvolvimento da trama deve ser eliminado para que esta se mantenha una e íntegra, de forma que todos os elementos da obra encaminhem-se para o objetivo desejado e a *catarse* final.

¹ Platão condena a poesia e expulsa os poetas de sua *República* por serem imitadores. De acordo com a concepção platônica do *mundo das idéias*, o poeta ao imitar os homens, suas ações ou os objetos por ele criados estaria fazendo uma imitação de uma imitação, e portanto, algo desprezível aos seus olhos.

² Descarga emocional que purifica o espectador fazendo-o experimentar os sentimentos de compaixão e de temor.

³ Tragédia é imitação de homens moralmente superiores (nobres) e a Comédia é a imitação de homens moralmente inferiores.

Um dos mais discutidos conceitos de Aristóteles, que passou por diversas interpretações em diferentes períodos históricos, é a sua concepção de “verossimilhança”⁴, que designa ser necessário que cada ação surja da conjuntura mesma da trama, de modo que tudo o que acontece, além de verossímil, pareça inevitável, como conseqüência do que ocorreu antes. Todas as ações da trama devem parecer necessárias ao espectador, seguindo a lógica interna dos acontecimentos.

A partir do Renascimento os conceitos aristotélicos vão ser retomados e são totalmente absorvidos no século XIX pelas convenções da representação teatral do teatro naturalista. A consolidação deste coincide com a ascensão da burguesia, a individualização crescente das novas sociedades urbanas e industrializadas e a introdução no teatro de técnicas modernas de iluminação, maquinaria de palco e objetos de cena tridimensionais que facilitavam o ilusionismo naturalista. Ao mesmo tempo, na literatura, o romance romântico do século XVIII cede lugar ao romance realista do século XIX, que refletia os questionamentos de um século pleno em transformações.

Quando o cinema começa a tornar-se um meio narrativo de ficção, de produção industrial, é no teatro e na literatura que buscará matrizes para a representação e a composição da narrativa cinematográfica. A cena teatral do período, seja através do melodrama popular ou do drama burguês (embora não fosse as únicas formas teatrais) utilizavam-se de concepções do teatro dramático definidos por Aristóteles, com ênfase na ação e nas personagens e de uma representação mais próxima da realidade. Importante é a trama, o enredo em detrimento de investigações mais profundas sobre o psicológico das personagens, por exemplo. Afinal, o homem revela-se por suas ações (e, como a ação é central, este cinema desenvolve detalhadas técnicas de decupagem para garantir o efeito da continuidade da ação).

Esta tradição mimética, de imitação do real através de um enredo de ação, tornou-se hegemônica como narrativa ficcional através do cinema clássico hollywoodiano,

⁴ No eterno jogo das terminologias, o conceito de verossimilhança é bastante confundido como uma das muitas definições que se deu ao termo Realismo, no sentido de refletir fielmente os mecanismos da realidade. Trata-se de uma forçada interpretação do pensamento aristotélico, que enfatizava o verossímil de acordo com o enredo, *dentro da trama*, não se referindo diretamente à vida real. Aumont destaca uma versão mais ampla do conceito de verossímil, que tem sido absorvida no meio cinematográfico: “O verossímil diz respeito, simultaneamente, a relação de um texto com a opinião comum, à sua relação com outros textos, mas também ao funcionamento interno da história que ele conta”. (AUMONT, 2002:141)

que, como já nos referimos anteriormente, torna-se o padrão para a construção das narrativas cinematográficas mundiais, como podem ser até hoje encontrados nos livros de roteiros cinematográficos.

Do ponto de vista da adaptação, ocorre uma relação curiosa. Por um lado, o cinema convencional tende a levar para as telas o enredo condensado dos romances, cortando elementos desnecessários para o entendimento da trama ou elementos mais sutis e difíceis de serem realizados com maestria no cinema como pensamentos e reflexões interiores. Por outro lado, se o cineasta se distancia da trama e busca talvez apresentar exatamente estes sentimentos interiorizados, por exemplo, é acusado de “infel” pelo público, que questiona onde está a narrativa original.

O leitor comum geralmente desenvolve um determinado tipo de leitura que também é centrado na narrativa, onde, muitas vezes, ele mesmo desconsidera outros aspectos presentes no texto em prol do enredo e da ação. Para o espectador cinematográfico comum, não é muito diferente. Mesmo que a memória retenha mais claramente determinadas cenas ou imagens, elas tendem a serem contextualizadas em uma narrativa. A educação cinematográfica do cinema de entretenimento e uma literatura de *best-seller*, bastante difundida, acentuaram ao longo dos anos estes aspectos na forma de “ler” um livro/filme pela maioria dos leitores/espectadores, o que recai no seu acentuado questionamento a respeito da fidelidade à narrativa, no caso de adaptações.

2.1. A raiz melodramática

Numa tentativa de apresentar as origens da estrutura narrativa do cinema de entretenimento, geralmente vinculadas ao “romance mimético realista do século XIX” não podemos deixar de acrescentar as influências que o gênero melodramático teve para o desenvolvimento da narrativa cinematográfica. Mas o que é o melodrama? Ismail Xavier oferece uma boa definição:

Melodrama significa ação, velocidade, efeitos ilusionistas, enredos complicados e cheios do que hoje chamamos “golpes de teatro”. Mobiliza atores grandiloquentes, gestos largos, sentimentalismo, a composição de *tableaux* – que não satisfariam Diderot que se incomodava com a “teatralidade” quando exibicionista – e o desenvolvimento gradual de toda uma maquinaria de cenários e reprodutora de aparências. (XAVIER, 2003:64)

As raízes do gênero melodramático também bebe na fonte da Tragédia grega, sendo a identificação do gênero com as normas definidas por Aristóteles tão próximas que Arnold Hauser considera o melodrama como uma “tragédia popularizada”. Seguindo os passos indicados por Silvia Oroz, para retomar as origens do melodrama devemos buscá-lo no século XVI, em Florença, “entre os círculos cultos que pretendiam retomar o ‘falar cantado’ da tragédia grega”. (OROZ, 1992:17)

O gênero praticamente desaparece no século XVII e volta a reaparecer no século XVIII, na mesma época, devemos acrescentar, do surgimento da novela de folhetim⁵ e do Romantismo na literatura. Ocorre, no entanto, uma alteração de público que agora passa a ser o público de soldados e trabalhadores das feiras livres. Nestas feiras, onde se apresentava o *vaudeville* e o melodrama teatral, também o cinema irá, em seu próprio tempo, encontrar pela primeira vez com o seu público. É deste período que o melodrama toma a sua versão moderna, como atualmente o conhecemos.

Por volta de 1800, o gênero desenvolve o seu período clássico, torna-se o gênero popular por excelência e integra elementos do romance gótico inglês, como o herói romântico e solitário, com um destino superior. O gênero irá se desenvolver em três tipos diferentes – “romântico”, “sobrenatural” e “doméstico” –, sendo este último o que prolifera na segunda metade do século XIX e que teve uma grande influência para o desenvolvimento do melodrama cinematográfico. Fechando o ciclo, “os laços que relacionam melodrama/novela de folhetim/cinema formam uma teia”. (OROZ, 1992:22)

Dentro desse contexto, as primeiras adaptações cinematográficas buscaram uma aproximação com a literatura através do romance realista sem perder de vista a popularidade e a aproximação do público com a concepção dramática – absorvida da tragédia aristotélica –, presentes no teatro melodramático e das representações naturalistas do drama “sério” burguês. Vale a pena acrescentar que a representação naturalista e ilusionista, que toma conta da cena teatral nesse período, sugere uma identificação do público com a peça para a obtenção da catarse emocional, que também migrará para o cinema.

⁵ Para Hauser, “o romance de folhetim é destinada a um público tão heterogêneo e tão recentemente formado assim como o melodrama ou o ‘vaudeville’; nela predominam os mesmos princípios formais e os mesmos critérios de gosto da cena popular contemporânea” (HAUSER apud OROZ, 1992:21)

O melodrama emigra para o cinema, e a relação entre ambos configura a teia da gênese da estruturação da linguagem cinematográfica. Analisando o melodrama teatral e literário do século XIX, notam-se nitidamente as semelhanças na forma de exposição que existe entre filmes e melodrama. Tensão crescente e rapidez de ação constituem a natureza do melodrama. Por isso, foi fundamental sua preocupação com o jogo do tempo/espaço; jogo que antecede as técnicas que o cinema aperfeiçoará com maestria. (OROZ, 1992:25)

Para Ismail Xavier, é exatamente o melodrama, a concepção da cena formulada no século XVIII dentro dos princípios⁶ do drama “sério” burguês idealizado por Diderot e uma certa “geometria do olhar” que encontrarão no cinema “um ponto de cristalização de enorme poder na composição do drama como experiência visual”, principalmente na produção industrial do cinema hollywoodiano. (XAVIER, 2003:07)

2.2. A tradição mimética no cinema

O cinema clássico hollywoodiano, cinema clássico americano ou cinema narrativo clássico, como também nos referimos aqui, são os termos utilizados nos estudos de cinema para o tipo dominante de cinema desenvolvido por Hollywood até a Segunda Guerra. Com o advento da *Nouvelle Vague* e seu cinema reflexivo, o cinema narrativo clássico foi muito criticado por ser um modo de representação que mascara o processo de produção, transformando discurso em diegese (já nos referimos às transformações ideológicas que sofrem as adaptações, que é parte deste mesmo processo), além de reproduzir a situação social dominante, sempre através de uma catarse emocional prazerosa.

Este cinema clássico hollywoodiano foi o responsável pela formação e consolidação da indústria cinematográfica americana, conseguindo moldar tradições, discursos e interesses diversos de uma sociedade heterogênea com grandes disparidades de classe, cultura e etnias em um sucesso de público, e exportar esta “fórmula de sucesso” para os demais países. Devemos acrescentar, porém, que o processo de identificação mimética com os filmes hollywoodianos não se referiam apenas ao entretenimento de uma boa narrativa, mas também aos sonhos e consumo de massa que a América representava para todo o mundo, em resumo, a representação do *American way of life*.

⁶ Como parte destes princípios, pode-se destacar o ilusionismo, a impressão de realidade, a reprodução da vida em todas as dimensões e a consolidação da idéia de uma “quarta parede” na concepção da cena dramática. A teoria da “quarta parede” é de que a representação deve ser feita como imitação do real, como se não houvesse um público. A abertura do espaço de cena para a audiência corresponde a esta parede imaginária e ausente.

A produção cinematográfica americana impulsiona o processo de tomar mercados em nível mundial com o advento da I Guerra Mundial (1914-1918), quando cai a produção europeia e a importação de material próprio para filmagem fica mais escasso para a produção dos cinemas nacionais. Hollywood chega a liderança do mercado mundial com uma produção em escala industrial ininterrupta a ser exibida mundialmente. Não nos cabe aqui detalhar os processos pelos quais a forte indústria americana conseguiu tornar-se hegemônica na maioria dos países, principalmente os periféricos, destruindo ou abalando nascentes indústrias nacionais. Também não é por pura coincidência que a produção brasileira, por exemplo, passa no mesmo período de sua “bela época” para a instabilidade da produção-distribuição-exibição que caracteriza a cinematografia brasileira até nossos dias.

Para um cinema que se propõe produzir em massa, é necessário um certo grau de padronização, como em qualquer fábrica. A matriz melodramática e mimética, que estava provando ser popular na conquista de público, torna-se o padrão adotado. Os conceitos encontrados inicialmente na *Poética* de Aristóteles, presentes em qualquer livro de roteiro cinematográfico, tornam-se quase normativas, como regras a serem seguidas para o bom desempenho dramático, mesmo que estes conceitos sofram uma atualização para o contexto contemporâneo e uma interpretação nem sempre das mais próximas ao que o *mestre* pretendia dizer.

Dentro deste padrão estabelecido, a narrativa deve centrar-se na ação, ter princípio-meio-fim, coerência (verossimilhança), linearidade, continuidade, impacto dramático, conflito, clímax, resolução de conflito, identificação com herói/heroína, reprodução perfeita da *mis-en-scène*, capturando não só a atenção, mas principalmente a afetividade do espectador desde os primeiros instantes. Sendo basicamente ilusionista, este cinema pretendia ser o mais realista possível (embora estivesse longe do real e da realidade) para facilitar a identificação do espectador com o filme, praticamente transportando-o para dentro da ação e da ilusão da narrativa.

Esta captura afetiva do espectador não lhe permite um distanciamento crítico com relação ao que é apresentado, o que levou este cinema a ser considerado alienante. Vivendo talvez o que não lhe é permitido viver no cotidiano, descarregando emoções reprimidas, reconhecendo-se no outro representado, o espectador torna-se cativo da indústria e mesmo de um gênero em particular, pelo efeito catárquico que a experiência cinematográfica

lhe causou. Mas, apesar do empenho da indústria, através do aperfeiçoamento técnico e de uma tecnologia que nunca deixou de superar-se no intuito de aumentar a experiência ilusória do espectador, o cinema de ficção nunca conseguiu deixar de ser apenas uma representação da realidade.

Tão logo a fotografia surgiu como o meio mais próximo de representação da realidade até então conhecido, começaram também os primeiros experimentos com filtros e efeitos que distorcem esta mesma realidade registrada, buscando aproximar a nova arte das artes plásticas através de efeitos gráficos. O cinema, que além da imagem é dotado de tempo e movimento, passou por processo similar e, desde o princípio, surgiu a discussão se a sua função seria de meramente registrar as aparências de realidade, quase de forma documentária – como posteriormente seria defendido por teóricos como André Bazin e Siegfried Kracauer como a verdadeira “essência” do cinema –, ou se deveria seguir outros caminhos.

O Realismo, termo bastante amplo e polêmico para a representação artística, é debatido desde pelo menos o tempo de Platão e Aristóteles e está presente nos debates filosóficos e literários há séculos. “O conceito de realismo, embora derivado, em última instância, da concepção grega de *mimesis* (imitação), conquistou significância programática apenas no século XIX, quando passou a denotar um movimento nas artes figurativas e narrativas dedicadas à observação e à meticulosa representação do mundo contemporâneo.” (STAM, 2000:30)

O cinema acabou por herdar das outras artes, plásticas, teatrais e literárias, o debate se a arte deveria ser realista ou anti-realista, e em seu caso particular, narrativo ou anti-narrativo (o realismo cinematográfico, numa conceituação mais próxima da literatura, também refere-se aos temas e a forma como são apresentados). Mas o fato é que o cinema nunca foi realmente “realista”, como uma expressão direta da realidade, porque desde o ângulo das imagens até a montagem (para não falar em luz, sombras, cor, sons e seqüências), tudo contribui para a representação de um olhar determinado que pode ser enganosamente percebido como real. Para usar outras palavras, tudo é sempre mostrado de acordo com um determinado “ponto de vista”. E como poderia deixar de ser, se a própria realidade é percebida diferentemente por cada pessoa?

A partir dos anos 40, e principalmente após o pós-guerra, o Realismo adquire uma nova onda de renovação, impulsionada pelo neo-realismo, que teve grande expressão na cinematografia mundial dos diversos cinemas novos (incluindo o brasileiro), do qual não trataremos nestas páginas. Mas independente das reflexões sobre realismo ou anti-realismo, a construção dramática da tradição mimética desenvolvida no cinema narrativo clássico ainda mantêm-se presente nas nossas telas até os dias atuais.

3. A Tradição Satírica

A sátira menipéia é um gênero literário que tem suas origens, de data imprecisa, na Grécia Antiga e a sua presença é verificada na literatura de tempos em tempos, nunca tendo deixado de existir formalmente. Foi um gênero popular do Renascimento ao século XVIII, por exemplo, para depois “desaparecer” diante da hegemonia dos romances românticos e realistas do século seguinte. Passa despercebida dos estudos literários por muito tempo, até ser “re-descoberta” através do trabalho de Mikhail Bakhtin nos anos 20 do século XX e é definitivamente reconhecida no Ocidente a partir da década de 60, com a disseminação dos seus estudos.

De acordo com Enylton Rego, estudioso da sátira na obra de Machado de Assis, por não existir nenhum estudo aprofundado dedicado à caracterização da “sátira menipéia”, a utilização do termo como conceito tem sido vago e impreciso, sendo “o único critério – estabelecido há já dezenove séculos –, (...) o critério “prosimétrico”, sugerido por Quintiliano e até hoje defendido pela maioria dos classicistas, segundo o qual a sátira menipéia seria caracterizada pela “mistura de prosa e verso” (REGO, 1989:29). A sátira menipéia grega não possuía restrição formal, era escrita em “diferentes metros” (prosimétrico), sem uma função social ou moral clara e seria uma “miscelânea de diversos elementos”, diferenciando-se da sátira romana, caracterizada pelo verso hexâmetro, com a função moralizadora de denunciar os vícios da humanidade.

As raízes da sátira menipéia são resgatadas a partir de Menipo de Gadara (*Necromancia*) – criador do gênero satírico conhecido como menipéia –, e foi transmitida, através dos séculos, pelos textos de Varrão (*Satyrarum Menippearum libri*), Petronio (*Satyricon*), Sêneca (*Apocolocintose*), Luciano (*Menipo e necromancia/História verdadeira*,

I e II), Erasmo (*Elogio da Loucura*), Robert Burton (*Anatomia da Melancolia*) e Laurence Sterne (*Tristram Shandy*).

O gênero narrativo da sátira menipéia, na sua versão mais moderna, teria inicialmente voltado à literatura ocidental através de Luciano de Samosata, cuja obra foi bastante traduzida e imitada do Renascimento ao século XVIII. Segundo Rego, a obra de Luciano, bastante lida e apreciada por Machado de Assis, “liga a tradição grega da sátira menipéia às repercussões nos tempos modernos, do *Elogio da Loucura* de Erasmo aos romances dos satiristas ingleses do século dezoito”, embora tenha caído na obscuridade no século dezenove e “com exceção de Menipo e de Robert Burton, todos os outros autores foram lidos e citados por Machado de Assis, em passagens capitais de sua obra”

Concluimos, portanto, que o texto do *Elogio da Loucura* apresenta as características essenciais da sátira menipéia ou da tradição luciânica. Como tal texto foi parodiado por Machado de Assis em 1878 em seu “Elogio da Vaidade”, podemos considerá-lo um importante elo na transmissão do lucianismo entre o passado grego e a obra de Machado. (...) (REGO, 1989:76)

A obra de Luciano foi considerada inovadora na sua própria época por combinar o Diálogo e a Comédia, dois gêneros clássicos da literatura grega, embora ele mesmo estivesse consciente de estar apenas seguindo uma tradição literária originada da sátira de Menipo. Ele inova, no entanto, ao misturar os dois gêneros com um uso sistemático da paródia, um texto fragmentário e a relativização sistemática das próprias afirmações, liberdade artística da imaginação, livres das exigências da verossimilhança (proposta por Aristóteles em sua *Poética*) e a utilização do ponto de vista de um narrador distanciado que analisa a si próprio e ao mundo.

Bakhtin, em *Problemas da Poética de Dostoiévski*⁷ elabora uma extensa lista das principais características da sátira menipéia. Esta sua definição é a que será extensamente utilizada a partir do final da década de 60 e início dos 70.

1. Intensa presença do elemento cômico;
2. Excepcional liberdade de invenção de enredo e filosófica, livres da exigência de verossimilhança;

⁷ Para maiores informações sobre cada uma destas características ver BAKHTIN, 1997:114-119.

3. Criação de situações extraordinárias para provocar e experimentar uma idéia filosófica;
4. Combinação do fantástico livre e do simbolismo e, às vezes, do elemento místico-religioso com o naturalismo de submundo extremado e grosseiro;
5. Universalismo filosófico e uma extrema capacidade de ver o mundo;
6. Estrutura assentada em três planos: Terra, Olimpo (Céu), Inferno;
7. Utilização do fantástico e experimental (observação feita de um ângulo de visão inusitado);
8. Experimentação moral e psicológica (representação de inusitados estados psicológicos-morais anormais do homem: loucura, dupla personalidade, devaneio incontido, sonhos extraordinários, paixões limítrofes com a loucura);
9. Cenas de escândalos, comportamento excêntrico, discursos e declarações inoportunas, ou seja, a violação das normas comportamentais estabelecidas;
10. Contrastes agudos e jogos de oxímoros (alto e baixo, ascensões e decadências, aproximações e separações, casamentos desiguais);
11. Elementos de utopia social, introduzidos em forma de sonhos ou viagens a países misteriosos;
12. Amplo emprego dos gêneros intercalados: novelas, cartas, discursos oratórios, simpósios; fusão dos discursos da prosa e do verso; grau variado de paródia e objetivação;
13. Multiplicidade de estilos e pluritonalidade;
14. Atualidade ideológica (político-social): polêmica aberta e velada com diversas escolas ideológicas, filosóficas, religiosas e científicas; alusões aos acontecimentos da época; citações aos “senhores das idéias” em todos os campos da vida social e ideológica.

Inerente ao gênero da sátira encontra-se a paródia, um elemento que é estranho a gêneros puros como a epopéia e a tragédia, mas típica de gêneros carnalizados, como é chamado por Bakhtin. O ato de parodiar tem a capacidade de criar um mundo “às avessas” e sobre a égide do riso pode se discutir muito do que não é possível no âmbito do sério.

Pare ele, a capacidade de parodiar a si mesma é um traço característico da sátira menipéia e uma das causas da vitalidade do gênero.

3.1. Machado de Assis e a Tradição Satírica

A crítica literária já tem destacado, ao longo dos anos, que a obra de Machado está basicamente composta em duas fases. A primeira, “romântica”, que inclui os romances *Ressurreição* (1872), *A Mão e a Luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878). Na segunda fase, temos *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1892), *Dom Casmurro* (1900), *Esau e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908).

Dentre estes romances, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* destacou-se desde a sua publicação – inicialmente em capítulos na *Revista Brasileira* –, não apenas pela sua desconcertante originalidade narrativa quanto pela dificuldade de enquadrá-la nos estilos de época amplamente conhecidos e utilizados no período⁸ (Romantismo, Realismo e Naturalismo).

Ao analisar a obra machadiana e suas relações com a sátira menipéia em *O calundu e a panacéia – Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*, Enylton de Sá Rego destaca que a guinada que Machado de Assis dá em sua carreira literária, da primeira para a segunda fase, corresponde a consciente adoção da sátira menipéia em seus textos.

Mas não é uma posição original. A partir dos anos 70, com a divulgação dos trabalhos de Mikhail Bakhtin, ocorre uma mudança de julgamento da crítica literária em relação à segunda fase da obra machadiana, relacionando-a à tradição da sátira menipéia. Tal associação, porém, não é aceita integralmente por toda a crítica literária brasileira⁹, embora haja uma tendência cada vez maior de inserir os textos machadianos da segunda fase

⁸ Para um panorama geral da história da crítica literária aos textos de Machado de Assis, ver REGO, 1989.

⁹ Uma parte da crítica literária brasileira associa a literatura “madura” de Machado de Assis a uma suposta influência da filosofia de Schopenhauer, principalmente devido à visão aparentemente pessimista sobre a humanidade e a sociedade, e a Nietzsche. Em nosso estudo, estamos assumindo o ponto de vista mais recente da crítica, que o associa à tradição da sátira menipéia.

como pertencentes a este gênero narrativo, assim como o conceito Bakhtiniano de “carnavalização”, para uma nova leitura da literatura machadiana¹⁰.

Machado de Assis utiliza várias características da sátira menipéia em seus romances da segunda fase – através do uso sistematizado da paródia –, e sobretudo em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Mais que isto, ele faz freqüentes citações a outros autores (o que hoje é parte do que chamaríamos de intertextualidade), sempre em termos paródicos, embora nem sempre as citações correspondam aos autores originais, tornando-se, segundo Rego, um “*deturpador de citações*, fato amplamente documentado pela crítica brasileira” (REGO, 1989:27).

No contexto da narração, o uso do narrador na primeira pessoa é mais do que um recurso estilístico do autor. É também uma das características do gênero literário. O narrador satírico não apenas comumente se apresenta na primeira pessoa, mais também se dirige diretamente ao público, numa posição de ironia e distanciamento crítico, confrontando idéias opostas e fazendo um questionamento de suas próprias reflexões. Para Northrop Frye, inclusive, uma das características da sátira menipéia é exatamente “o diálogo ou colóquio, onde o interesse maior está no conflito de idéias antes que nos personagens”. (FRYE apud FERNANDES, 1996:19)

A grande contradição da retórica de Machado de Assis está justamente no uso abusivo do vocativo (caro leitor, estimada leitora) enquanto que, no fundo, o narrador faz um longo e reflexivo inventário de suas mágoas sem outro destinatário que ele mesmo, narrador. (FERNANDES, 1996:129)

Como não poderia deixar de ser, em se tratando de um narrador em primeira pessoa, a narrativa gira em torno do conhecimento que o narrador tem dos fatos e a narrativa está firmemente centrada sobre o seu ponto de vista.

¹⁰ É interessante perceber, no entanto, que mesmo a crítica mais conservadora, ao associar Nietzsche a Machado de Assis, destaca aspectos dionisíacos (destacados por Nietzsche em *O nascimento da tragédia*), na obra machadiana, inserindo-a em uma contraposição ao caráter apolíneo da tragédia clássica, de inspiração aristotélica (que, sempre vale a pena lembrar, inspira a concepção do cinema narrativo). Acentue-se também que, tanto Nietzsche quanto Bakhtin, como afirma Robert Stam, “reconheciam o carnaval como uma prática cultura real e não meramente uma entidade textual” (ver STAM, 1989:88)

A menção a outros criadores que se inserem na mesma tradição satírica é outra característica do gênero criando uma certa “ancestralidade literária”. A reflexividade e a intertextualidade encontram-se bastante presentes, com o narrador dialogando não apenas consigo mesmo, mas com outros narradores, citando trechos de obras de outros autores ou de si mesmo.

Ronaldo Costa Fernandes nos alerta também para o fato de não nos deixarmos enganar pelas falsas titubeações, vacilações e baixo-estima do narrador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que teme “aborrecer o leitor” com seu relato. Para ele, o leitor reconhece que tais vacilações são estilísticas, “porque na verdade o narrador é presunçoso, vaidoso, superior – condição fundamental para a ironia – e principalmente seguro do que conta e de como conta”. (FERNANDES, 1996:36)

Este é um dos aspectos da reflexividade, característico também da sátira, com o intuito de evidenciar seu próprio processo de criação artística e com isso criar um devido “distanciamento”, quebrando a transparência da história, como foi bastante desenvolvido no teatro de Brecht em meados do século XX. Esta característica reflexiva é exatamente o inverso do que propõe a tradição mimética, que procura esconder os seus processos de produção, para criar uma arte ilusionista.

A reflexividade evoca uma arte não-representacional caracterizada pela abstração, fragmentação e colocação em primeiro plano das materiais e processos artísticos. Em seu sentido mais lato, a reflexividade *filmica* se refere ao processo pelo qual os filmes trazem a primeiro plano sua própria produção (...), sua autoria (...), seus procedimentos textuais (...), suas influências intelectuais (...) ou sua recepção. (...) A ala esquerdista da teoria do cinema dos anos 70, especialmente influenciada por Althusser e por Brecht, passa a considerar a reflexividade uma obrigação *política*. A tendência à época era simplesmente equipara “realista” a “burguês” e “reflexivo” a “revolucionário”. “Hollywood” (em outras palavras, o “cinema dominante”) converteu-se em sinônimo do que era retrógrado e induzia à passividade. (STAM, 2000:174-175)

O fato é que Machado de Assis, ao se vincular à tradição satírica a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, com um narrador crítico, irônico e reflexivo, cria uma situação de ruptura no contexto literário do romance brasileiro do final do século XIX, levando os críticos a caracterizá-lo como o primeiro romance realista nacional¹¹. Ou, digamos,

¹¹ Para uma ampla análise sobre o romance de Machado e da obra machadiana, existem inúmeras publicações de respeitosos estudiosos e dos mais diversos recortes analíticos, desenvolvidos ao longo do último século como,

um pré-modernista, antecedendo em anos o movimento que mudaria definitivamente a cena artística brasileira.

3.2. Modernismo, Cinema e Estética Nacional

Para o nosso estudo é importante destacarmos a influência do Modernismo, movimento estético mundial, que ganhou ressonância e cores nacionais próprias no Brasil da década de 20.

O nascimento do cinema coincide com uma crise dos padrões artísticos então vigentes, representados pelos romances românticos e realistas e as peças de teatro naturalistas. Neste sentido, o modernismo representou a ruptura com estes padrões e à recém-nascida arte cinematográfica já se impunha tomar uma decisão sobre os caminhos estéticos a seguir. A relação do cinema com o Modernismo ocorre então entre choques e questionamentos, em grande parte relacionados à aproximação do cinema com a forma narrativa melodramática dos romances do século XVIII, o romance realista do século XIX e a representação naturalista. Dentre os vários caminhos possíveis para o cinema, este era apenas um deles, e certamente não o que animava a estética modernista.

É curioso o anacronismo de que um meio como o cinema, considerado, quando de seu surgimento, essencialmente moderno, tenha adotado princípios estéticos e modelos de dramaturgia estabelecidos durante o Renascimento. Não podemos, no entanto, para o caso específico do meio cinematográfico, considerar que houve uma oposição drástica entre o clássico e o moderno – este sendo visto como a ruptura do padrão clássico vigente –, como é comum nas artes, na literatura e na filosofia. Nem toda a “tradição clássica” migrou para o que se tornou o cinema narrativo clássico e nem toda a “modernidade” ficou concentrada na realização dos filmes e estéticas alternativas a este padrão que se estabelecia como hegemônico.

por exemplo, o de Roberto Schwarz em *Ao vencedor as batatas: Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro* (2000) e *Um mestre na periferia do capitalismo* (2000).

O cinema, como uma arte nascente, era dependente de aparatos tecnológicos recém-desenvolvidos e fazia parte do próprio contexto histórico do Modernismo, representado não apenas por um movimento estético nas artes, mas também por todas as transformações tecnológicas, políticas e sociais ocorridas no *fin de siècle*. Assim, como uma arte ainda em busca de expressão própria, o clássico e o moderno artísticos se inter-relacionaram na formação e representação do meio cinematográfico, embora isso quase nunca seja destacado. Uma relação relativamente complicada para os que esperavam do cinema uma posição tão decidida quanto as que animavam as outras artes. Para o cinema, o meio mais apto à massificação até então surgido e cujo primeiro público foi essencialmente popular, era difícil optar por uma estética totalmente modernista (e porque não dizer, intelectualmente elitista), no sentido artístico do termo. De acordo com Robert Stam,

um debate estético permanente no interior da teoria do cinema diz respeito aos questionamentos sobre se o cinema deve ser narrativo ou antinarrativo, realista ou anti-realista; em suma, questionamentos em torno da relação do cinema com o modernismo. O modernismo artístico, ou seja, os movimentos nas artes (tanto na Europa quanto fora dela) surgidos ao final do século XIX, florescidos nas primeiras décadas do século XX e institucionalizados como um “alto modernismo” após a Segunda Guerra Mundial, tinha como interesse central uma arte não-representacional caracterizada pela abstração, fragmentação e agressão. (STAM, 2000:30)

Para muitos estudiosos, como Naremore, o Modernismo não foi apenas um movimento artístico pleno da euforia de transformação e desenvolvimento que animavam os países em geral em fins do século XIX e começo do XX. Era também uma forma de resistência erudita à expansão de uma cultura para as massas como já começava a se definir. Segundo as suas palavras,

ao mesmo tempo em que os filmes, o teatro “legitimado”, e a indústria editorial estavam se aproximando, a arte sofisticada em geral estava em ativa resistência contra a cultura burguesa e produzindo obras que não pudessem ser facilmente assimiladas pelo padrão formal. O Modernismo era não apenas difícil como formalmente “experimental”; era sexualmente escandaloso, crítico do progresso e agressivo aos Babbits e Bovarys que supostamente representavam o grande público. (...) Isto não quer dizer que a literatura não fosse mais adaptada. O cinema clássico hollywoodiano ainda desejava adquirir toda forma de capital cultural, mas estava especialmente interessado em fontes materiais que pudessem ser facilmente transformadas em formas esteticamente e moralmente conservativas de entretenimento. (NAREMORE, 2002:05)

No Brasil, a aproximação da literatura com o cinema ocorre de forma diferenciada dos países europeus. Ao longo da história colonial brasileira, política e literatura sempre mantiveram laços estreitos e os movimentos literários serviram como expoentes para movimentos político-libertários, para o processo de conscientização nacional e a necessidade

de formação de uma identidade própria, desvinculada da metrópole portuguesa. Em *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido destaca que

quatro grande temas presidem à formação da literatura como sistema, em correlação íntima com a elaboração de uma consciência nacional: o conhecimento da realidade local; a valorização das populações aborígenes; o desejo de contribuir para o progresso do país; a incorporação aos padrões europeus. (CANDIDO, 1959:64).

Embora estivesse se referindo ao Arcadismo e à produção literária brasileira do século XVIII, é certo que os “quatro temas” a que se refere Candido, continuavam atuais durante o surgimento do Modernismo brasileiro, no início do século XX. Neste período, embora a produção literária brasileira já fosse bastante considerável, a literatura brasileira ainda está tentando se consolidar como uma tradição artística nacional, buscando reconhecimento e destaque entre as expressões literárias do mundo ocidental.

E como duas artes em busca do mesmo objetivo – uma expressão nacional própria –, o diálogo entre cinema e literatura foi mais intenso e menos animoso que em terras européias e americanas. Entre 1915 e 1920, às vésperas da Semana de Arte Moderna de 22, que deflagra o movimento no Brasil, as adaptações de romances brasileiros, seguindo a tendência do cinema narrativo mundial, remetem-se a produções do período romântico, principalmente dos romances indianistas e de caráter regional. Os romances de cunho modernista, como *Macunaíma – O herói sem nenhum caráter* (1928), já mencionado, jamais foi adaptado por seus contemporâneos. Ou *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), de Oswald de Andrade, do qual Bressane fez uma tradução autobiográfica em 1997, intitulada *Miramar*.

O diálogo entre as várias artes, entre a literatura, a estética modernista e o cinema, todos com o objetivo comum de criar uma arte verdadeiramente brasileira na eterna busca da identidade nacional – que parece ser um das nossas obsessões mais arraigadas – renascerá de forma cíclica em nossa história artística e cinematográfica sob formas diferenciadas, destacando-se com o movimento do Cinema Novo, nas décadas e 50 e 60, o Tropicalismo e o Cinema Marginal na década de 70.

São os intelectuais e artistas ligados à arte moderna que lideram essa nova leitura do cinema de uma perspectiva que, na França, traduziu-se no *cinéma d'avant-garde*, nas experiências dos surrealistas e nas polêmicas que tiveram como pauta a superação da moldura melodramática, a libertação do olhar sem corpo das amarras da continuidade narrativa, a adequação da nova arte à sua técnica moderna. (XAVIER, 2003:41)

Dentro de uma análise cinematográfica bakhtiniana, no entanto, Robert Stam vai um pouco mais adiante, fazendo uma associação entre o conceito de carnavalização¹², a sátira menipéica e os movimentos artísticos de vanguarda do início do século XX (Modernismo, Futurismo, Surrealismo, Expressionismo). Segundo ele, Bakhtin “não era pessoalmente um entusiasta dos futuristas russos, mas provavelmente veria no movimento modernista não uma ruptura com o passado, mas uma radicalização, em um outro contexto, de estratégias carnavalescas já presentes em Rabelais” (STAM, 1989:99). No Brasil, Mário de Andrade, um dos maiores representantes do Modernismo Brasileiro, já repetia que não havia inovado em nada com o seu *Macunaíma*; apenas seguia a tradição de Petrólio, Rabelais, entre outros, ou seja, da própria tradição da sátira. Em termos artísticos, os movimentos modernos representavam também uma ruptura com a arte realista e ilusionista do final do século, renunciando, “em princípio, a todo o aspecto ilusório da realidade e a exprimir a sua atitude perante a vida, através da deformação deliberada dos objetos naturais”. (HAUSER, 1972:1118)

Na visão de Bakhtin, durante o carnaval todos são participantes ativos, e torna-se mais uma atitude pessoal do que um espetáculo meramente contemplativo. É o momento em que os homens, separados por posições hierarquizadas no cotidiano, subvertem a hierarquia e onde as leis, proibições e restrições são temporariamente revogadas. Neste contexto, a “*excentricidade* é uma categoria específica da cosmovisão carnavalesca (...) onde permitem que se revelem e expressem – em forma concreto-sensorial – os aspectos ocultos da natureza humana.” (BAKHTIN, 1997:123)

No movimento modernista brasileiro, o conceito de “antropofagia” – devorar técnicas e informações dos países desenvolvidos e re-elaborá-las numa versão artística propriamente nacional – corresponde em certo sentido a noção de intertextualidade de Kristeva ou o dialogismo de Bakhtin, mas neste caso, como destaca Stam, relacionado com

¹² “Segundo Bakhtin, a carnavalização é o processo através do qual o discurso popular intrinsecamente ambíguo e irreverente – singularmente expresso nos ritos e festivais carnavalescos da Antiguidade, da Idade Média e do Renascimento, até o século dezessete – irromperia no âmbito dos discursos formalizados e transformados em “gêneros” pela literatura oficial de uma dada sociedade, subvertendo-os e revolucionarizando-os. Tal processo, ainda segundo Bakhtin, estaria intimamente ligado à tradição da sátira menipéica, sendo esta a principal linhagem literária representativa da carnavalização no discurso da literatura ocidental.” (REGO, 1989:22)

uma dominação cultural neo-colonial. Ao mesmo tempo, não se pode deixar de perceber que a noção de carnavalização é especialmente importante para um país como o Brasil, em que a própria idéia de carnaval faz parte da cultura e identidade nacional, fato já bastante destacado por estudiosos da cultura brasileira (como, por exemplo, o antropólogo Roberto Damatta em *Carnavais, malandros e heróis*). Dentro desta perspectiva, o conceito de carnavalização e o dialogismo Bakhtiniano são particularmente importante para se entender não apenas o Movimento Modernista, mas também as produções artísticas e da cinematografia brasileira.

O cinema brasileiro, especialmente, sempre esteve profundamente impregnado de valores culturais associados ao carnaval. As formas desta presença carnavalesca variam de uma incorporação pelo cinema das atividades reais do carnaval (...) através de alusões mais difusas via música ou fantasias, ao uso de estratégias de travestimento e inversão desacompanhadas de qualquer referência direta ao carnaval.¹³ (STAM, 1989:142)

Embora Bakhtin seja identificado como a fonte principal da moderna noção de intertextualidade, por ele conceituado de *dialogismo*, e através deste, disseminado pelos trabalhos de Julia Kristeva e Gerard Genette, é interessante notar que esta característica já se encontra na antiga tradição da sátira menipéia.

O romance polifônico¹⁴ é inteiramente dialógico. Há relações dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca, ou seja, eles estão em oposição como contraponto. As relações dialógicas – fenômeno bem mais amplo do que as relações entre as réplicas do diálogo expresso composicionalmente – são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância (BAKHTIN, 1997:42).

Para ele, as obras literárias (e artísticas) sempre estão em diálogo umas com as outras e com sua própria contemporaneidade, não existindo uma obra puramente original. Segundo essa visão, toda obra artística tem uma intertextualidade que lhe é inerente. Neste sentido, toda adaptação já é *a priori* um intertexto. O dialogismo não se refere apenas às formas mais óbvias do argumento, mas também a formas mais sutis, que não estão especificadas, mas estão sugeridas e podem ser deduzidas. Engloba o dito e o não-dito.

¹³ Tradução nossa.

¹⁴ Bakhtin desenvolve o *conceito de polifonia* a partir da análise da obra de Dostoievski, que seria, para ele, o criador de tal romance e de uma nova forma de pensamento artístico, do tipo *polifônico*. A polifonia consiste em “uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis” encontradas nos seus romances. (ver BAKHTIN, 1997)

Para Bakhtin, a imagem ou palavra artística é sempre uma “construção híbrida”, plena de intertextualidade, onde um autor está em constante diálogo com outros autores e outras obras. Ele questiona o autor como fonte primeira de um texto, embora a sua importância resida no fato de conseguir criativamente articular idéias e discursos diversos. Tal concepção mina a idéia de “originalidade artística” quase como uma impossibilidade, uma vez que toda criação já preexiste em textos antecedentes. A adaptação, neste contexto, não dialoga apenas com o texto literário original, mas com várias outras obras que fazem parte do imaginário do cineasta.

A idéia não vive na consciência isolada de um homem: mantendo-se apenas nessa consciência, ela degenera e morre. Somente quando contrai relações dialógicas essenciais com as idéias dos outros é que a idéia começa a ter vida, isto é, a formar-se desenvolver-se, a encontrar e renovar sua expressão verbal, a gerar novas idéias. O pensamento humano só se torna vivo com o pensamento dos outros, materializando na voz dos outros, ou seja, na consciência dos outros expressa na palavra. É no ponto desse contato entre vozes-consciências que nasce e vive a idéia. (BAKHTIN, 1997:86)

A noção de intertextualidade indica que toda criação é apropriada e re-utilizada para uma nova criação e consumo próprios (por tudo entenda-se textos, autorias, culturas, artes, teorias, políticas), não havendo mais uma autoria no sentido de originalidade e unicidade antiga do termo. Esta apropriação de textos para a produção de novos textos, condição que parece típica da produção pós-moderna, causa uma diluição da condição do autor, fato que Walter Benjamin já estava consciente ao escrever seu famoso ensaio sobre a reprodução mecânica.

3.3. A tradição satírica no cinema

As características da sátira menipéia não estão presentes apenas na literatura. Se o cinema narrativo clássico herdou uma estética mimética, alguns cineastas do cinema experimental optaram por trabalhar com o gênero satírico. Para o teórico Robert Stam esta condição é fundamental para se entender muito da produção cinematográfica fora do eixo hollywoodiano, uma vez que a crítica se encontra “muito amarrada a convenções européias de verossimilhança do século XIX” (STAM, 1989:10)

Entre os importantes diretores seguidores da tradição satírica, estão Jean-Luc Godard, Luis Buñuel, Jean Vigo e Raul Ruiz, cineastas bastante próximos a Julio Bressane, no contexto brasileiro, e com quem este freqüentemente dialoga em suas produções.

São cineastas que se debateram contra a hegemonia narrativa do cinema dominante (leia-se Hollywood), “que sempre alimentou uma estética ilusionista retrógrada”, transgredindo as normas de estrutura narrativa e apresentação do discurso dentro do texto cinematográfico. “Afora os movimentos de experimentação, os filmes de ficção comercial têm, de modo geral, mantido uma estética que corresponde grosseiramente ao romance realista do século XIX e ao teatro naturalista” (STAM, 1981, p 25).

Vale a pena destacar que nem todos os cineastas do cinema experimental teriam as mesmas características. Alguns, rebeldemente, desejavam apenas negar os padrões do *mainstream*, de forte tradição ilusionista e melodramática. Outros, porém, não apenas negaram os padrões vigentes, mas também se utilizaram de características de uma outra tradição muitas vezes reprimida – a satírica – em sua criação artística.

A arte cinematográfica, em toda a sua história, tem sido constantemente dividida por uma tensão entre ilusionismo e reflexividade. Em *Les Carabiniers* (Tempo de Guerra, 1963), de Jean Luc Godard, por exemplo, a representação artística “é interrompida pela intervenção ingênua de um personagem que confunde a realidade com o espetáculo, onde o próprio artista revela a precariedade do mundo mágico de sua arte” (STAM, 1981:18). Também Godard, ao suspender o filme inserido no filme, mostra que o espetáculo cinematográfico é só uma simples imagem, luz projetada sobre uma tela e não “realidade”. Cineastas como Godard muitas vezes se recusaram a exercer o poder de criar uma narrativa ou um encanto dramático, preferindo desferir golpes de desmistificação à continuidade do ilusionismo. Sua estratégia narrativa é a descontinuidade. Esta descontinuidade, ou desconstrução, que desde o modernismo é utilizada com um caráter ideológico e de confrontação ao mundo burguês, será um termo bastante caro aos cineastas esquerdistas da geração dos anos 60 e início dos 70.

Os cineastas dessas gerações foram muito influenciados pelas teorias de Bertold Brecht e seu teatro “épico” não-ilusionista. O dramaturgo escreveu também para o cinema e considerava que suas teorias teatrais serviam para os filmes tanto quanto para o teatro. Brecht criticava o modelo realista dramático (que ele chamava de “drama aristotélico”), que era hegemônico tanto no teatro tradicional quanto no cinema narrativo clássico. Ele debatia-se contra um teatro que tentava criar uma ilusão da vida real, observada por uma quarta parede ausente.

O público, anestesiado pelo efeito catárquico do “drama aristotélico”, deveria ser levado não a se refugiar no enredo, mas a pensar. O público deveria ser desencorajado a se identificar com os personagens da peça, o que tornaria o pensamento praticamente impossível. Os atores também não deviam se identificar com os personagens e para isso deveria representá-los como quem narra as ações de outra pessoa (e não “encarnar” a personagem, como se diz na linguagem do teatro naturalista). Em resumo, deveria-se evitar criar a ilusão de realidade, para que o público mantivesse a sua lucidez crítica.

Cineastas que trabalham dentro de uma perspectiva carnavalizante, como quer Bakhtin, tendem a subverter a hierarquia, seja no contexto da narrativa, da linguagem ou da estética e foram geralmente criticados por violar a “gramática” cinematográfica (de padrão hollywoodiano). Através de provocações paródicas aos gêneros já consagrados e da reflexividade, trabalham com um tipo de arte que não se interessa pela identificação do público com os personagens ou os efeitos de verossimilhança do cinema clássico. É uma arte anti-ilusionista, que destaca a necessidade do espectador na cumplicidade da ilusão artística e espera que ele tenha uma participação ativa na constituição da ilusão fílmica. Voltando ao escritor José Saramago, são aqueles cineastas que se interessam pelo “que está em volta do que é narrado” e esta visão também influi nas suas concepções de adaptação.

Robert Stam propõe uma lista de tipos de filmes que, direta ou indiretamente, se utilizam da categoria Bakhtiniana de carnavalização, destacando que tal categoria “teve uma forte presença na expressão cinematográfica, sendo potencialmente aplicada em uma série de textos fílmicos em uma escala que vai do histórico-literal ao poético-figurativo”¹⁵ (STAM, 1989:100-111). São eles:

1. filmes que explicitamente tematizam o carnaval contemporâneo em sua denotação literal;
2. filmes que tratam o carnaval como fenômeno histórico;
3. filmes que adaptam textos literários da sátira menipéia ou de características carnavalescas;

¹⁵ Tradução nossa.

4. filmes que usam o humor para anarquizar com hierarquias institucionais ou um riso corrosivo da autoridade patriarcal;
5. filmes que comicamente privilegiam, ainda que visualmente ou verbalmente as “partes baixas do corpo”;
6. filmes que agressivamente subvertem uma estética clássica baseada em harmonia e bom gosto; filmes da “estética do lixo” brasileiros;
7. filmes que celebram inversões sociais;
8. filmes que parodiam a arte erudita ou gêneros;
9. filmes que promovem a “antigramaticalidade”, filme carnavalizante em um nível puramente formal como os filmes da *avant-garde* americanos;
10. filmes ou experiências referentes a filmes que tentam extinguir as barreiras entre o espectador e o espetáculo como o fenômeno *The Rocky Horror Picture Show*.

Não faremos, neste estudo, uma ampla análise de toda a filmografia do diretor Julio Bressane dentro de uma perspectiva bakhtiniana, mas é possível estabelecer uma rápida correlação. Filmes como *Tabu* (1982), *O gigante da América* (1980) ou mesmo *Brás Cubas* (1985), para citar apenas alguns, encontram forte ressonância na lista por ele proposta. Dentro desta perspectiva, o Modernismo e o Tropicalismo brasileiros, incluindo o Cinema Marginal, também são herdeiros desta tradição satírica. É dentro desta perspectiva que buscamos analisar o filme *Brás Cubas*, adaptado a partir do romance mais “carnavalesco” de Machado de Assis, na visão do próprio diretor.

CAPÍTULO IV

JULIO BRESSANE E *BRÁS CUBAS*

No tecido sonoro do M.P.B.C. [*Memórias Póstumas de Brás Cubas*] ouvem-se estilhaços da música de Vieira Bernardes Garret Camilo Castilho Herculano Stern, livro prenhe de todo procedimento moderno que rolou na América Latina nos últimos cem anos... (...)

Brás Cubas começa por objetos sólidos passa às águas de um poço e depois ao mar, de líquido torna-se fumaça, neblina, nuvem e termina no céu gasoso.

De imagem saturada à imagem rarefeita. Do figurativo ao abstrato. De todas as cores ao branco...

(BRESSANE, 1996:51-52/58)¹

1. O contexto do Cinema Marginal

No filme *Miramar* (1997), uma transcrição bressaniana autobiográfica baseada no livro *Memórias Sentimentais de João Miramar* (Oswald de Andrade, 1924), o protagonista apresenta os três livros inspiradores para sua formação como jovem cineasta: *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (Machado de Assis), *Memórias sentimentais de João Miramar* (Oswald de Andrade) e *Reflexões de um cineasta* (Eisenstein). Ninguém duvida, principalmente em se tratando de Bressane – e se já não havia ficado claro o suficiente por toda a sua obra anterior –, que ele está identificando claramente quais foram as suas principais fontes de inspiração, uma das chaves para entender o seu cinema.

Julio Bressane nunca negou suas influências estilísticas. A começar por Lima Barreto (o escritor), a quem ele atribui a inspiração para seu primeiro longa-metragem *Cara a Cara* (1968), ele sempre comentou, ou citou literalmente em seus filmes, a sua aproximação com os modernistas brasileiros e admiração por Machado de Assis. Mas a aproximação com

¹ Grifos nossos.

os modernistas não era uma especificidade do cineasta no momento em que ele surge no panorama cinematográfico nacional.

O ano de 1968, em que Bressane lança *Cara a cara*, é também convencionado como o ano de início do movimento conhecido como Cinema Marginal², depois de um perfeito prenúncio feito por Ozualdo Candeias com *A Margem*, no ano anterior. Anos de intensos acontecimentos históricos no Brasil e no mundo, o final da década de 60 encontra o país diante de uma intensificação dos métodos de repressão da ditadura militar e uma liberdade cada vez menor para a manifestação nas artes e na política.

No clima de asfixia que vinha se instalando a passos cada vez mais largos, o Cinema Marginal surge no meio cinematográfico como uma alternativa, uma resposta bastante heterodoxa à situação vigente, e em paralelo com o Movimento Tropicalista, que acontecia no meio artístico em geral. O Cinema Marginal teve vida curta, durando até cerca de 1973³, quando a maioria dos cineastas foi exilada. Enquanto movimento foi, acima de tudo, uma resposta de jovens criadores contra a hegemonia estética do Cinema Novo e uma resposta bastante peculiar à asfixiante ordem política vigente.

Ao contrário dos filmes do Cinema Novo, que têm uma clara postura política e ideológica, os protagonistas dos filmes marginais aparentam não estar “nem aí”. Ou como diz o protagonista de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, “quando a gente não pode fazer nada a gente avacalha e se esculhamba”. Esta postura, vista como alienante pela maioria dos críticos da época e do público mais politizado era, ao contrário, uma postura profundamente política, diante da incapacidade de ação. Esta atitude de “avacalhamento”, na linguagem popular, remete a uma atitude carnavalizante no sentido Bakhtiniano, com uma aparente inversão de valores e papéis sociais, onde o bandido ganha aura de herói. Intrínseco aos gêneros carnavalizados, como a sátira, encontra-se a paródia, que objetiva colocar duas vozes em conflito, invertendo funções para que surja daí uma nova interpretação. Relaciona-se

² O termo Cinema Marginal é bastante polêmico e várias outras terminologias já foram utilizadas como o Udigrúdi, expressão pejorativa criada por Glauber Rocha, ou Cinema de Invenção, denominado por Jairo Ferreira. No entanto, o termo Marginal tem sido o comumente utilizado.

³ Não existe um consenso acerca do período de duração do Cinema Marginal. Utilizamos aqui a periodicidade utilizada por estudiosos como Fernão Ramos e Ismail Xavier.

com uma cosmovisão carnavalesca, um *mundo às avessas*, que será profundamente explorado nas narrativas dos filmes marginais.

Junto com a impossibilidade real de ação política, surge um clima de terror e de paranóia e aspectos antes impensáveis para a classe média, como a tortura física, passam a fazer parte do universo narrativo destes filmes, que aparentemente só “avacalham e esculhambam”. Quem poderá, por exemplo, esquecer da cena de tortura explícita em *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969), de Julio Bressane? E não lembrar ser o próprio Bressane, filho de general e simpatizante da esquerda? Este cinema alterna-se, então, entre o prazer – sexual ou da pura “avacalhação” –, e o terror que explode de forma violenta nos filmes. Ou, conforme destaca Fernão Ramos,

no caso do Cinema Marginal, a proclamação de uma suposta sexualidade livre de culpas e pecados será um dos pontos centrais de sua ideologia. Nos objetos passíveis de “curtição” [...] estão, certamente, as drogas, o sexo livre, o não-trabalho, a falta de um objetivo “válido” na ação. Deslocados no espaço e na sociedade oficial, os personagens elaborados pela ficção marginal erram no vazio. [...] O ruim, o sujo, o lixo, o cafajeste, são todas aspectos de uma mesma faceta que, se vem caracterizar de maneira marcante a estética do Cinema Marginal, ganha toda sua dimensão quando incluímos dentro do quadro de humor irônico e debochado da “curtição”, acima mencionado. (RAMOS, 1987:34-42)

O antropofagismo, característico do Tropicalismo, advindo do seu percussor Modernista, também se encontra presente no Cinema Marginal, no sentido de deglutir estéticas diversas, inclusive estrangeiras, como o filme *B americano*, e devolvê-las em uma forma estética nacional própria. Tropicalismo e Cinema Marginal, neste contexto histórico, refletem o ambiente cultural típico do final dos anos 60 e início dos anos 70. Os vínculos, no entanto, não são completos, uma vez que o Tropicalismo tinha uma tendência maior para a alegoria e para o espetáculo do que desejava a estética marginal.

Abrindo um parêntese, vale destacar que vários estudiosos já ressaltaram a aproximação do Tropicalismo com o Movimento Modernista dos anos 20, o que é fartamente documentado pela crítica e historiografia brasileiras. Na análise traçada por Robert Stam, ambos os movimentos caracterizam-se por ampla utilização das características carnavalescas e satíricas, constituindo-se, não em novos movimentos que rompem com os padrões dominantes, mas no ressurgimento de uma antiga tradição satírica. Ou, como ele esclarece, “a técnica favorecida pelo *Tropicalismo* era o que Bakhtin chamaria de ‘polifonia textual’, ou seja, uma colagem agressiva de discursos”. (STAM, 1989:144)

Apenas na sua fase “tropicalista-canibal” no final dos sessenta foi que o cinema brasileiro redescobriu o carnaval e a paródia. O movimento cultural chamado Tropicalismo, que surgiu no final dos anos sessenta, buscou inspiração no movimento Modernista brasileiro dos anos vinte – um modernismo que, diferente contraparte européia, fundiu nacionalismo político com internacionalismo estético (...).⁴ (STAM, 1989:144)

Como nosso estudo trata exatamente das adaptações do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, não podemos deixar de destacar a importância do filme *Viagem ao Fim do Mundo*⁵ (1968), de Fernando Cony Campos, para os cineastas do movimento marginal e para Bressane, em particular, que trabalhou como assistente de câmera. Segundo Fernão Ramos, o filme era “lembrado diversas vezes em depoimentos como fonte inspiradora. A utilização do texto de Machado, mesclado a situações bizarras dentro de um avião, trechos de iê-iê-iê, hipopótamos místicos, música tropicalista, imagens de Hitler criam um ambiente ficcional extremamente atraente para a deglutição marginal”. (RAMOS, 1987:110)

Em termos narrativos, o Cinema Marginal trabalha progressivamente com a fragmentação, a ponto de se tornar cada vez mais distante da linearidade da narrativa clássica, chegando às raias da incompreensão, quando se toma a gramática deste tipo de narrativa como referência. Os planos são longos e as ações e conflitos praticamente não existem, marcando o modo de produção dos filmes em geral.

Sobretudo, ocorre um desprezo da cadeia produção-distribuição-exibição, não se buscando atingir um público específico. A idéia de um cinema de autor, herdada do Cinema Novo, encontra-se não apenas presente como é intensificada, com uma centralização na expressão do autor e um desprezo da criação em relação à conquista de um público. Ao contrário dos cinemanovistas, os cineastas do cinema marginal não desejavam converter a massa, nem servir de instrumento ideológico para uma revolução social.

⁴ Tradução nossa.

⁵ Sinopse de *Viagem ao fim do Mundo*: “Enquanto aguarda a chamada para o embarque em um avião, um rapaz procura na banca de jornais uma leitura para a viagem. Descobre uma edição das ‘Memórias Póstumas de Brás Cubas’, de Machado de Assis. Embarca e junta-se a um time de futebol, duas freiras, um modelo de publicidade que se senta a seu lado, e um homem de mais idade visivelmente nervoso. O rapaz lê até o capítulo ‘O Delírio’, onde visualiza Pandora desnuda como a verdade, a mostrar-lhe como tem sido e será a vida na Terra. O modelo visualiza, também, seu cotidiano: a freira tem dúvidas sobre a existência de Deus. O homem de meia idade, o jogador de futebol, todos temem a vida, e os episódios cômicos e dramáticos se fundem num grande painel até o fim do mundo”. Instituto Nacional do Cinema\Catálogo de Filmes Brasileiros, junho de 1968. (Apud TEIXEIRA, 1995:44, notas)

Para não serem tolhidos em seu fazer criativo os cineastas ignoram o aspecto exibição, que provoca um problema também na distribuição, uma vez que o movimento não consegue estabelecer espaços alternativos. Alguns filmes do movimento serão exibidos poucas vezes, em geral, em mostras retrospectivas para um público restrito. Além disso a censura do regime militar não dará alento a um cinema que pretende expor as mazelas da sociedade de forma debochada⁶. O objetivo principal era sua própria produção, em um esquema de poucos recursos, que, tal qual o Cinema Novo em seus primórdios, pensava em um “cinema barato, de câmara na mão e idéia na cabeça”.

O aspecto carnavalizante apresenta-se, então, em toda a sua dimensão. Recordemos outra vez algumas das várias características satíricas presentes nos filmes marginais: intensa presença do elemento cômico; excepcional liberdade de invenção de enredo e filosófica; combinação do fantástico livre e do simbolismo; utilização do fantástico e experimental; experimentação moral e psicológica; cenas de escândalos, comportamento excêntrico, discursos e declarações inoportunas, ou seja, a violação das normas comportamentais estabelecidas, entre outros. O Cinema Marginal, em sua atração pelo excêntrico, explora todo o universo baixo, seja em termos de personagens amorais ou simplesmente destacando situações de degradação, nojo e imundície, com cenas de sangue e vômito.

As situações extremas e a intensa fragmentação da narrativa marginal revelam uma atitude extremamente agressiva em relação aos espectadores, mas que, ao contrário do que se pode imaginar, também traz o desejo incontido de despertá-los, numa função de choque anti-mimese de fundo brechtiano. Esta tentativa de chocar e “despertar” o espectador torna-se mais urgente e desesperada diante do clima de asfixia política sem, no entanto, se converter num projeto ideológico revolucionário como queria o Cinema Novo. O período já não era para construção de projetos ideológicos, mas simplesmente do “salve-se quem puder”.

É neste contexto político-cultural que Bressane surge com seu primeiro longa-metragem, *Cara a Cara*, filme com uma composição narrativa ainda convencional e que já traz citação velada a Machado de Assis, das muitas que fará ao longo de sua obra.

⁶ A despeito desta postura antagônica, alguns filmes conseguem estabelecer um diálogo com o público, como é o caso de *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla.

E não apenas de Machado, mas de vários outros escritores, pintores, cineastas, músicos com os quais a obra de Bressane frequentemente dialoga. Se o modelo da narrativa clássica ainda subsistia em seus dois primeiros longas-metragens (*Cara a Cara* e *O Anjo Nasceu*), este principia a ser radicalizado – através da disjunção – a partir de *Matou a família e foi ao cinema* (1969)⁷, aproximando-o da estética marginal e levando em seguida a romper os laços bastante próximos que mantinha com os cinemanovistas.

O diretor reconhecidamente sempre desgostou do termo “cinema marginal”, por questionar a validade da distinção de grupos e movimentos. Para ele, a criação é um mistério que não pode ser explicada dentro de uma perspectiva de movimento. Como criação individual, o seu cinema sempre foi “outra coisa”, uma erupção de suas angústias e questionamentos. Realmente, dentro da produção do Cinema Marginal, Bressane se destaca desde o princípio com um estilo próprio. Ou, como afirma Jean-Claude Bernardet, “o relacionamento de Bressane e seus filmes com a história cultural é questão fundamental para a compreensão de sua obra, que pode ser caracterizada como uma ampla meditação sobre a história e o trabalho operado pelo presente sobre ela (...)” (BERNARDET, 1991:43).

No entanto, as características satíricas dos seus primeiros filmes, além do contexto histórico em que se encontravam, não permite excluí-lo do movimento Marginal, trazendo sempre a inevitável comparação. Da lista proposta por Fernão Ramos (1987), por exemplo, em que mapeia as produções do movimento, ele surge com não menos que oito filmes, talvez o diretor que mais tenha produzido no período.

A longa lista de filmes de Julio Bressane atravessa o discurso da invenção e do experimentalismo mesmo quando ultrapassa o período histórico considerado como marginal. (...) Nessa fase, ele passa a preocupar-se com uma escavação mitológica que aponta para retomadas expressivas no campo da arte cinematográfica, musical e literária, com sua peculiar ourivesaria de multiplicidades artísticas em dublagem e recriação pessoal. (LYRA, 1995: 33-35)

⁷ “Os críticos mais bem intencionados pouco vimos, nos anos 60 e 70, em montagem desse tipo, senão um trabalho de desmontagem, palavra que nos enchia a boca, e que atribuía a tais montagens um papel essencialmente negativo (destruir o modelo), mas mantinha esse modelo como o critério de compreensão. O que resultava em dizer pouco mais que: essas montagens diferenciam-se da narrativa clássica, desarticulando-a. Hoje, é indispensável perceber que tais montagens não se limitaram a um papel negativo (negar o modelo é negá-lo, sim, mas é também sustentá-lo no seu papel de modelo), mas construíram uma outra forma narrativa. Isso me parece essencial para compreender “Bressane”, que nunca se mantém numa atitude exclusivamente negativa”. (BERNARDET, 1991:62)

A produção bressaniana apresenta características de vinculação à tradição narrativa satírica, ao mesmo tempo, em termos estéticos tem-se destacado ao longo dos anos a ótica de um cinema poético em relação aos seus filmes, principalmente em relação às produções mais recentes. Nem sempre, porém, a noção de um cinema de poesia⁸ foi relacionada à obra de Bressane. A noção de experimental sempre foi mais freqüente, até que ele mesmo começa a destacar o conceito de um cinema poético em relação a sua filmografia.

Quando *Brás Cubas* foi lançado, em 1985, Bressane já era um diretor experiente, com uma extensa obra atrás de si. O Brasil ainda não havia eleito seu primeiro presidente civil depois da ditadura, mas o país já vivia um período de transição em que havia liberdade para a criação artística. Embora economicamente a situação fosse desastrosa, com alta inflação e inúmeros planos econômicos, em termos políticos havia uma certa euforia pós-ditadura e alguma esperança. O país estava em expectativa, numa situação político-cultural bastante diferente daquela do final dos anos 60 e a sociedade brasileira, apesar de todas as crises, modernizava-se rapidamente. Mas apesar do afrouxamento da censura, o meio cinematográfico sofria com a profunda crise econômica, refletida nos cinemas em uma violenta diminuição de público⁹.

Bressane, no entanto, nunca abriu mão de manter uma linha experimental em prol de uma maior audiência, e, apesar da dificuldade de produção – característica histórica do cinema nacional –, ele conseguiu mesmo com baixo orçamento manter uma produção regular ao longo de toda sua obra. “Tom destoante, busca incessante do novo, repúdio às concessões, são traços predeterminantes da obra de Julio Bressane nos anos 1975-1980” (RAMOS, 1987:432).

Mais maduros, seus filmes refletiam menos radicalização na criação das imagens e na fragmentação narrativa do período agudo do Cinema Marginal, sem no entanto perder sua vinculação ao satírico, colocando como ponto central a inventividade e o

⁸ O conceito de cinema de poesia é elaborado por Pier Paolo Pasolini em oposição a um cinema de prosa, em uma outra forma de conceituar o binômio experimental/narrativo.

⁹ “O mercado total de cinema no país sofre violenta retração entre 1979-1985 (...), numa queda livre que atinge tanto o filme nacional como o estrangeiro. O número de salas também decresce, principalmente no interior, onde atinge índices de mais de 50% de diminuição. O cinema brasileiro ainda consegue manter a faixa de 30% do mercado, menos em 1985, ano em que sofre maior redução.” (RAMOS, 1987:438)

questionamento da linguagem e buscando aproximações da imagem cinematográfica com a pintura e a poesia. Mostrava também um maior questionamento sobre a tradição cultural brasileira, a música, o samba e o carnaval em particular, passando pela literatura, história, a mitologia e filosofia, além de um maior acabamento com as imagens e uma busca de construção do poético nas cenas “da música da luz”, como sempre se refere ao cinema, citando o cineasta francês Abel Gance. Afinal, como ele mesmo diz: “O cinema é um instrumento poderoso de auto-transformação, não só de visão de mundo e de expressão, mas de auto-transformação. Eu faço cinema por causa disso” (BRESSANE em *Cinemas*, n° 33, 2003:25)

2. Um olhar bressaniano sobre Machado de Assis

Julio Bressane sempre afirmou claramente, em suas entrevistas, que não gosta da utilização de termos como *adaptação* ou *tradução*, preferindo utilizar o termo cunhado por Haroldo de Campos de *transcrição*. Na sua reflexão sobre a relação entre o cinema e a literatura, ele aponta o problema para quem deseja fazer uma transposição intersemiótica. É interessante observar, na sua colocação, a referência que ele faz sobre as adaptações capturarem o enredo em detrimento de outros elementos presentes no texto, que é o questionamento sempre presente entre os escritores.

Mas criou-se uma relação, uma associação entre literatura e cinema de uma maneira incompleta, insatisfatória: como tradução. De certa maneira, a literatura foi para o cinema sem a literatura, foi apenas como enredo, não é? É aí que começa a se colocar a questão da tradução, que é ainda uma terra incógnita. (...) Mas como é que você poderia realmente criar essa relação de tradução, essa relação importante? Essa é a dificuldade, essa complexidade, é que é o desafio. (BRESSANE em *Cinemas*, n° 06, 1997:09-10).

Essa dificuldade da tradução intersemiótica e a percepção de que as adaptações trabalham geralmente com o enredo da história, deixando de lado o “que está em volta do que é narrado” é o que leva o diretor a refletir sobre a adaptação dentro de outro contexto. Como contar exatamente o que não é dito? O que não é narrativa, mas que ao mesmo tempo é parte intrínseca da narração? Bressane chama a isso de traduzir o estilo, talvez sem perceber que em *Brás Cubas* ao tentar identificar o estilo de Machado, ele aproxima-se e traduz o gênero narrativo do romance, cujas características já se encontravam no seu próprio universo de produção. Em *Brás Cubas*, ele mantém alguns de seus recursos característicos:

dessincronização de trilhas, disjunção de imagem/áudio, câmera na mão, longos planos fixos, oscilações de câmera, repetição de tomadas, aproveitamento de pontas de filmes, auto-reflexividade e intensa intertextualidade.

Talvez ciente de que o seu cinema sempre foi destinado a uma audiência seleta, Bressane não se detém em questões como a da tão cobrada “fidelidade ao texto”. Os críticos, por já o terem classificado na condição de “experimental”, também exigem menos em relação a esse aspecto propriamente.

Num certo sentido toda tradução é impossível, todo objeto artístico é irreduzível. Tradução não se faz. (...) O que se traduz num filme é o entrecho. (...) Mas o estilo, essa é que é a dificuldade. O estilo é alguma coisa que deve ser superada, mas você para superar, você precisa identificar. (...) O que você pode fazer nessa outra linguagem é sugerir um procedimento, dentro dessa outra linguagem, que remeta ao original. (BRESSANE em *Cinemas*, n° 33, 2003:43-44)

É fato que ao longo do século, críticos, estudiosos e cineastas – incluindo Bressane – “pressentiram” no estilo fragmentário de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* um romance escrito intuitivamente de “forma cinematográfica”, onde os seus curtos capítulos correspondem à concepção de montagem, de inspiração eisensteiniana, no cinema. Esta aproximação entre literatura, estrutura narrativa e montagem, seria desenvolvida durante o Movimento Modernista brasileiro, nos anos 20, por influência de Joyce (*Ulisses*) – que Eisenstein desejou adaptar, porque parecia feito sob medida para aplicar a sua teoria da montagem – e do qual, o *Memórias Sentimentais de João Miramar*¹⁰ é o maior representante, sem falar da óbvia influência do livro de Machado, sugerida a partir do título.

Bressane não deixa de alertar para esta conexão em uma seqüência de *Brás Cubas* (em que o diretor mais diretamente “dialoga” e presta homenagem ao autor), onde o personagem Lobo Neves, marido de Virgília, apresenta o escritor Machado de Assis a quatro adolescentes “jovens e modernas”, Tarcila, Anita, Pagú e Cecília – famosas personalidades femininas do Movimento Modernista –, formando, como ele diz, uma “combinação explosiva”.

¹⁰ Na introdução comentada do livro *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924, edição de 1964), Haroldo de Campos faz uma detalhada análise da possível influência do *Ulysses*, de James Joyce, no livro de Oswald. Publicado em Paris em 1922 – mesmo ano da nossa Semana de Arte Moderna –, *Ulysses* estaria destinado a mudar os rumos da ficção moderna, tendo recurso estilístico fundamental a paródia (recurso que também será utilizado por Oswald, para uma função de *sátira social*).

Bressane irá destacar este aspecto do caráter fragmentário de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e a concepção eisensteiniana de montagem cinematográfica:

Há, como se sabe já, uma premonição extraordinária no Brás Cubas: o cinema e (sua alma) a montagem. A prosa capitular e arrastada até uma fronteira-limite onde transborda no procedimento cinematografista da montagem, narrativa de cortes dentro da seqüência, ou mesmo, plano seqüência sem cortes (tipo *Sob o signo de Capricórnio*), *cut-back* (tipo *Intolerância* que não é *flash-back*), capítulos-fades, três pontinhos-véus, leitor lento (curiosidade, tem por vezes o leitor grande angular, por vezes o leitor tele objetiva).

Tem títulos de capítulo que são fotograma-fixo, tem ponto de interrogação que é close-up. Tem cartão de pêsames que é cine-jornal (tipo *Cidadão Kane*). (...)

Sua música é música sobre música paródica, ordem e simetria (à Ravel).

Sua pintura é Cubo-Futurista.

Seu texto é...Cinema.

Brás Cubas todo respira e inspira (nosso) cinema.

(BRESSANE, em *Pasquim*, 1985 e *Cinemancia*, 1995:52)

Uma outra característica do gênero narrativo, e presentes não apenas na obra de Machado, mas também nos cineastas de inspiração satírica, como Jean-Luc Godard, é a reflexividade – “a presença de narradores distanciados e irônicos que repetidamente intervêm no processo narrativo para comentar sobre sua própria narração”, que alguns autores reportam a Cervantes (*Dom Quixote*). Vale a pena comentar que, para Machado de Assis “era o último dos grandes heróis épicos, e o é exatamente por sua união do ‘ridículo’ ao ‘sublime’”. (REGO, 1989:119/139) . Em *Quincas Borbas* (1891), próximo romance de Machado após *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o narrador não apenas interrompe a narrativa para comentar sua própria narração, como chega a indagar ao leitor se este havia lido seu romance anterior.

No cinema, Bressane se utiliza desta característica com sua presença e da equipe de produção no meio da narrativa (seu bordão “isto é cinema!”¹¹ tornou-se conhecido), método que em *Brás Cubas* ele utiliza desde a primeira seqüência, onde um técnico de som segura o fio de um microfone e o faz descer em direção a um esqueleto humano, quando, segundo Bernardet identifica-se de imediato “a auto-reflexividade, tão ao gosto do cinema da “desconstrução” dos anos 60 e tão freqüente no cinema de Bressane”. (BERNARDET, *Revista de Cinema*, n° 34)

¹¹ “Isto é cinema”, proclamava outrora Georges Altmann, na capa de um livro consagrado à glorificação do cinema mudo, de *Pastor de almas a O velho e o novo*. (BAZIN, 1991:84)

A abertura do filme *Brás Cubas* é bastante elucidativa da forma como Bressane compõe sua narrativa. Ele inicia com um ideograma auto-reflexivo, com a presença do operador de som, “construindo” a idéia de um “necrofone” e do ideograma “memórias póstumas”, do qual Jean Claude Bernardet já apresentou uma detalhada análise (BERNARDET, Revista de cinema, n° 34).

O primeiro plano-imagem de “Brás Cubas” apresenta um esqueleto deitado com a cabeça à esquerda e atrás, em pé, um técnico de som segura o fio de um microfone e o faz descer em direção à caveira, de tal modo que ele penetra no orifício do olho. Quando o microfone entra pela primeira vez no olho, ouvimos *off* a palavra Necrofone. A seguir, na descida e na subida do microfone, ouvimos as batidas nos ossos.

(...) Este plano significa, ou uma de suas significações é: memórias póstumas. A questão é: como chegar a esta informação, que não está contida no plano? A operação é dupla: uma proposição do realizador a que deverá corresponder uma reação do espectador. O realizador vai até um certo ponto, o espectador, estimulado pelo plano, fará por conta própria o resto do caminho. O trabalho do espectador consiste essencialmente em mobilizar um conhecimento que ele deve ter previamente. Se o espectador não tiver este conhecimento, a operação se interrompe.

Se ele o tiver, a operação será deslançada pelo estímulo provocado pela imagem. Ela é estimulante, pela junção curiosa, inesperada de dois elementos tão díspares: um esqueleto e um microfone.

Assim estimulado, o que o espectador mobilizará? O título, ou mais precisamente, a primeira parte do título do romance de Machado de Assis que este filme adapta para a tela. Assim se completa o letrado apresentado pelo plano logo anterior ao que estudamos, que informa “Brás Cubas”, e não “Memórias Póstumas de Brás Cubas”, título completo do romance.

Ou, como destaca Bernadete Lyra,

no nível da narração, a figura do técnico de som, elemento de fora do filme, identifica-se a do fazer do filme, remetendo ao autor. Exibe-se o poder do autor como quem nomeia o narrador, no caso *Brás Cubas*. Mas esse poder de narrar lhe é conferido pelo próprio ato narrativo. O filme, portanto, desmistifica a mimese. Assim, no momento em que se separa a imagem da ilusão mimética, a tradução do livro remete ao autor deste. (LYRA, 1995:70)

Em termos narrativos, a seqüência oferece maiores interpretações. O primeiro plano é o da cabeça de um esqueleto humano deitado, em meio a uma névoa e em um desconcertante silêncio. Na abertura do plano, vemos o operador de som aproximando o microfone dos ossos e das órbitas oculares. Um ruído se destaca no silêncio: é o barulho importuno do microfone batendo nos ossos. Surge uma voz sepulcral em *off* que pronuncia a palavra “necrofone”. De quem é a voz? É o personagem do além-túmulo, o narrador defunto que já se apresenta ou um outro narrador? Este recurso será utilizado por Bressane em outra seqüência, durante a doença no fim da vida de Brás, em que uma voz sobrepõe-se à narrativa (“Ele morre porque sabe que não deixa nada no mundo”), sem jamais ser identificado ao

longo do filme, mas numa personificação dos vários narradores presentes, como veremos adiante.

Esse plano enigmático e longo, de dois minutos e sete segundos, traz o desafio de traduzir o início do livro, o Prólogo - *Ao leitor* e ao Cap. I - *Óbito do autor*. Bressane aceita o conselho do narrador de Machado, em que este afirma que “o melhor prólogo é o que contém menos coisas, ou as diz de um modo obscuro e truncado”. Como bem destacou Bernardet, o diretor nega informações diretas para que o espectador participe ativamente do desafio narrativo que ele propõe, juntando as informações que ele apresenta com as que o próprio espectador culturalmente já possui e precisará mobilizar para uma melhor compreensão do filme.

Em seguida, escuta-se o ruído seco do microfone batendo nos ossos, enquanto percorre o esqueleto. De repente, a câmera faz um movimento de 180° e o plano é invertido, com o operador de som de cabeça para baixo, “não é mais o vivo que está sobre o morto e sim o morto sobre o vivo” (BRESSANE, 2000:58). A reversão nos direciona para a reversão que Machado faz com as palavras, quando o narrador afirma não ser “um autor defunto, mas um defunto autor”.

É comum no cinema de Bressane (e em *Brás Cubas* em particular, como ele mesmo admite) que cada plano ou conjunto de planos pode compor um ideograma. O primeiro plano-sequência do filme é ideogramático para a formação do “Memórias Póstumas”, desmembradas imagetivamente no “póstumas” – o que está morto -, ao “memórias” – “que volta a recordar”. Um plano que para Bernardet é também um “pequeno poema barroco”. Quando o plano é invertido e operador de som fica de cabeça para baixo, inicia-se a música *Fiz um samba*, de José Borba (1940), na voz de Francisco Alves, justamente o “rei da voz”. O morto está retornando à vida.

Nos filmes de Bressane a “banda sonora”, com a música em particular, é um importante e sofisticado elemento de estratégia narrativa. Como na maioria dos seus filmes, a música é estruturante, rompendo com a convencional música de fundo, para pontuar a ação. Algumas vezes, ela é a própria ação, não apresentada em imagens. O diretor tradicionalmente trabalha com duas matrizes musicais: a canção popular urbana (principalmente da primeira metade do século XX, dos anos 30 e 40) e a música instrumental clássica.

Em *Brás Cubas*, são raras as músicas que não contribuam para a evolução da narração, chegando a substituir o que seriam cenas inteiras e falas de personagens, levando o narrador algumas vezes a se utilizar mais contundentemente da música do que da imagem para avançar e dar informações sobre a história. Típico das estratégias satíricas do cinema de Bressane, o narrador em alguns momentos troca de banda para centrar o foco da narrativa, uma vez que ele possui 5 modos de expressão: imagens, sons, diálogos, escrita e música. Isso faz com que em *Brás Cubas* as bandas sonoras e visuais sejam equivalentes, sem a supremacia de uma sobre a outra.

A inserção do samba no início da seqüência cumpre a função de apresentar o defunto enquanto narrador. Dos ruídos secos e sem vida do início do plano, a seqüência se enche de música e de “vida”. Ao mesmo tempo, a música se coloca declaradamente na primeira pessoa: “eu fiz um samba para o meu amor”. Este primeiro plano-sequência remete-nos ao primeiro capítulo do livro, em que o narrador questiona se deveria começar pela morte ou nascimento e já apresenta a presença de Virgília em seu leito de morte, fechando a seqüência e os primeiros capítulos do livro. Lúcia Almeida, ao analisar as estratégias musicais em *Brás Cubas*, também não deixa de perceber que a música cumpre uma outra função:

Bressane encaminha o espectador ao tempo das memórias gradativamente: a primeira etapa do trajeto se dá através da canção que, aos poucos, auxilia no direcionamento dos olhares para o Rio de Janeiro do passado; já a segunda etapa tem lugar quando surgem na tela as imagens referentes ao dia da morte de Brás Cubas, pois estas completam a volta no tempo, possibilitando ao espectador situar as “memórias póstumas” no contexto do século XIX. (ALMEIDA, Revista do Nepom n° 2, 2004)

Mas enquanto estratégia narrativa, o diretor não se esquece do aspecto irônico e sério-cômico da sátira machadiana. Da apresentação do narrador defunto, somos apresentados à ironia do narrador. A ironia se configura na letra da música:

Dos casebres da favela
Do silêncio da capela
Onde eu rezo com fervor
Da luz clara do luar
Que ilumina o céu e o mar
E as campinas sempre em flor
Eu fiz um samba para o meu amor

Da noite escura sem lua
 Da chuva que cai na rua
 Aumentando a minha dor
 Do pranto dos olhos meus
 Da fé que eu tenho em Deus
 Nosso pai nosso senhor
 Eu fiz um samba para o meu amor

Brás Cubas era um abastado solteirão no Rio de Janeiro do século XIX, dono de casas e chácaras e que levava uma vida ociosa, sem jamais ter precisado trabalhar. Um samba, música que veio dos morros, e a letra que remete aos casebres da favela de uma classe pobre e trabalhadora, torna-o irônico e cínico. Um traço de personalidade que o personagem de Machado manteve tanto na vida quanto na morte. Um narrador que, em seu cinismo, não é confiável. A ironia da prosa machadiana é então construída aos poucos, com imagens que não se adequam à letra da música. Como bem lembra Lúcia Almeida, em vez de “chuva e dor” vemos um ensolarado Rio de Janeiro, em vez de “casebres na favela” somos remetidos a um casarão em que a alta sociedade carioca chora a morte de Brás, um *mundo às avessas* no sentido Bakhtiniano. Enquanto os vivos choram, o esqueleto a tudo olha de outra sala, pronto para narrar o passado, só com uma cartola na cabeça e ao lado de um relógio, o “contador de tempo”.

Música e letra também terão importantes funções narrativas em quatro outros momentos do filme. Depois da apresentação do narrador na primeira seqüência, ela será usada para a apresentação do personagem Quincas Borbas, que irrompe na tela através de uma câmera invertida, numa torção de 90° que vai girando até o ponto de vista normal. O corte abrupto para uma imagem invertida em close-up do rosto de um homem causa um estranhamento no espectador. Estranhamento que sente o próprio Brás ao reconhecer naquele estranho maltrapilho o seu colega de infância (Cap. LIX – *Um encontro*). Quincas, apesar de mendigo, defende uma “Filosofia da Miséria”, de uma pobreza com dignidade (como depois também criará o sistema filosófico *Humanitismo*). Ao se despedir de Brás, temos a inserção da música *A Filosofia*, de Noel Rosa e André Filho (1943), que tem a função de elemento narrativo e cuja letra reflete o personagem e sua visão de mundo.

O mundo me condena e ninguém tem pena,
 falando sempre mal do meu nome,
 deixando de saber se eu vou morrer de sede
 ou se eu vou morrer de fome.

Mas a filosofia hoje me auxilia
a viver indiferente assim.
Nesta prontidão sem fim,
vou fingindo que sou rico
pra ninguém zombar de mim.

Não me incomode que você me diga
que a sociedade é minha inimiga.
Pois cantando nesse mundo,
vivo escravo do meu samba
muito embora vagabundo.

Quanto a você da aristocracia
que tem dinheiro mas não compra a alegria.
Há de viver eternamente
sendo escravo dessa gente, que cultiva a hipocrisia.

A terceira e quarta inserção de música enquanto estratégia narrativa é utilizada para refletir o pensamento do personagem ou seu estado de espírito. Ela torna-se um elemento narrativo importante para Bressane contar o breve noivado de Brás, já maduro, com Eulália, nhá-Loló, depois do fim do romance com Virgília. Traduzindo o título do capítulo “Morro Abaixo” (Cap. CXCI), o diretor utiliza o tango argentino “Cuesta Abajo” (literalmente, “morro abaixo” em espanhol) de Carlos Gardel e Alfredo le Pera, famoso na voz de Gardel. A seqüência inicia com a sombrinha de Eulália, em cores de branco e rosa, cobrindo todo o quadro, enquanto gira. O plano abre e vemos Eulália e Brás juntos, enquanto descem a encosta de um morro. As imagens seguem as intenções do livro, em que ele se sentia mais jovem a cada passo que dava na descida. Ao final, ganha um beijo da moça (“Humanitas osculou Humanitas... Foi assim que os anos me vieram caindo pelo morro abaixo”). A letra da música, porém, destaca uma certa melancolia do narrador, encaminhando-se para um sentimento “amargo e áspero” (“Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero”). A letra não poderia ser mais condizente com a situação sentimental do personagem Brás.

Si arrastré por este mundo
La vergüenza de haber sido
Y el dolor de ya no ser
Bajo el ala del sombrero
Cuantas veces embozada
Una lagrima asomada
Yo no pudo contener.

Si crucé por los caminos
Como un paria que el destino
Se empeñó en deshacer,
Si fui flojo, si fui ciego
Solo quiero que hoy comprendan
El valor que representa el coraje de querer

Era, para mi la vida entera
 Como un sol de primavera
 Mi esperanza y mi pasión
 Sabía que en el mundo no cabía
 Toda la humilde alegría
 De mi pobre corazón

Ahora cuesta abajo en mi rodada
 Las ilusiones pasadas
 Yo no las puedo arrancar
 Sueno con el pasado que añoro
 El tiempo viejo que lloro
 Y que nunca volverá.

A música segue na seqüência seguinte em que é filmada, diretamente do livro, o epítáfio “Aqui jaz Dona Eulália Damasceno de Brito. Morta aos dezenove anos. Orai por ela!” (Cap. CXXV – *Epitáfio*) Brás, o noivo, mantém uma atitude distanciada em relação ao velório, como em tudo mais na vida, e ironicamente apenas alucina pensando ver odaliscas dançando ao seu redor, saídas de uma gravura turca. É uma cena que Bressane aproveita para: 1) traduzir uma elipse do romance; 2) mostrar o caráter desapaixonado do personagem; 3) reforçar a ironia do narrador 4) apresentar o caráter quase fantástico, outra característica da sátira, de que está embuída a narrativa machadiana. A cena é uma construção do diretor, que não se encontra dessa forma literal no romance, mas que, em uma similaridade na forma da construção narrativa de Machado, ele procura reforçar a cada seqüência a construção psicológica do narrador.

O reencontro de Brás com Virgília, depois de alguns anos separados, (Cap. CXXX – *Para intercalar no Cap. CXXIX*), é marcado pelo baião “Que nem Jiló”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (1950), na voz de Luiz Gonzaga, sem que seja dita uma única palavra pelo personagem ou pelo narrador. A seqüência inicia na escuridão, iluminando-se lentamente. Uma câmera filma um objeto irreconhecível, parecendo tratar-se de um grande lustre, provavelmente de um teatro ou salão (“A primeira vez que pude falar a Virgília, depois da presidência, foi num baile de 1855”). A escuridão e a não-identificação da imagem cria uma instabilidade de espaço, um lugar nenhum, um vazio, enquanto a música “preenche o quadro” falando de uma saudade que não passa. A música nos direciona para Virgília em plena claridade do dia, de braços dados com um homem, enquanto lança olhares para Brás, que a observa. Se a letra nos remete para o pensamento do personagem Brás, a música – um baião - faz referência à viagem de Virgília, que foi morar “no Norte”.

Se a gente lembra só por lembrar
 de um amor que um dia perdeu
 Saudade entonce assim é bom.
 Pro cabra se convencer
 que é feliz sem saber,
 pois não sofreu

Porém, se a gente vive a sonhar
 Com alguém que se deseja rever
 Saudade entonce é ruim
 eu tiro isso por mim
 Que vivo doido a sofrer

Ai quem me dera voltar
 Pros braços do meu xodó
 Saudade assim faz doer
 e amarga que nem jiló
 Mas ninguém pode dizer
 Que me viu triste a chorar
 Saudade o meu remédio é cantar

A música também será utilizada de forma subliminar para o romance de Brás com a cortesã espanhola Marcela (Cap. XV – *Marcela*). Como trilha sonora de fundo, ressoando ao longo dos planos, Bressane utilizará a música de Maurice Ravel, conhecido por ser aficcionado pela Espanha, aproximando assim a fascinação do músico com a fascinação de Brás pela cortesã, supostamente espanhola.

As elipses são um elemento recorrente no texto de Machado, e são os momentos que Bressane aproveita para recorrer a imagens de tom poético. Um exemplo é a seqüência antes da morte de Brás, em que ele utiliza tomadas de folhas outonais, com filtros amarelados, símbolos, linhas e sinais que remetem a manuscritura do artista plástico Edgar Braga (BRESSANE, 1996) e o plano longo de um balanço vazio, com uma música instrumental melancólica de contraponto. Tudo remete a um passado distante, quando Brás ainda era vivo e passa a narrar a partir de suas memórias de vivente.

Nesse momento, o diretor não deixa de aproveitar um pequeno trecho da narrativa original, em que o personagem se diz acometido por uma idéia que o possuiu por completo – o emplasto, que foi a causa de sua morte – e tomou na sua mente a forma de um X: decifra-me ou devoro-te (Cap. II – *O emplasto*). No filme, um livro é portador do X, que salta dele e em rotação nos guia de volta à vida passada de Brás, fechando a elipse temporal. Decifrar o enigma de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o livro, este parece ser o desafio explícito de Bressane (e por que não dizer, de tantos teóricos da literatura nos últimos cem anos). O desafio *transcriativo* do diretor, que não busca uma tradução literal do romance, mas uma profunda tradução intersemiótica, mantendo com o autor um diálogo constante.

O narrador, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, é extremamente importante e para uma adaptação cinematográfica surge um dilema: como resolver o problema do narrador na primeira pessoa do romance? Uma das dificuldades do romance é tratar-se de uma narração “de dentro para fora”, onde a psicologia do narrador é tão ou mais importante que a narrativa. O seu caráter, personalidade e ponto de vista sobre o mundo estão nas entrelinhas da forma como narra, combinando com a narrativa para a construção do sentido, ou mesmo do duplo sentido. Bressane, ao longo do filme usará de muita inventividade para reforçar em cada seqüência este aspecto psicológico do narrador, neste caso um meganarrador, no conceito de Gaudreault.

O diretor não opta por uma solução única – o recurso da *voice-over* ou personagem-narrador –, mas opta por várias soluções, trocando a posição do narrador constantemente ao longo do filme. O narrador, em *Brás Cubas*, se reveste de formas diversas. De câmeras subjetivas a câmeras objetivas, da primeira a terceira pessoa, ele muda para melhor narrar.

O recurso da *voice-over* não se interessa muito ao diretor, que o utilizou apenas duas vezes ao longo do filme, preferindo deixar que o narrador se apresente e faça suas próprias digressões. A *voice-over* será utilizada na primeira seqüência (“Necrofone”) e também em outra das seqüências iniciais do filme, quando Brás despede-se de Vírígia, que foi prestar-lhe uma visita por estar doente (Cap VI – *Chimène, qui l’eût dit? Rodrigue, qui l’eût cru?*). Ela se vai e ele fica deitado lendo um livro. Tal qual na primeira seqüência surge uma voz narradora extra-diegética e não identificada, esclarecendo sua atitude: “ele mofa-se do mundo, porque sabe que não deixa nada”.

Em algumas seqüências, ele utilizará o recurso do narrador em primeira pessoa visualizado, onde se aproximando do recurso do texto de Machado, o ator pára a narrativa para dirigir-se diretamente ao espectador, numa característica típica da sátira menipéia. São partes importantes do texto machadiano, onde o narrador dialoga não apenas com o leitor, mas sobretudo consigo mesmo. Um exemplo disto é a seqüência com Marcela, em que o personagem reproduz o famoso trecho “Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis” (Cap. XVII – *Do trapézio e outras coisas*). O mesmo recurso será utilizado quando Brás vai à chácara, após a morte da mãe: “Admito minha mediocridade. Mas franqueza é a primeira virtude de um defunto” (Cap. XXIV - *Curto, mas alegre*).

São nas seqüências de solidão que o diretor mais utiliza o recurso de transformar o personagem em narrador, dirigindo-se à câmera e ao espectador. A interpretação de Luiz Fernando Guimarães ressalta a personalidade de Brás, entre distanciado, enfadado e agudamente irônico, com ares infantilizados de menino mimado e rico.

A câmera subjetiva, característica da narração em primeira pessoa, será utilizada poucas vezes em *Brás Cubas*. A primeira é exatamente do recém-nascido Brás, que olha para os adultos que lhe adivinham um futuro brilhante. Sabendo de antemão que, ao contrário, será extremamente medíocre, e isto ele já sabe pois é um “defunto-autor”, a visão subjetiva do bebê para os adultos não deixa de ser carregada de ironia, um traço típico do narrador.

A segunda, durante o encontro do jovem Brás com a bonita, porém coxa, Eusébia, (“Porque bonita, se coxa? Porque coxa, se bonita?”) (Cap. XXXII – *Coxa de Nascimento*). Passando de um plano subjetivo, em que o personagem observa a jovem coxa andar, para um plano aberto, em que todos os personagens coxeiam, revelando traços de ironia do narrador e de mediocridade moral do personagem principal.

O terceiro momento do uso da câmera subjetiva está presente sempre que Brás encontra-se com Virgília. Para ressaltar a atração erótica entre eles, a câmera inicia pela visão de Brás do decote dela, olhando fixamente (os olhos e o olhar são uma obsessão na literatura de Machado de Assis), que fará analogia ao “V” da assinatura de Virgília, que para Bressane é um símbolo machadiano extremamente feliz na representação da feminilidade.

Se o diretor não abusa de câmeras subjetivas, ele utiliza um outro recurso mais intrigante. São vários os planos em que a cena é mostrada por sobre o ombro do personagem principal. Esta câmera sobre o ombro, literalmente mostrando um pedaço do ombro e da orelha do personagem, que se encontra fora de campo, acentua a sensação de que o espectador é um *voyeur*.

Durante todo o filme, o diretor evita o recurso de campo/contracampo para os planos de diálogos. Prefere utilizar *plongées* e *contraplongées* enquanto os personagens dialogam inseridos dentro de um mesmo quadro. Ou ainda, permite que a câmera vagueie pelo cenário, enquanto o áudio vindo do extracampo encarrega-se de nos trazer informações

importantes para o acompanhamento da narrativa, através do diálogo. Esta câmera “vagante”, que parece não pisar no chão, lembra-nos o caráter fantasmagórico do narrador, que nem sempre é necessariamente um fantasma como aqui é o caso, mas é sempre um outro personagem (diferente do que se apresenta em tempo presente) quando revisita o passado e as memórias.

Uma das características de *Brás Cubas*, como destaca o próprio Bressane, é ter sido quase inteiramente filmado com a câmera na mão. Esta liberdade da câmera, que irá criar ângulos inusitados, alguns de ponta-cabeça, outros levemente trêmulos (mas sempre utilizado como elemento narrativo ou auxiliar da narração), remete-nos para um narrador, ou um meganarrador, bastante livre de convenções na sua apresentação narrativa, uma característica também típica do gênero satírico. A câmera na mão também tem a função de reproduzir os movimentos e a trajetória do olhar do observador. O que, no caso de *Brás Cubas*, aproxima-nos da narração em primeira pessoa pretendida pelo diretor. Se no cinema narrativo convencional ela é utilizada para obter certos efeitos, no cinema experimental, e neste exemplo em particular, ela é o próprio articulador da narrativa.

A construção da ironia do narrador em *Brás Cubas* é também feita com os jogos de texto/imagem disjuntivas que o diretor utiliza durante todo o filme. A ironia do narrador termina por refletir a forma como este “vê as outras pessoas” (aqui literalmente) e quase todos os personagens do filme, com poucas exceções como as jovens e inocentes Eugênia e Eulália, são representados revestidos de uma aura irônica e sarcástica, que é consequência do próprio ponto de vista do narrador.

Como, por exemplo, na apresentação de Virgília jovem. Enquanto ela dá milho às galinhas em um chiqueiro, Brás e seu pai conversam no primeiro plano falando sobre ela, que não os vê, porque não estão no mesmo plano diegético. A narrativa é interrompida novamente pelo Brás-narrador que sozinho, em primeiro plano, a idealiza: “era clara, muito clara, faceira, ignorante, pueril, cheia de uns ímpetos misteriosos; muita preguiça e alguma devoção – devoção ou talvez medo; creio que medo”. (Cap. XXVII – *Virgília?*). Virgília, porém, não tem o aspecto de uma moça campesina, ou mesmo pueril e ignorante, como sugere Brás. O que desmente, ou põe em dúvida a sua narração, além de ressaltar o ponto de vista irônico do narrador.

As estratégias carnavalizantes do discurso narrativo de *Brás Cubas* são apresentadas não apenas nas imagens dissonantes (narração/imagem) que compõem a ironia do narrador, mas também em planos cômicos, em que as cenas sugerem uma segunda interpretação para a narrativa, de forma paródica. Como, por exemplo, na discussão entre Brás, sua irmã Sabina e o cunhado Cotrim pela herança deixada pelo pai de ambos (Cap. XLVI – *A Herança*). Enquanto discutem a herança, entre detalhes como bules e açucareiros, temos um corte para a cena do tio padre Ildefonso no banheiro, contorcendo-se para defecar.

Se o narrador na literatura já é uma figura complexa, que deixa seus traços mas necessita ser rastreada, no cinema ela torna-se ainda mais complexa pelos vários modos de expressão de que pode dispor, como já foi ressaltado em relação à música. Em um cinema pouco convencional como o de Bressane, o narrador utiliza-se dos vários recursos à sua disposição, propondo um inteligente “jogo interativo” com o espectador, que tem que acompanhá-lo e estar atento às suas diversas manifestações, somando as partes para compor o todo.

O delírio (cap. VII) é um dos capítulos mais marcantes do romance machadiano. Bressane utiliza esta seqüência para dialogar com outros diretores e com o próprio cinema, de se remeter a uma ancestralidade cinematográfica e fazer amplo uso da intertextualidade, própria do gênero satírico e presente em vários filmes do diretor, além de estar constantemente presente no romance original de Machado.

Inicia-se com uma tradução quase literal ao texto do romance. Primeiro o plano de um barbeiro chinês, fazendo-lhe a barba de Brás, em quem ele dá beliscões, “caprichos de mandarim”. Em seguida, um homem em forma da Suma Teológica de Tomás de Aquino, depois um hipopótamo. Para mostrar o início dos tempos, o diretor alterna fragmentos da viagem do Major Reis¹², documentarista de Rondon e dos rituais dos índios bororós – “a câmara-lente que viu o Paraíso e filmou o Mito Brasil” (BRESSANE, 1996:53) –; *Viagem*

¹² “O Major Luiz Thomaz Reis, com aprendizado nos Estúdios Pathé, em Paris (1910), torna-se chefe dos trabalhos fotográficos e cinematográficos da comissão Rondon em 1914. Deixa-nos, até sua morte (1940), um inestimável material documental (para a burocracia dos museus, mas com olhos de artista para o cineasta que garimpa suas imagens), impresso em papel fotográfico e película, além de curiosos e interessantes relatórios de viagens. (...) Os fragmentos [utilizados em *Brás Cubas*] são provavelmente de *Rituais e festas Bororó* (1916) e *Ronuro: Selvas do Xingu* (1924)” (TEIXEIRA, 1995:260-262).

ao *Fim do Mundo* de Fernando Cony Campos, filme inspirador para Bressane; e intercaladas a estas imagens temos, conforme as palavras do próprio diretor,

(...) a visão singela de *Pandora* com uma angulação de *Limite*¹³ e uma leveza de espuma em preto e branco, lente plana e câmera na mão fora da altura do olho...

Existe aí um cinema concebido como música da luz – é de notar os cortes, na seqüência do Delírio, onde a imagem se sufumiga, se pulveriza na espuma de nítido sentido musical. (BRESSANE, 1996:54)

Bressane aproveita para novamente dialogar com Machado e outros diretores, em mais uma referência intertextual, na seqüência da morte e velório do pai de Brás, ao refazer a cena de um mordomo que acerta o relógio, remetendo ao filme *Capitu*, de Paulo César Sarraceni (1967), adaptado de outro romance de Machado de Assis, *Dom Casmurro* (1899).

A tomada da mão do escravo em um corredor vazio e imenso acertando os ponteiros do tardo relógio nacional, é grande cinema.

São 2 tomadas: 1) close-up da mão, com luva branca, do escravo acertando os ponteiros do relógio. 2) o corredor em plano geral com o escravo de pé diante do relógio imperial.

Este corte e o sentido-movimento desta montagem traduzem um procedimento do Brás Cubas livro e filme: o ideogrâmico. (BRESSANE, 1996:54)

Dom Casmurro volta a ser mencionado nominalmente em uma seqüência em que Brás janta com a irmã (Cap. XCIII) e esta tenta convencê-lo a casar-se com a sobrinha do seu marido, nhá-Loló, que ela afirma ser uma “peróla”. Enquanto lê um livro, distraído, e apoiado a um piano, ele diz não gostar de pérolas e ela o chama de “Casmurro”. Ele retruca: “Dom Casmurro?” “Quê?!” “Nada”. Na mesa, em um porta-retrato, uma foto de Machado de Assis. O escritor depois será apresentado como personagem a quatro jovens modernistas, como já foi citado.

Após a morte do Viegas (Cap. LXXXVIII – *O Enfermo*), parente de Virgília, o diretor, em outro diálogo intertextual, apresenta o poema *de Fome de Forma* (1958), de Haroldo Campos, acompanhado de um violoncelista e de uma cantora lírica.

¹³ Filme de Mário Peixoto, de 1930, de caráter experimental e considerado por Bressane e pela maioria dos cineastas, das diversas correntes, como uma experiência ímpar na cinematografia brasileira.

se
 nasce
 morre nasce
 morre nasce morre
 renasce remorre renasce
 remorre renasce
 remorre

 re
 desnasce
 desmorre desnasce
 desmorre desnasce desmorre
 nascemorrenasce
 morrenasce
 morre
 se

Conforme já destacaram os estudiosos de Machado de Assis, entre eles Roberto Schwarz, o binarismo está sempre presente no romance machadiano representado por idéias opostas, nascimento/morte, princípio/fim. O poema neste contexto, não apenas ressalta o aspecto binário do texto, como por outro lado, “a referência a autores ou o uso de citações nos mergulha num procedimento freqüente e decisivo em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a indicação pelo narrador de um processo de empréstimo, sinalizando a presença do intertexto”. (PASSOS, 1996:14)

Embora todo o relato de *Brás Cubas* (livro e filme), seja um relato sobre o passado, a infância de Brás – um flashback dentro do flashback que é a narrativa – é toda narrada entre névoas e filtros, “com efeitos que recordam as antigas pinturas feitas em vidro dos primeiros tempos do cinema” (LYRA, 1995:70). Esse uso é destacado nos planos em que o pequeno Brás, durante um demorado jantar, está “a namorar certa compota de minha paixão” (Cap. XII – *Um episódio de 1814*), e todo o plano torna-se dourado como que refletindo o amarelo brilhante do doce que o atrai. O intenso uso de filtros amarelos e imagens em um tom sépia perduram durante toda a narrativa da infância de Brás, ressaltando a idéia de passado e de uma certa época “dourada”, a da infância do personagem, e por que não dizer, também a infância do cinema.

A auto-reflexividade, presente na primeira seqüência do filme, surge novamente em uma seqüência de sexo entre Brás e Marcela, através da interrupção da cena por toda a equipe de filmagem, onde vão discutir a melhor forma de filmar o ato sexual sem mostrar objetos da contemporaneidade como uma calcinha de lycra. Neste momento quebra-se a crença na narrativa, e conseqüentemente no narrador, ao apresentar o próprio processo de filmagem e arrancar o espectador do ilusionismo, o que Robert Stam chama de “cinema de desmistificação”. Neste sentido, esta seqüência não apenas remete ao narrador de Machado e suas freqüentes interrupções, mas também tem a função de desmistificar a mimese, esvaziando o erotismo da cena, numa referência que nos lembra Godard e Brecht. A representação “brechtiana” é também bastante utilizada pelos atores, destacando-se, por exemplo, na representação da personagem da mãe de Brás.

Brás encontra Virgília e atração entre os dois, recheada de erotismo, é imediata (“o nosso olhar primeiro foi pura e simplesmente conjugal”) (Cap. XXXVII – *Enfim!*). A câmera fixa o olhar de ambos em longos planos e no decote em V, de Virgília. Continuando esta seqüência, Bressane suprime os capítulos em que Brás volta a encontrar Marcela, envelhecida e marcada de bexigas, mas não deixa de aproveitar o trecho em que este tem uma alucinação com Virgília, vendo o seu rosto tão devastado quanto o da espanhola (Cap. XLI – *A alucinação*). O diretor volta a utilizar o esqueleto, com um chapéu feminino, para representar Virgília nesta breve alucinação do personagem, que logo se recompõe e volta a ver normalmente. (“Nunca me viu? Tão bela nunca!”)

A seqüência do reencontro com Virgília, agora já casada com Lobo Neves, é apresentada com a câmera fixa em seu busto arfante, em plano fixo e longo, como sempre ocorre quando Brás a encontra, reforçando a atração sexual entre eles (Cap. L – *Virgília Casada*). Brás e Virgília irão tornar-se amantes, e, ao contrário da cena com Marcela, o diretor não perde tempo com meios tons, apresentando diretamente uma insinuação de sexo oral. Brás, cinicamente, dirige-se ao espectador: “Um livro perdeu Francesca; cá foi a valsa que nos perdeu”. Depois corta para cena da valsa, onde a câmera tremula parecendo valsar com o casal, em uma atmosfera plena de sensualidade e intenções. A câmera se desloca para os pés de Virgília e se mantém fixa ao nível do chão, enquanto na continuação da seqüência,

ela valsa sozinha, rodopiando com os pés descalços¹⁴, fazendo com que a imagem pareça rodopiar na tela.

A valsa continua na seqüência seguinte, em que fica ainda mais explícito o sentido pleno da frase “cá foi a valsa que nos perdeu”. São cenas de Brás e Virgília na cama, entre brincadeiras sexuais, remetendo ao famoso capítulo composto apenas de reticências (*Cap. LV – O velho diálogo de Adão e Eva*). Bressane aproveita a seqüência para ressaltar o V (manoescritura) da assinatura de Virgília, fazendo a conexão com sua aparência sensual, que será repetido e lembrado constantemente ao longo do filme. Assim como nas cenas “douradas” da infância, estas cenas são filmadas com filtros amarelos em meio a uma névoa.

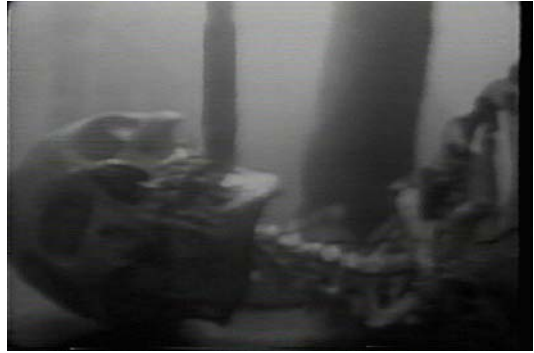
Quando Brás e Virgília se separam, ele já não é jovem e, na ausência da amada, dá-se a nostalgia de reler cartas antigas. O capítulo se intitula *A filosofia das folhas velhas* (*Cap. CXVI*), e Bressane aproveita a sugestão do título para adiantar a narrativa, filmando em segundo plano a irmã Sabina, Brás e o filósofo Quincas Borbas conversando sobre casamento e a filosofia do Humanitismo. O foco é feito através de uma folha de papel em tom sépia em que foi aberto um buraco na forma de uma folha.

Os aspectos satíricos do livro foram traduzidos pelo diretor de formas diferenciadas, seja através do próprio texto de Machado, da interpretação brechtiana dos atores, da câmera oscilante, das interrupções dos narradores ou da narrativa pela equipe de produção, pela dessincronização de trilhas, construção de sentido a partir da disjunção imagem/música, entre várias outras maneiras criativas que o diretor vai acrescentando ao longo da película. Ele tem noção do caráter inovador que é exigido para a tradução cinematográfica do gênero, tão desconcertante também na literatura.

Dar ênfase à maneira de compreender e apreender a luz, penetrar nas leis do ritmo e do movimento, tirar a câmera do tripé, da mão na altura do olho, da grua, do carrinho, e colocá-la em um varal de cordas, amarrá-la em um selim de bicicleta, precipitá-la em hélice no espaço, isto tudo traduz, para o filme cinematográfico, o sentido de inovação e experimento do livro *Brás Cubas*. (BRESSANE, 2000:56)

¹⁴ A valsa e os pés descalços como analogia ao ato sexual, apresentados por Bressane nesta seqüência, nos direciona aos romances de José de Alencar, que muito influenciou o jovem Machado de Assis da primeira fase.

Na época de seu lançamento, *Brás Cubas* foi considerado por boa parte da crítica um profundo e acurado trabalho de tradução intersemiótica, tradução de signos, dialogando profundamente com o escritor e a obra. Planos antológicos e uma incansável pesquisa estética direcionaram o trabalho do diretor. Mas nem tudo são elogios. Outra parte da crítica e do público, considera o filme “pesado” e de difícil assimilação. O espectador ideal de Bressane necessita ter um vasto conhecimento cultural, o que justifica a dificuldade encontrada pelo grande público. Assim mesmo, ao contrário do que se poderia talvez esperar, o diretor manteve-se bastante próximo do texto machadiano, embora dentro de suas próprias perspectivas de um cinema de tradição satírica e experimental, procurando também em alguns momentos realizar imagens de pura construção poética.





CAPÍTULO V

ANDRÉ KLOTZEL E *MEMÓRIAS PÓSTUMAS*

Alguém pode pensar que a fidelidade ao texto deveria resultar em uma adaptação que seria a edição dos trechos mais significativos mantidos o mais próximo, se possível iguais ao original literário – uma espécie de resumo visual do livro. Essa pessoa estaria desprezando o sentido particular de cada forma de expressão e ignoraria que um texto literário ilustrado por imagens resulta geralmente em algo completamente diferente do livro lido.

(KLOTZEL, Uma questão de fidelidade, 2000)

1. Introdução

Em 1990, o presidente Fernando Collor de Mello extinguiu todos os organismos culturais de âmbito federal, entre eles a Embrafilme, empresa governamental criada em 1969 que deveria promover a produção, divulgação e distribuição de filmes brasileiros. A extinção foi apoiada pela opinião pública e grande parte dos setores da indústria cinematográfica, porque em sua fase final, “a EMBRAFILME era acusada de inoperância, má gestão administrativa, favoritismo e o não cumprimento de compromissos” (RAMOS, 2000:215).

Um ano depois, o então Secretário de Cultura, Sérgio Rouanet, apresentou proposta para criação de uma lei de incentivo à cultura, que ficou conhecida como Lei Rouanet. Ela utilizou um mecanismo de aprovação e de incentivo à cultura através do qual as empresas passaram a utilizar parte do imposto de renda no apoio a projetos culturais de modo geral. Com o impacto positivo desta lei no meio cultural, foi criada em 1993 a Lei do Audiovisual, destinada especificamente a fomentar a indústria do cinema e do audiovisual nos mesmos moldes de renúncia fiscal.

No vácuo deixado pela Embrafilme e sem nenhum direcionamento de política pública para a área cinematográfica, a produção caiu quase a zero nos primeiros anos da

década. No entanto, a partir da criação da Lei do Audiovisual, a produção volta a melhorar. O filme *Carlota Joaquina: Princesa do Brasil*, de Carla Camurati, lançado em 1995 é considerado o marco zero desta nova fase da cinematografia brasileira, que ficou conhecida como Cinema da Retomada. É no contexto histórico da Retomada que *Memórias Póstumas de Brás Cubas* será novamente levado às telas do cinema.

2. Machado de Assis na visão de Klotzel

André Klotzel, mais jovem que Bressane, desponta no contexto da cinematografia nacional com seu primeiro longa-metragem *A marvada carne* (1986), sucesso absoluto de público e de crítica, realizados após três curtas-metragens. Depois do lançamento de *Capitalismo Selvagem* (1992), Klotzel decide-se pelo desafio de filmar *Memórias Póstumas* (2001), seu terceiro longa-metragem.

Com um orçamento de mais de quatro milhões de reais e filmado em Salvador, Rio de Janeiro, Três Rios, São José do Barreiro, Paraty, Campinas, São Paulo e Coimbra (Portugal), o filme teve grande aceitação pelo público e ganhou os prêmios de Melhor Filme, Melhor Direção, Melhor Roteiro e Melhor Atriz Coadjuvante (Sônia Braga) no Festival de Gramado (2001).

A euforia provocada pela nova política de incentivo e fomento à produção cinematográfica no Brasil, levou à produção de uma grande variedade de filmes. E entre os temas de interesse encontravam-se as reconstituições históricas e filmes que resgatassem a identidade nacional. Havia, no entanto, uma grande desesperança, em nível político, com o modelo econômico neoliberal adotado pelo presidente Fernando Henrique Cardoso (FHC), e uma percepção generalizada de que todos estavam ficando mais pobres.

Quando do lançamento do filme *Memórias Póstumas*, a figura de FHC – presidente poliglota, acadêmico, culto e com grande trânsito nos países europeus –, foi rapidamente associada pelos jornalistas, críticos e pelo próprio diretor, ao também culto e erudito D. Pedro II, imperador durante a vida de Machado de Assis e na época em que se situa o romance. Passados mais de 100 anos da publicação do livro, os governantes, os governados e a postura indiferente da elite, do qual o personagem Brás faz parte, ainda encontravam eco na sociedade brasileira do início do novo século.

Em seu tempo, Machado era considerado universalista em excesso e foi muito atacado por sua aparente falta de nacionalismo. À distância percebe-se como ele criticava a elite da sociedade brasileira escravagista e uma das mais atrasadas do mundo. Esses paradoxos me levaram a pensar que o Brasil de hoje tem tudo a ver com o país daquela época. Vejo no Rio de Machado um paralelo com o país de hoje. Na sua época, D. Pedro era valorizado como um homem letrado, culto, que falava várias línguas. Acho que vivemos, de alguma forma, uma atmosfera de segundo reinado. A elite do país, europeizada ou americanizada, continua comportando-se como a elite terceiro mundista daqueles tempos. De forma sutil, acho que esta situação está representada no filme. (KLOTZEL, material de imprensa, 2000)

O romance de Machado de Assis adequava-se bem ao momento histórico e às novas condições presentes no cinema nacional. E, apesar de ser um dos romances mais importantes da Literatura Brasileira, as duas adaptações feitas anteriormente (*Viagem ao fim do mundo* e *Brás Cubas*, já mencionados) eram praticamente desconhecidas do grande público. Por se tratar de cinematografias experimentais, com uma linguagem de difícil absorção pelas massas, apenas um seletivo e reduzido público cinéfilo tinha conhecimento das obras. Klotzel assume então o trabalho de levar novamente *Memórias Póstumas de Brás Cubas* às telas do cinema, com uma linguagem convencional, destinado ao grande público não-especializado.

Se esse era o objetivo do diretor, ele foi amplamente atingido. Apesar de todas as restrições que os críticos cinematográficos possam fazer ao filme, em termos de fidelidade, narrativa ou estética (e críticas nunca faltam, a favor e contra), não se pode deixar de reconhecer que ele surpreendeu pelo poder de comunicação com o público, com uma linguagem fácil e um espírito humorístico que cativou as platéias. Para um cinema que viu seu público diminuir assustadoramente ao longo dos anos, e o laborioso trabalho a que se submete o cinema nacional para trazer sua platéia de volta aos cinemas, a boa recepção de *Memórias Póstumas* como cinema de entretenimento não pôde deixar de ser bem vista.

Apesar das dificuldades inerentes à forma do romance, como o próprio cineasta reconhece, ele procurou trabalhar na unidade que existe através da fragmentação, com grande ênfase nos diálogos e na narração. O diretor optou por um desenvolvimento narrativo convencional, vinculado à tradição mimética e melodramática do cinema narrativo, que oferece uma linguagem já decodificada pelo grande público.

O romance de Machado tem um caráter satírico e reflexivo e um narrador que deseja ser reconhecido e chama a atenção constantemente sobre si mesmo. Faz interrupções e digressões, apresenta contradições e deixa-se levar pelos pensamentos ao sabor do tempo.

Para um adaptador vinculado a uma tradição narrativa que dá maior importância ao enredo do que à forma (afinal, como dizia Aristóteles “o elemento mais importante da trama são os fatos”), várias opções terão que ser tomadas para se obter deste narrador pouco convencional uma unidade, que ele constantemente evita.

O adaptador experiente procura sob a superfície dos fatos o drama subjacente, descobre meios de juntar elementos díspares de modo que se encaixem temática e dramaticamente com o restante da história e, ao mesmo tempo, tenta se manter fiel ao espírito da obra original. (MABLEY, HOWARD, 1993:38)

O adaptador opta, então, por um maior desenvolvimento dramático da história. No caso de *Memórias Póstumas*, sem esquecer a importante figura do narrador, o foco narrativo é direcionado e intensificado para a relação amorosa entre Brás e Virgília. O próprio narrador avisa ironicamente ao espectador, ao apresentar Virgília jovem, que “logo, logo, vai começar o romance”. A presença de Virgília nas primeiras seqüências, no enterro e no leito de morte de Brás, repetindo desconsolada “morto!morto!” é também repetida na seqüência final, fechando o filme e a trama romântica.

No livro, embora a relação com Virgília esteja constantemente presente, ela é dissolvida pela extrema fragmentação da narrativa e pelas constantes divagações do narrador sobre diversos assuntos. Mais do que idealizar o romance com Virgília, o narrador-defunto tem interesse por si mesmo, tentando tornar interessante uma vida que nada teve de extraordinária. Nas suas divagações e na sua própria narração, ele se contradiz constantemente e acaba apresentando um vivo retrato da sociedade em que viveu e das vãs vaidades humanas.

A importância da relação amorosa como foco condutor da narrativa em *flashback* é percebida quando se observa que personagens foram suprimidos e quais foram mantidos. A irmã de Brás Cubas, Sabina, e seu marido, Cotrim, desaparecem na adaptação. Deixa-se de fora, então, alguns capítulos com bons diálogos de Brás com a irmã, quando brigam pela herança deixada pelo pai (Cap. XLVI – *A Herança*), ou com o cunhado sobre casamento (Cap. CXXIII – *O Verdadeiro Cotrim*) e política (Cap. CXLVIII – *O Problema Insolúvel*). São capítulos em que é reforçada a perspectiva irônica do narrador não apenas em relação a si mesmo, mas também em relação às outras pessoas e suas atitudes.

O personagem Quincas Borbas, que no romance tem uma grande influência sobre Brás através de sua filosofia Humanitista, alterando sua visão de mundo graças à política de “Ao vencedor, as batatas!” e levando-o ao desengano e melancolia de vê-lo afundar na loucura, passa no filme a ser uma personagem secundária, quase decorativa. Por outro lado, é mantida uma personagem como D. Plácida, velha senhora que se torna alcoviteira dos encontros amorosos de Brás e Virgília.

A postura obcecada foi de tentar sempre manter uma certa elegância sóbria, eliminando tudo o que pudesse parecer supérfluo e acessório para contar a história, deixando também de lado aquilo que tivesse somente como virtude a fruição estética em si, ou apenas servisse para produzir um efeito de impacto e impressionar o espectador. Seria como tentar imitar a maneira discreta e elegante do texto de Machado de Assis, que usa as palavras com muita propriedade e exatidão, de forma ponderada e finamente irônica. (KLOTZEL, Uma questão de fidelidade, 2000)

Mas a grande dificuldade é a verbosidade do Brás Cubas. Há pedaços maravilhosos que não podiam entrar no filme. Eu tinha de perseguir a economia e a objetividade narrativa para não ficar prolixo. Tinha de contar a história enquanto o livro evita contá-la. (KLOTZEL, em entrevista à revista Época, 2001)

Apesar das supressões ou acréscimos, comuns nas adaptações, *Memórias Póstumas* mantém-se extremamente próximo ao romance original. Não apenas o texto e os diálogos foram mantidos quase literalmente, como também as principais funções narrativas foram transferidas. Por funções narrativas entendemos ser os pontos nas quais a narrativa se estrutura e que avançam a história até o seu desenlace, os eventos básicos da história, que correspondem ao que Roland Barthes definiu como funções cardinais. Neste sentido, o romance com Virgília é fundamental na história de vida de Brás Cubas.

Os principais eventos narrativos no livro são:

1. Apresentação do narrador ao leitor.
2. Enterro e morte de Brás Cubas.
3. Infância de Brás.
4. Romance com a prostituta Marcela.
5. Ida forçada à Europa.
6. Morte da mãe de Brás e sua reclusão na chácara.
7. Encontro de Brás com Virgília.
8. Brás perde Virgília para Lobo Neves.

9. Morte do pai de Brás.
10. Início do romance de Virgília e Brás.
11. Encontro de Brás com Quincas Borba, mendigo.
12. Reencontro com Quincas Borba, já rico e filósofo.
13. Lobo Neves desconfia da infidelidade conjugal.
14. Viagem de Virgília e fim do romance com Brás.
15. Apresentação do sistema filosófico Humanitismo.
16. Volta de Virgília à corte e morte de Lobo Neves.
17. Loucura de Quincas Borba.
18. Narrador encerra a narrativa.

No filme, a estrutura narrativa central do livro é mantida, assim como os principais personagens e eventos. Mas o narrador reflexivo não se enquadra facilmente em modelos pré-estabelecidos. Ele é em si um dos elementos mais importantes da narrativa e a sua narração em primeira pessoa, com fundo psicológico, é mais difícil de ser apresentada no meio cinematográfico.

Em *Memórias Póstumas*, Klotzel soluciona o problema do narrador reflexivo em primeira pessoa dividindo-o em dois. Além do recurso da *voice-over*, constantemente presente, ele também separa o Brás-fantasma do Brás-vivente. O fantasma de Brás é quem olha diretamente para a tela e dirige-se ao espectador, chegando a solicitar que ele não fique nervoso com sua narração lenta e que “ajeite-se um pouco melhor na poltrona”, num diálogo bastante próximo com o narrador satírico de Machado. O Brás-vivente faz parte da história narrada pelo fantasma de Brás. E embora em algumas seqüências os personagens sejam congelados em seus movimentos para centralizar a atenção nos comentários do narrador, o Brás narrado desconhece a câmera, mantendo a representação naturalista.

Como temos duas narrativas sobrepostas, ambos são personagens, de uma história narrada no presente (o próprio narrador) e outra mostrada em *flashback* (a história que ele conta). A divisão do narrador facilita uma outra opção do diretor: como trabalhar o satírico e o mimético em um mesmo filme. Para a narrativa em *flashback* ele reserva a história linear e uma concepção narrativa mais convencional. O narrador fantasma, em tempo presente, fica

encarregado da utilização dos recursos satíricos do romance. Para ele será dada a liberdade de transgredir, falar com o espectador, parar a narrativa, fazer digressões. O inusitado do narrador de *Memórias Póstumas* fica por sua capacidade de revisitar o passado *in loco*, vindo a si mesmo enquanto vivo, sem que se trate de um estado onírico, revelando o estado de quase realismo fantástico, “pré-Macunaíma”, presente no romance.

O narrador é orgulhoso e vaidoso, e embora queira aparentar uma falsa modéstia (“A franqueza é a primeira virtude de um defunto”), nada em sua narração cínica e irônica nos leva a crer que ele seja sincero, mesmo depois de morto. A falsa modéstia é ressaltada no capítulo CLVII – *Fase Brilhante*, também levada às telas. Embora diga que se cala, que não irá detalhar suas obras de caridade, o narrador faz questão de nos *mostrar* a sua atuação ao lado dos pobres e enfermos, para que vejamos que foi um homem bom e piedoso.

E vede agora a minha modéstia; filiei-me na Ordem terceira de ***, exerci ali alguns cargos, foi essa a fase mais brilhante da minha vida. Não obstante, calo-me, não digo nada, não conto os meus serviços, o que fiz aos pobres e aos enfermos, nem as recompensas que recebi, nada, não digo absolutamente nada. (ASSIS, 2003:238)

De uma vida medíocre e sem grandes acontecimentos, Brás Cubas pretende tirar uma história. Acima de tudo, o que ele mais deseja é chamar a atenção e ser reconhecido. Não apenas se compraz em ser um defunto-autor, mas acredita que a ciência o agradecerá por ser o primeiro a descrever um delírio pré-morte. É um narrador que não aceita ser posto em segundo plano, nem passar pela narrativa sem ser identificado. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, ele é a história. No filme, Klotzel mantém muito dos recursos reflexivos do romance, consciente de que é parte intrínseca à própria narração. Ele mantém as digressões do narrador e suas constantes interrupções, evitando esconder-lhe em prol de um desenvolvimento mais constante da narrativa, numa tentativa de agregar elementos satíricos a uma narrativa mimética.

A narração do defunto Brás é também repleta de intertextualidade. O narrador cita e comenta livros, filósofos, autores de várias épocas, dizeres populares, expressões em francês... Ele é medianamente culto e gosta de exibir seus conhecimentos, como provavelmente o fez em vida. E como característico de um romance reflexivo e satírico, ele também se remete aos fazeres da própria literatura. Estes são os pontos mais difíceis para o diretor, que deve optar por manter a adaptação reflexiva, como fez Klotzel, ou eliminar por completo este aspecto do romance no filme (e depois suportar as críticas pela infidelidade).

O texto de Machado de Assis busca um leitor ativo que possa não apenas ler nas entrelinhas como também preencher os muitos espaços deixados por ele na narrativa. A imaginação do leitor é constantemente chamada a auxiliar na leitura, pelas omissões do narrador. Como, por exemplo, os capítulos LV (*O velho diálogo de Adão e Eva*) e CXXXIX (*De como não fui Ministro de Estado*), representado apenas por reticências.

Trabalhar os espaços deixados por Machado requer uma dose de imaginação do diretor, que mais do que nunca tem uma porta aberta para diversas interpretações. Klotzel transfere apenas um dos capítulos citados acima (Cap. LV), encontrando uma solução criativa para as reticências, sugerida a partir do título, *O velho diálogo de Adão e Eva*. Durante uma relação sexual do jovem Brás com Virgília, o narrador fantasma Brás encontra-se na porta do quarto e olha constrangido para o espectador desejando repetidamente falar alguma coisa, mas desiste. Tratando-se de um narrador extremamente verborrágico e atuante durante todo o filme, este é o único momento em que ele positivamente se cala. É redundante falar, são reticências.

Memórias Póstumas pretende realizar uma reconstituição histórica da sociedade do século XIX, em que se desenvolve a história do romance. Dentro deste parâmetro de reconstituição histórica, um dos pontos a serem observados é a utilização da banda sonora, em seu contexto musical.

A música em *Memórias Póstumas* quase sempre se apresenta num contexto de música de fundo, sem intenções narrativas. Intra ou extra-diegética, ela cria o ambiente próprio dos salões requintados da sociedade carioca do período. E o que se escutava nesta alta sociedade que se desejava européia? Música clássica européia, sem dúvida, como é reconstituído na seqüência da infância de Brás (Cap. XII – *Um episódio de 1814*), em que um violinista toca enquanto os convidados escutam com atenção e deleite. A música brasileira popular ainda não tinha o contorno e a dimensão que tomaria na vida social do século seguinte, e a classe alta e requintada cultivava sobretudo a música instrumental e clássica. A música dos morros e das senzalas, afro-brasileira, ainda não havia penetrado nos salões elegantes.

O diretor parece ter isso em mente quando opta por sinfonias, óperas e valsas de compositores europeus, criando, ao mesmo tempo, um diálogo com Machado e a época do personagem Brás. Na composição musical de *Memórias Póstumas*, encontramos, entre outros exemplos¹, *Don Giovanni* (1787) a ópera considerada a mais complexa de Wolfgang Amadeus Mozart, com acentos trágicos, eróticos e burlescos. O *Hino da Independência*, composto por D. Pedro I, *Partita No. 2, em D menor*, de Johann Sebastian Bach e uma guitarra portuguesa interpretada por Pedro Caldeira de Cabral, em *Canção*. A pesquisa musical de época inclui música de salão típica do início do século XIX, como *A grande Tarantella*, de Louis Moreau Gottschalk, regente norte-americano que foi um dos primeiros artistas estrangeiros a empolgar o público brasileiro no tempo de D. Pedro II.

A única exceção à música instrumental surge com a composição de Carlos Gomes², *Quem sabe?* (1859), apresentada na voz da cantora lírica Kátia Guedes de Souza. A música inicia só com a melodia, ao som de um piano, na cena em que a jovem Virgília conhece Brás Cubas em sua casa, eles se enamoram e trocam olhares (Cap. XXXVII – *Enfim!*). Na cena seguinte, a música assume a narração através da letra; os personagens nada dizem, apenas se aproximam lentamente e trocam um beijo. Houve claramente uma elipse temporal, porque Virgília mudou de vestuário. Aparentemente, o interesse é mútuo e Brás está freqüentando a sua casa (“No fim de um mês estávamos íntimos”). A música reforça o adiantamento da narrativa, assumindo a função de elemento narrativo sobre o interesse amoroso de ambos. Só após o beijo, a *voice-over* do narrador fantasma surge, confirmando o que foi apresentado.

Tão longe de mim distante
Onde irá, onde irá, teu pensamento?
Tão longe de mim distante
Onde irá, onde irá, teu pensamento?

¹ Também estão presentes composições de Joseph Haydn (*Divertimenti*); J.J. Emerico Lobo de Mesquita (*Ladainha em Fá*); Música do Brasil colonial de compositores mineiros; Pe. José Maurício Nunes Garcia (*Lições de Pianoforte*); Georges Enesco (*Rapsódia Romena*); Louis Spohr (*Concerto para Clarinete e Orquestra no 1 C menor Op. 26*); Enrico Toseli (*Serenata*); Louis François Dauprat (*Grand Sextour*); A. Strohmayer (*Die Tanzlustigen*) e J. Lanner (*Die romantiker, Valse Op. 167*).

² Carlos Gomes, maestro e compositor, foi amigo próximo de Machado de Assis, que era um grande apreciador de óperas e entusiasmado com a obra do compositor.

Quisera saber agora, quisera saber agora,
 Se esqueceste, se esqueceste, se esqueceste o juramento
 Quem sabe se és constante, se ainda é meu, seu pensamento
 Minhalma toda devora, da saudade, da saudade, agro tormento.

Vivendo de ti ausente
 Ai, meu Deus, ai, meu Deus, que amargo pranto
 Suspiros, angústias e dores
 São as vozes, são as vozes do meu canto
 Quem sabe, pomba inocente, se também te corre o pranto
 Minhalma cheia de amores te entreguei já neste canto.

Duas outras exceções musicais surgem: 1) Na cena em que Brás vaga pelas ruas enquanto espera o momento de ir à casa da jovem Virgília, uma banda de música passa por ele, tocando uma marchinha popular de estilo carnavalesco, numa das poucas vezes em que a sonoridade clássica é realmente subvertida durante o filme; 2) Quando Brás é estudante em Portugal, e o diretor acrescenta uma cena em que ele faz uma serenata à janela de uma moça, acompanhado de tradicionais guitarras portuguesas.

Olhando por outro ângulo, entre os “caminhos não tomados” pelo diretor, é possível concordar com Robert Stam ao afirmar que ele poderia ter buscado um maior equilíbrio entre as sinfonias européias e a música popular brasileira, como ocorre em outros filmes de época como *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues (STAM, 2005b, p. 135). Isso traria mais “brasilidade” ao filme, em termos de identidade nacional, ressaltando a discrepância entre o Brasil das ruas e o Brasil dos salões, traço musical ainda presente na cultura brasileira. Ressaltaria também o binarismo em que se equilibra o romance de Machado, sempre representando idéias opostas, como já destacado por Roberto Schwarz. Mesmo elementos de contemporaneidade poderiam ser acrescentados, visto que o narrador nos fala no tempo presente. Na primeira seqüência do filme, o narrador se apresenta e diz: “Morri há mais de 100 anos”. Com isso, ele dissocia-se do tempo passado em que a história será narrada.

No entanto, o diretor optou no contexto musical por seguir os passos do personagem Brás e dos ambientes requintados que ele freqüentava. Embora a narrativa se desenvolva em dois níveis diegéticos, a opção musical termina por ressaltar a tentativa de unidade dramática através da centralização do foco narrativo no par romântico (ponto central do *flashback*), na constante *tensão de forças* existente entre o narrador, sempre desejoso de aparecer, e a história narrada. Condiz também com a visão de Klotzel sobre o texto do romance, que ele considera discreto, finamente irônico e com uma elegância sóbria.

Essa visão do romance composto de uma elegância discreta e sóbria é, segundo as palavras do diretor, o que direcionou todos os aspectos da filmagem, do cenário à representação. Representação esta, contida, quase teatral, mas ainda de fundo naturalista. Apenas Marcela, representada pela atriz Sônia Braga, atua de uma forma que destoa do resto do elenco, sendo artificial, exagerada, quase brechtiana.

A tentativa de reconstituir fielmente o período em que se passa a história, um dos objetivos do diretor, é levada a requintes de detalhes quando se trata do vestuário, por exemplo. O filme é composto com um riquíssimo vestuário, com 400 peças alugadas de uma loja de Paris especializada em roupas de época.

Neste sentido, o aspecto satírico do romance é mantido enquanto texto irônico verbalizado pelo narrador, ou através de alguns recursos já apresentados, como a interrupção das cenas, os comentários e o congelamento das imagens. Não é, no entanto, levado à forma da concepção fílmica em si, com uma câmera mais audaciosa, na representação dos atores ou na cenografia. Ocorre, ao contrário, uma tentativa de extrair os aspectos carnavalizantes do texto original, diminuir os seus contrastes e submetê-lo a um naturalismo e uma linearidade narrativa mais facilmente absorvível. São os percalços de tentar transpor um texto satírico dentro da forma de uma tradição narrativa mimética.

Me parecia fundamental a leveza do Machado, sua maneira pouco enfática de dizer as coisas, o tom quase prosaico, mas de extrema elegância do romance. Procuramos fazer o mesmo: os enquadramentos de câmera deveriam ser bem compostos mas simples, sem ângulos muito altos ou baixos, sem planos com movimentos rebuscados, combinados a uma leveza fotográfica conseguida com um contraste baixo das imagens, que deixasse tudo bem visível e claro. Os cenários não deveriam exagerar na qualificação. Para manter esta elegância sóbria, eliminamos tudo que pudesse parecer supérfluo e nos detivemos no essencial - como o texto de Machado. Em relação aos atores, a orientação era não realçar nada. Eu queria um tom discreto mas elegante - do começo ao fim.

Diminuído os contrastes, o filme anda paralelo ao livro. Inicia com a dedicatória com letras brancas em fundo negro: “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver, dedico como saudosa lembrança estas Memórias Póstumas”. A seqüência de abertura remete-nos ao primeiro capítulos do livro (Cap. I – *Óbito do autor*), em que vemos Brás morto, dentro do caixão sendo levado ao cemitério para ser enterrado. Em *voice-over*, na primeira pessoa, o narrador se apresenta dividindo com o espectador a dúvida sobre como começar a narrativa.

É um dia chuvoso, Virgília está presente e um amigo faz um discurso comovido. Brás, fantasma, observa o cortejo fúnebre e logo se apresenta como o autor da voz que escutamos antes. Dirige-se diretamente à câmera e já assume a postura de estrela de seu próprio filme. A câmera fecha em *close-up* no seu rosto. Quando voltamos à narrativa do *flashback*, a voz do narrador, que já sabemos de quem se trata, nos segue em *voice-over*, descrevendo e comentando as cenas. Esta voz nos acompanhará praticamente durante todo o filme.

Se não havíamos ainda percebido que se trata de um narrador incomum, isto ficará claro logo nas primeiras seqüências. Brás está em seu leito de morte e conversa com Virgília. O narrador faz sua primeira interrupção. Congela a narrativa e diz que quer apresentar o seu delírio pré-morte. Neste momento temos uma clara dissociação dos narradores. Enquanto Brás fala, a câmera segue adiante mostrando detalhes do cenário e ele sai do quadro. Nem um pouco inibido por esta falta de interesse da câmera em sua pessoa – um mega-narrador no conceito de Gaudreault –, Brás acelera o passo e coloca-se novamente em quadro. Ele quer ser filmado, quer estar na “mídia”, uma analogia a um comportamento tão freqüente nos dias atuais.

Para facilitar a reconstituição do Rio de Janeiro do século XIX, Klotzel lança mão de um recurso criativo e econômico, pois embora tenha obtido uma boa verba de produção, não seria suficiente para uma reconstituição de época precisa. Ele utiliza pinturas do Rio de Janeiro da época que mostram a cidade, os habitantes, o cotidiano das ruas, os escravos. Lentamente somos levados a evocar o Rio antigo, enquanto o narrador em *voice-over* guia a narrativa. As pinturas além de terem a função de reconstituir e evocar uma época passada, fazem um diálogo com a pintura colonial e também servem de imagem de transição para as elipses, que são constantes em Machado. Através das pinturas as elipses temporais, as idas e vindas do narrador, típicas do texto machadiano, são satisfatoriamente resolvidas. Este recurso é utilizado várias vezes ao longo do filme: 1) Para fazer a elipse entre o leito de morte e os momentos antes da morte; 2) Na transição da infância à juventude; 3) Na volta de Brás ao Brasil, depois de anos na Europa; 4) Para relatar a morte de Eulália, nhá-Loló, noiva de Brás na maturidade (pinturas do teto de capelas e anjos e uma caricatura da morte).

O capítulo do delírio (Cap. VII – *O Delírio*), com tinturas de realismo mágico, é um dos mais criativos do livro, deixando amplo espaço para a imaginação dos adaptadores. Tal qual o diretor Julio Bressane em *Brás Cubas*, Klotzel aproveita o espaço na narração para dialogar com outros diretores e filmes, em um processo de metalinguagem e intertextualidade que o aproxima do romance. Filmado em estúdio, Brás é levado por um falso hipopótamo, que se movimenta claramente sobre trilhos, localizado em um falso cenário de estúdio que representa geleiras nevadas.

Esse delírio foi uma incógnita durante muito tempo. Eu não queria uma cena *spielberguiana*, com grandes efeitos, mas algo que não se levasse muito a sério, no espírito circense. De repente veio o estalo: aquela alucinação deveria ter a estética do Méliès e sua época, que afinal de contas também era bem circense e em certa medida contemporâneo de Machado de Assis. E realizar esse delírio numa linguagem que cita os primórdios do cinema foi um enorme prazer. (KLOTZEL, Material de Imprensa, 2000)

Brás encontra Pandora, que a princípio está em um cenário circense, em uma tela pintada para o corpo e em que se tem um buraco para colocar a cabeça, como ainda é possível encontrar em parques de diversões temáticos para fazer fotografias. A câmera filma Brás do alto, o que faz parecer que Pandora cresceu e se aproxima do rosto dela em um *close-up* fechado. Segurando-o por dois dedos, Brás debate-se e implora alguns anos a mais de vida. Ela nega e mostra-lhe o começo dos tempos. Numa visão puramente cinematográfica, o começo dos tempos é também o começo do cinema e então o diretor mescla filmes de arquivo, filmes dos primórdios do cinema, cena paródica de filme mudo de uma adaptação de *Hamlet*, filmes futuristas do cinema mudo e filmes antigos de reconstituições históricas no estilo de épicos bíblicos.

O aspecto circense, uma outra referência aos primórdios do cinema e aos *vaudevilles* é apresentado na seqüência em que Brás escreve sobre política e filosofia, depois da morte do pai e da perda de Virgília, que se casou com Lobo Neves. Na cena, num momento poeticamente singelo do filme, Brás escreve em sua escrivanhinha, enquanto na parede à sua frente surgem várias figuras de um antigo *teatro de sombras* ou *lanterna mágica*, percussor do cinema na tentativa de fazer figuras se movimentarem através do jogo de luz e sombras. No primeiro foco de luz, um homem de casaca e cartola faz um longo cumprimento. No segundo foco, à sua frente, uma mulher com uma sombrinha levanta a mão em sua direção. Em seguida, são expostas as figuras de um violonista, uma carruagem, dois homens de casaca e cartola conversando, uma mulher nua sensualmente encostada em uma coluna e

um cupido, que em *close* movimentada a flecha e fecha a seqüência. Estas imagens, contidas no espaço diegético da narrativa são dirigidas unicamente ao espectador, uma vez que o personagem não as percebe.

Na seqüência seguinte ao delírio, Brás está outra vez no seu leito de morte e o narrador interrompe a cena, tal qual no livro (Cap. IX – *Transição*), para fazer uma elipse à sua infância:

- Vou contar a história de Virgília, mas tenham calma, cada coisa a seu tempo. Agora ajeitem-se em sua poltrona, que eu vou começar pelo começo. E vejam com que agilidade, com que arte faço eu a grande passagem de tempo desta estória.

O mesmo recurso será utilizado por Machado de Assis, alguns capítulos adiante (Cap. XIII – *Um Salto*) para fazer uma elipse da infância ao Brás jovem e adulto. O filme também volta a recorrer à presença do narrador interrompendo a narração, paralelamente ao livro.

- Descrito esse episódio, vamos dar um salto. Vamos passar por cima da escola, que não interessa, a triste escola onde aprendi a ler, escrever, dar cacetadas, cabular aulas. Vamos dar um salto no tempo. Vamos à Independência do Brasil.

A música *Hino da Independência*, composta por D. Pedro I inicia, enquanto é apresentado o famoso quadro do pintor Pedro Américo de Almeida, retratando a cena da independência às margens do Ipiranga, com destaque para a figura do imperador. A música continua na seqüência seguinte, em que o jovem Brás anda à noite pelas ruas cheias de gente de uma cidade empolgada com boa nova da Independência. Está completa a transição da elipse e o fantasma Brás já está a postos para continuar a narração.

Desta vez, porém, enquanto a câmera, já domada, se fixa nele, com um gesto de mão ele indica que ela deverá seguir a narrativa do *flashback*, seguir os passos do jovem Brás. Este jogo reflexivo de Brás com a câmera, que desmistifica o fazer cinematográfico, nos remete às estratégias de Godard, e nos alerta outra vez para a presença deste segundo narrador, onisciente, em terceira pessoa, que constantemente não percebemos no meio cinematográfico. Brás desmascara-o, no momento em que se dirige à câmera, e apenas à *ela*, indicando-lhe o que deve fazer. Ele claramente não está falando nem com o espectador, nem consigo mesmo, nem com outros personagens da trama.

A flexibilidade com que o personagem-narrador Brás se locomove entre as cenas permite construções interessantes para um meio audiovisual como o cinema, em que

não apenas ele congela movimentos, mas repete cenas que reconhecemos imediatamente por já termos visto antes, sem que seja necessário descrevê-la outra vez, como seria necessário no meio verbal. É o recurso que Klotzel utiliza para traduzir o capítulo XXVII (*Virgília?*) e como numa das “idas e vindas” do texto machadiano, ele se adianta à narração e antecipa o que está por vir (“Eu logo iria me encontrar com ela”, diz o narrador). Depois se arrepende e decide seguir a narrativa de onde parou.

A seqüência da apresentação de Virgília jovem é composta por alguns quadros que se tornam fixos. Brás conversa com o pai, que o informa sobre o nome de sua noiva. Os personagens congelam os movimentos e entra o narrador em quadro.

- Ooops! Uma explicação. Virgília... Virgília é aquela do começo do filme. Não sei se o espectador vai se lembrar, então por via das dúvidas, vamos rememorar.

Corta para o quadro do início do filme de Virgília idosa no leito de morte de Brás, enquanto o narrador explica que sim, se trata da mesma senhora. Ele sai de quadro e entra no quarto de Virgília jovem, que se arruma ao espelho.

- Essa é Virgília jovem. Virgília! Era talvez a mais atrevida criatura de nossa raça humana, e com certeza, a mais voluntariosa. Eu logo iria me encontrar com ela. Logo vai começar o romance.

- Mas vamos seguir a história sem interrupções. Por enquanto estamos com meu pai com a xícara de café na boca quando...

O narrador desloca-se outra vez para a primeira cena da seqüência, onde Brás conversa com o pai. Desta maneira, o diretor condensa alguns capítulos e apresenta Virgília. A unidade de quadros e de textos é mantida pela presença do narrador, deslocando-se de uma cena a outra.

Da mesma forma que o narrador satírico do romance de Machado, o narrador do filme já demonstrou ser pouco confiável, sem nunca termos a certeza sobre a veracidade de sua narração. Ele pode mesmo tornar-se mentiroso. Na seqüência em que Brás propõe a Virgília que fujam para viver em outro país (Cap. LXIII - *Fujamos*), Lobo Neves entra na casa e o jovem Brás se lança em seu pescoço para sufocá-lo. O narrador aparece para apartá-los e esclarecer que matar Lobo Neves é o que o jovem Brás gostaria de ter feito, mas não o fez e a cena não existiu. Sob sua direção a cena é reeditada, e eles se cumprimentam amistosamente.

A construção da ironia do personagem narrador em *Memórias Póstumas* se faz sobretudo através do texto de Machado e da representação e narração do ator Reginaldo

Farias. Em alguns momentos porém, o diretor busca outras alternativas. Elas se apresentam em diferentes sequências:

1) Quando Brás reencontra a antes bela prostituta Marcela, que está velha e marcada por bexigas (Cap. XXXVIII – *A Quarta Edição*). Brás se despede, a câmera faz um *close-up* no rosto bexiguento de Marcela e escutamos a voz do narrador fantasma falar profundamente “linda Marcela!”.

2) Mesclando dois capítulos (Cap. XLV – *Notas* e XLIX – *A Ponta do Nariz*) em uma sequência, vemos que durante o enterro do pai, Brás começa a divagar sobre a importância do nariz. Do ponto de vista do personagem, as pessoas presentes ao enterro reviram os olhos ou olham para a ponta do nariz, num outro momento de realismo fantástico do filme. O narrador fantasma surge na ante-sala do velório para explicar que o Orientalismo o levou a pensar sobre a questão. Para comprovar sua tese aos espectadores, ele didaticamente apresenta um guru em posição de lótus e o faz levitar, destacando que ao fincar os olhos na ponta do nariz, ele perde o sentimento das coisas externas e sai do próprio corpo. O que o leva a conclusão de que na vida há duas forças fundamentais: o amor que multiplica a espécie e o nariz que subordina esta espécie ao indivíduo. O jovem Brás e as outras pessoas do velório voltam a olhar para a ponta do nariz e a revirar os olhos.

3) No teatro, Brás pensa na importância das roupas para a preservação da espécie humana e que a nudez fariam os humanos desinteressarem-se pelo sexo (Cap. XCVIII – *Suprimido*). A multidão do saguão do teatro é então vista sem roupas pelo personagem, só com adereços. Lobo Neves reage a essa invasão intrusiva da câmera, cobrindo o sexo com uma mão e os seios de Virgília com a outra.

No último capítulo (Cap. CLX – *Das Negativas*), Machado de Assis retoma a morte do protagonista e a idéia que o matou, o emplasto Brás Cubas, um remédio para curar os males da melancólica humanidade. Brás já havia confessado, no início da narrativa (Cap. II – *O Emplasto*) que o que mais o atraía era o desejo da fama.

O que me influiu principalmente foi o gosto de ver impressa nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas, e enfim caixinhas do remédio, estas três palavras: “Emplasto Brás Cubas”. Para que negá-lo? Eu tinha a paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas. (...) Assim, a minha idéia trazia duas faces, como as medalhas, uma virada para o público, outra para mim. De um lado, filantropia e lucro; de outro lado, sede de nomeada. Digamos: amor da glória. (ASSIS, 2003:18)

Klotzel aproveita para apresentar através de uma pequena história da publicidade o produto que não chegou a nascer, mas que daria ao seu criador “o primeiro lugar entre os homens, acima da ciência e da riqueza”, satisfazendo o pueril desejo do narrador de ser famoso. O desejo da fama que não se concretizou e talvez seja o que o tenha feito voltar da morte para contar suas memórias e, quem sabe, desta vez ser finalmente reconhecido.

O produto é apresentado em embalagens típicas do início do século, passando por alterações do *design* de acordo com cada momento histórico dos últimos cem anos, além de locuções radiofônicas antigas. Slogan: “Emplasto Brás Cubas. Desde 1869, o emplasto Brás Cubas está a serviço da saúde dos homens e da felicidade das nações”. A narração de Brás também se torna pontuada de clichês publicitários, como “Contra azia ou melancolia, use Brás Cubas, o milagre nosso de cada dia”, “Seja velho, seja menino, use sempre Brás Cubas, o milagre divino”, “O emplasto de verdade, para toda a eternidade” numa clara ironia do narrador em relação à eterna vaidade humana.

Na última seqüência, Virgília está novamente em pé ao leito de morte de Brás, desconsolada com sua morte. O narrador fantasma termina a narração e agradece teatralmente com uma reverência para os espectadores.

Adaptar um romance satírico e reflexivo é tarefa bastante difícil, em que podem naufragar mesmo diretores experientes. Em *Memórias Póstumas*, trabalhando dentro de uma narrativa prioritariamente linear e mimética, Klotzel consegue atingir o propósito de “decifrar” Machado de Assis para platéias menos cultas, sem abrir mão da utilização de vários recursos satíricos, que chamam a atenção do espectador por seu inusitado. Aplacando os contrastes, mantendo uma linearidade, cortando as divagações e referências por demais eruditas, diminuindo os excessos, ele consegue se fazer entender pelo grande público.

Não é talvez o que agrade a muitos. Para os conhecedores da profundidade da obra de Machado, o filme pode parecer quase banal, embora “fiel”, porque contém as principais funções narrativas. Para os conhecedores de cinematografia, o gênero satírico do romance permitiria requintados jogos estéticos e uma oportunidade para investigar e subverter a linguagem. No entanto, para outros, ele apresenta não apenas uma história bem narrada, mas também alguns recursos cinematográficos de narração que desconheciam ou nunca haviam percebido.







CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Era fixa a minha idéia, fixa como... Não me ocorre nada que seja assaz fixo neste mundo: talvez a Lua, talvez as pirâmides do Egito, talvez a finada dieta germânica. Veja o leitor a comparação que melhor lhe quadrar...”.

(ASSIS, 2003:20)

O objetivo deste estudo nunca foi fazer uma análise comparativa entre os filmes de Bressane e Klotzel, mas averiguar as estratégias que cada cineasta utilizou para traduzir o romance de Machado de Assis para o meio cinematográfico. Assim mesmo algumas diferenças podem ser facilmente destacadas, não sendo necessariamente as únicas. As opções utilizadas por eles variaram a partir de:

1. Tradições narrativas diferentes, como foi destacado ao longo do trabalho;
2. Bressane trabalhou com orçamento reduzido, que impõe limites à produção; Klotzel obteve uma verba suficiente para filmar sem muitas limitações;
3. Bressane dirige-se a um público seletivo, cinéfilo e com vasto conhecimento cultural; Klotzel busca atingir o público amplo do cinema de entretenimento;
4. Bressane investiga os “métodos e formas” da composição do romance; Klotzel faz uma reconstituição histórica centralizada no amor dos protagonistas;
5. Bressane procura realizar inovações estéticas e dialogar com várias áreas da cultura brasileira; Klotzel concentra-se mais na narrativa e no texto machadiano.

Resumidamente podemos afirmar que enquanto Bressane faz uma tradução relacionada à forma satírica do romance, construindo ideogramas e alguns momentos de lirismo e poesia, Klotzel busca uma precisa reconstituição histórica, de viés melodramático e com recursos satíricos, de um romance adúltero na alta sociedade carioca do século XIX.

Um outro aspecto que se faz mister acrescentar é o contexto histórico de cada adaptação. O cinema de Bressane, com raízes na década de 60, é paradigmático de uma filmografia herdeira do Cinema Novo, em que havia um grande incentivo ao experimentalismo cinematográfico, a questionamentos estéticos, políticos, ideológicos, autorais, para citar alguns. O filme de Klotzel também reflete um novo momento da

cinematografia, em que muitos cineastas buscam uma maior aproximação com o grande público, através de um cinema narrativo de entretenimento em detrimento de experimentações estéticas, por exemplo. Além disso, novas noções de mercado e grandes investimentos em marketing - que fazem parte do sistema hollywoodiano há décadas -, se tornaram considerações comuns para a maioria das cinematografias nacionais.

Como obras artísticas autônomas e realizadas em contextos históricos diferentes, não nos cabe julgar se uma adaptação é mais “fiel” ao texto de Machado de Assis do que a outra, como tanto insiste a crítica. Pode-se argumentar que ambas são fiéis dentro do objetivo a que se propõem. Ou ambas são infiéis, por enfatizarem alguns aspectos do romance em detrimento de outros. São leituras individuais dos cineastas em seu diálogo com Machado de Assis e seu romance mais polêmico. Aos milhares de leitores do escritor e milhares de espectadores dos cineastas resta identificar-se ou questionar seus pontos de vista, de acordo com o maior ou menor grau de conhecimento que tenham da obra original, ou de seu próprio desejo de simples entretenimento ao entrar em uma sala de cinema.

O mais importante é que o cinema até hoje mantém um profundo – e às vezes conflituoso -, relacionamento com a literatura, iniciado desde a infância cinematográfica. E este relacionamento tem historicamente gerado alguns bons frutos, onde a adaptação torna-se então uma experiência extremamente profícua resultante do diálogo entre o cinema e a literatura. No Brasil, a eleição do cineasta Nelson Pereira dos Santos para a Academia Brasileira de Letras, em março de 2006, através do roteiro original do filme *Rio 40 Graus*, mostra que a aproximação entre as duas artes continua estreita, com reconhecimento mútuo. Como bem destaca o cineasta Cacá Diegues, “a maior influência cultural do cinema brasileiro é a literatura brasileira. Não são os cineastas nacionais ou estrangeiros, mas sim escritores como Oswald de Andrade, Guimarães Rosa e Graciliano Ramos” (AVELLAR, 1994:106).

Inúmeras outras adaptações do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* ainda podem ser feitas e certamente cada uma poderá apresentar algum aspecto que ainda não foi desenvolvido nestes dois filmes. Robert Stam, por exemplo, sente falta de um maior destaque “sociológico” sobre a sociedade escravagista brasileira do século XIX, que o narrador expõe e critica de forma tão sutil no romance. Ponto de vista em que não se deteve nenhum dos dois cineastas. Stam admite que o filme de Klotzel traz alguns traços desta crítica ao apresentar constantemente os escravos servindo à elite, mas lembra o fato do escritor ser

ele mesmo um mestiço e sugere que o filme poderia ter um ator mestiço apresentando o narrador branco Brás Cubas, “o que modificaria radicalmente a dinâmica racial da história, chamando a atenção para a distância entre autor e narrador” (STAM, 2005b:134). Sem dúvida, uma opção pessoal, mas aí já seria um outro filme.

Grandes momentos históricos geraram obras especiais e a adaptação – longe de estar *apenas* ligada aos interesses comerciais de uma indústria capitalista de entretenimento ou a apropriação autoral de um bom produto –, é também um diálogo com um público com quem busca gerar uma identificação. Se outras adaptações virão, estamos longe de saber. Esperamos apenas que o contexto histórico da sociedade brasileira do futuro, em que elas serão produzidas, não tenham uma proximidade com o desencantamento demonstrado por Machado de Assis com a sociedade de 1881, o desabafo tropicalista de *A Viagem* na sociedade política e artisticamente censurada de 1967, a profunda depressão econômica da sociedade do *Brás Cubas* de 1985, nem na desesperança neoliberal do *Memórias Póstumas* de 2001. Sabemos, no entanto, que provavelmente por isso mesmo o romance continuou gerando inquietações e as adaptações foram feitas. E, como se diz, expressar estas inquietações é exatamente a função da arte.

Mas – parece rir-se do além o irônico Brás Cubas –, mesmo que a sociedade mude radicalmente, mudará a natureza humana?

ANEXOS

ANEXO I

OBRA DE MACHADO DE ASSIS

[...] Machado via a sua obra literária como a de um brasileiro que, através dela, se inseria na literatura mundial. Ao adotar o ponto de vista do *kataskopos* [observador distanciado] e o riso sério-cômico do *spoudogeloion*, sabia que a visão do mundo expressa em sua obra tinha origens numa tradição literária tão velha quanto a nossa civilização, vinda da Grécia e passada aos tempos modernos através do Renascimento. (REGO, 1989:126)

- 1860 *Desencantos*, teatro
- 1861 *Queda que as mulheres têm para os tolos e Hoje avental, amanhã luva*, teatro
- 1862 *O caminho da porta e O protocolo*, teatro
- 1863 *Quase Ministro*, teatro
- 1864 *Crisálidas*, poesias
- 1865 *Os deuses de casaca*, teatro
- 1870 *Falenas*, poesias e *Contos Fluminenses*, contos
- 1872 *Ressurreição*, romance
- 1873 *Histórias da meia-noite*, contos
- 1874 *A mão e a luva*, romance
- 1875 *Americanas*, poesias
- 1876 *Helena*, romance
- 1878 *Iaiá Garcia*, romance
- 1880 *Tu, só tu, puro amor*, teatro
- 1881 *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, romance
- 1882 *Papéis avulsos*, contos
- 1884 *Histórias sem data*, contos
- 1891 *Quincas Borbas*, romance
- 1895 *Várias histórias*, contos
- 1896 *Não consultes médico*, teatro
- 1899 *Páginas recolhidas*, contos
- 1900 *Dom Casmurro*, romance
- 1901 *Poesias Completas*, poesias
- 1904 *Esau e Jacó*, romance
- 1906 *Relíquias de casa velha*, contos
- 1908 *Memorial de Aires*, romance

ANEXO II

MACHADO DE ASSIS NO CINEMA¹

Parece que o *Primo Basílio*, transportado ao teatro, não correspondeu ao que legitimamente se esperava do sucesso do livro e do talento do Sr. Dr. Cardoso de Meneses. Era visto: em primeiro lugar, porque em geral as obras, geradas originalmente sob uma forma, dificilmente toleram outra. [...] Não há motivos para tristezas nem desapontamentos, a obra original fica isenta do efeito teatral.

(ASSIS apud JOHNSON et al., 2003:93)

- 1961 *Noite de Almirante*, de Carlos Hugo Christiansen, baseado em conto homônimo.
- 1967 *Viagem ao Fim do Mundo*, de Fernando Cony Campos, baseado em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.
- 1967 *Capitu*, de Paulo Cesar Saraceni, baseado em *Dom Casmurro*.
- 1969 *Azyllo Muito Louco*, de Nelson Pereira dos Santos, baseado no conto *O Alienista*.
- 1974 *A Cartomante*, de Marcos Farias, baseado em conto homônimo.
- 1974 *O Homem Célebre*, de Miguel Faria Jr, baseado em conto homônimo.
- 1976 *Confissões de uma Viúva Moça*, de Adnor Pitanga.
- 1977 *Iaiá Garcia*, de Geraldo Vietri, baseado em romance homônimo.
- 1985 *Brás Cubas*, de Julio Bressane, baseado em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.
- 1986 *Quincas Borba*, de Roberto Santos, baseado em romance homônimo.
- 1995 *A Causa Secreta*, de Sergio Bianchi, baseado em conto homônimo.
- 2001 *Memórias Póstumas*, de André Klotzel, baseado em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.
- 2003 *Dom*, de Moacyr Góes, baseado em *Dom Casmurro*.
- 2004 *A Cartomante*, de Wagner de Assis, baseado em conto homônimo.

¹ Revista Época – Edição 169 de 13.08.2001. Foram acrescentadas as produções dos anos posteriores.

ANEXO III

FICHA TÉCNICA DOS FILMES

O ceticismo do narrador – em relação a si mesmo, à narrativa, à própria história. (...) É cobra que morde o próprio rabo. O que pode ser mais moderno do que isso?

(KLOTZEL, Material de Imprensa, 2000)



1. *Brás Cubas*

Rio de Janeiro, 1985, 1h32min. Cor. 35mm.

Direção: Julio Bressane; Roteiro: Antônio Medina, Julio Bressane; Produção: Julio Bressane; Diretor de Produção: Sônia Dias, Rômulo Marinho; Assistente de Direção: Ovídio Abreu, Rosa Dias; Figurino: Vera Barreto Leite, Kika Lopes; Som: Dudi Gupper; Montagem: Dominique Paris; Trilha Sonora: Julio Bressane; Som: Rob Filmes; Câmera: José Tadeu, Julio Bressane; Assistente Câmera: Guy Souza, Alexandre Costa; Fotografia: José Tadeu Ribeiro; Cenografia: Luciano Figueiredo; Distribuição: Embrafilme; Elenco: Luiz Fernando Guimarães, Bia Nunes, Ankito, Maria Glayds, Regina Casé, Sandro Siqueira, Cristina Pereira, Guará Rodrigues.



2. *Memórias Póstumas*

São Paulo, 2001, 1h41min. Cor. 35mm.

Direção: André Klotzel; Roteiro: André Klotzel; Diálogos: José Roberto Torero; Produção: André Klotzel; Desenho de Produção: Marjorie Gueller; Direção de Arte: Adrian Cooper; Edição: André Klotzel. Música: Mário Manga; Fotografia: Pedro Farkas; Distribuição: Lumière; Elenco: Reginaldo Faria, Petrônio Gontijo, Marcos Caruso, Stepan Nercessian, Viétia Rocha, Débora Duboc, Otávio Muller, Walmor Chagas, Sônia Braga, Nilda Spencer, Joana Schnitman.

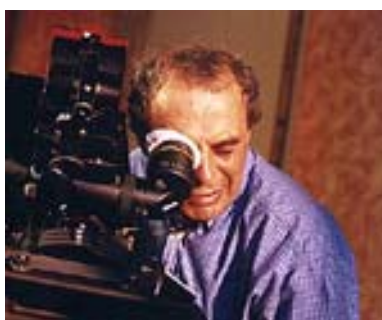
ANEXO IV

FILMOGRAFIA DOS DIRETORES²

Cinema transpassa pintura, literatura, canto, dança, ótica, arquitetura, química, astrologia, palmismo, quironomia, física, metafísica, educação física, alguns terreiros, teatro e música (certa música) e é, contudo, o razoer por estas (inter)disciplinas em exame de retina (e não de rotina) que se chega lá. (BRESSANE, *Pasquim*, 1985)

Na realização de um filme se internaliza a tal ponto seu imaginário, a atmosfera e seu tom particular de comédia, terror, drama ou o que quer que seja, que às vezes não é necessário mais fazer grandes racionalizações sobre as regras desse mundo; elas passam a ser intuitivas.

(KLOTZEL, *Uma questão de fidelidade*, 2000)



1. Julio Bressane

- 1965 *Menino de engenheiro*, longa-metragem de Walter Lima Jr. Assistente de direção.
- 1966 *Lima Barreto: Trajetória*, documentário de curta-metragem. Direção.
- 1966 *Betânia bem de perto – A propósito de um show*, curta-metragem. Direção.
- 1967 *Viagem ao fim do mundo*, longa-metragem de Fernando Cony Campos. Assistente de direção.
- 1967 *Cara a cara*, longa-metragem. Direção.
Prêmio Especial do Júri – Festival de Brasília
- 1969 *Brasil Ano 2000*, longa-metragem de Walter Lima Jr. Produtor Executivo.

² A filmografia é baseada em PUPPO (*Cinema Marginal*, 2004:157), LYRA (*A nave extraviada*, 1995:123), RAMOS e MIRANDA (*Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, 2000:68-72 e 311). Em alguns casos, as fontes apresentam datas divergentes.

- 1969 *Memória de Helena*, longa-metragem de David Neves. Produtor Executivo.
- 1969 *O anjo nasceu*, longa-metragem. Direção. Prêmio Especial do Júri – Festival de Brasília
- 1969 *Matou a família e foi ao cinema*, longa-metragem. Direção.
- 1970 *Arte industrial*, curta-metragem de Elyseu Visconti. Montador.
- 1970 *A família do barulho*, longa-metragem. Direção.
- 1970 *Cuidado, madame!*, longa-metragem. Direção.
- 1970 *A miss e o dinossauro*, longa-metragem. Direção.
- 1970 *Barão Olavo, o Horrível*, longa-metragem. Direção.
- 1971 *A fada do Oriente*, longa-metragem. Direção.
- 1971 *Memórias de um estrangulador de loiras*, longa-metragem. Direção.
- 1971 *Crazy love [Amor louco]*, longa-metragem. Direção.
- 1972 *Lágrima pantera*, longa-metragem. Direção.
- 1973 *O rei do baralho*, longa-metragem. Direção.
- 1975 *O monstro caraíba*, longa-metragem. Direção.
- 1977 *Agonia*, longa-metragem. Direção.
- 1978 *O gigante da América*, longa-metragem. Direção.
- 1979 *Viola chinesa – Meu encontro com o cinema brasileiro*, curta-metragem. Direção.
- 1981 *Cinema inocente*, documentário-ficção, média-metragem. Direção.

- 1982 *Tabu*, longa-metragem. Direção.
Prêmio de Melhor Filme – Festival de Brasília
- 1985 *Brás Cubas*, longa-metragem. Direção.
Prêmio de Melhor Fotografia – Festival de Gramado
- 1989 *Os Sermões – A História de Antônio Vieira*, longa-metragem. Direção.
Prêmios de Melhor Diretor, Ator e Fotografia – Festival de Brasília
- 1991 *Galáxia Albina*, média-metragem, vídeo. Direção.
- 1992 *Oswaldianas*, longa-metragem de Giulia Gam e Bete Coelho, primeiro episódio: *Quem seria o feliz conviva de Isadora Duncan?*. Direção.
- 1993 *Galáxia Dark*, média-metragem, vídeo. Direção.
- 1993 *Antonioni-Hitchcock: a imagem em fuga*, média-metragem, vídeo. Direção.
- 1995 *O Mandarim*, longa-metragem. Direção.
Prêmios de Melhor Fotografia e Montagem – Festival de Brasília
- 1997 *Miramar*, longa-metragem. Direção.
Prêmios de Melhor Filme, Diretor, Fotografia e Montagem – Festival de Brasília
- 1998 *São Jerônimo*, longa-metragem. Direção.
Prêmios de Melhor Diretor, Ator e Fotografia – Festival de Brasília
- 2001 *Dias de Nietzsche em Turim*, longa-metragem. Direção.
Prêmio Bastone Bianco – Festival de Veneza e Prêmio de Melhor Roteiro – Festival de Brasília
- 2003 *Filme de amor*, longa-metragem. Direção.
Prêmios de Melhor Filme, Melhor Fotografia e Melhor Trilha Sonora – Festival de Brasília



2. André Klotzel

- 1974 *O exorcismo negro*, longa-metragem de José Mojica Marins. Assistente de produção.
- 1975 *Cada um dá o que tem*, longa-metragem, primeiro episódio de Adriano Stuart: *O despejo*. Assistente de produção.
- 1975 *Sabendo usar não vai faltar*, longa-metragem, terceiro episódio de Adriano Stuart: *Três assobios*. Assistente de produção.
- 1975 *Eva*, curta-metragem. Direção.
- 1975 *Kung Fu contra as bonecas*, longa-metragem de Adriano Stuart. Assistente de direção.
- 1977 *Os deuses da era moderna*, curta-metragem. Direção.
- 1978 *Curumim*, longa-metragem de Plácido de Campos Júnior. Assistente de produção.
- 1979-80 *A estrada da vida*, longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos. Assistente de direção.
- 1981 *Gaviões*, curta-metragem. Direção.
- 1986 *A marvada carne*, longa-metragem. Direção.
Prêmios de Melhor Filme, Diretor, Roteiro, Fotografia, Atriz, Música Original, Cenografia, Edição e Prêmio Especial – Festival de Gramado
- 1991 *No tempo da II Guerra*, curta-metragem. Direção.
- 1994 *Jaguardarte*, curta-metragem. Direção.
- 1994 *Capitalismo selvagem*, longa-metragem. Direção.
- 1996 *Brevíssima história das gentes de Santos*, curta-metragem. Direção.
- 2001 *Memórias Póstumas*, longa-metragem. Direção.
Prêmios de Melhor Filme, Direção, Roteiro e Atriz Coadjuvante - Festival de Gramado

ANEXO V

CRÍTICA, ENTREVISTAS E ARTIGOS

Você pega um texto: o que é que você tem que traduzir? Porque, na verdade, é a questão de uma impossibilidade, não tem tradução – não é verdade?

(BRESSANE, *Cinemas*, 1997:09)

Fomos sinceros a nossa vontade cinematográfica suscitada pela leitura, mas em nenhum momento colocamos a obrigação de fidelidade à obra literária acima das particularidades do filme.

(KLOTZEL, *Uma questão de fidelidade*, 2000)

1. Crítica cinematográfica

1.1 *Brás Cubas*

ALMEIDA, Miguel. Machado, segundo a câmara de Bressane. *Folha de São Paulo*. 19.10.1985.

ARAUJO, Celso. Machado por Bressane. A ‘tradução’ de *Brás Cubas* vai chegar às telas. *Correio Braziliense* (Atualidades). 01.12.1983.

AUGUSTO, Sérgio. Bressane, de Francis a Machado. *Folha de São Paulo* (Ilustrada). 12.02.1984.

AUGUSTO, Sérgio. *Brás Cubas* será personagem de Bressane. *Folha de São Paulo* (Ilustrada). 06.02.1985.

AUGUSTO, Sérgio. Até agora, *Brás Cubas* é o melhor filme da Competição. *Folha de São Paulo*. 26.11.1985.

BAZI, Sérgio. Bressane em seu delírio mais luminoso. *Correio Braziliense*. 14.04.1986.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brás Cubas*: reflexões sobre dois planos. *Revista de cinema*. n° 34. <http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao34/riofilme/jeanclaude.shtml>
Acessado em 15.01.04

BRESSANE, Julio. Eu sei existir, leitores. Site Contracampo.

www.contracampo.he.com.br/cinemainocente2003/euseiexistir.htm

(originalmente publicado no *Pasquim* em 1985). Acessado em 15.01.04.

CUNHA, Wilson. Aproveite enquanto é tempo. *Jornal do Brasil* (Caderno B). 29.11.1985.

DADDARIO, Heloisa. Via Oswald e Concretismo, o Machado de Bressane. *O Globo*.

23.01.1984.

FERREIRA, Jairo. Brás Cubas: Necrofilme. *Revista Imagem-movimento*. Anno 01, nº 01,

nov 1986.

MERTEN, Luiz Carlos. Bressane recria Machado de Assis. *O Estado de São Paulo*

(Caderno 2). 15.08.1997.

VILLAS-BOAS, Luciana. Julio Bressane. Com 'Brás Cubas', um humor irônico.

Jornal do Brasil. 19.08.1985.

1.2 Memórias Póstumas

ANDALRAFT, Beth. Memórias Póstumas, o vencedor de Gramado.

http://www.universohq.com/cinema/rc01092001_01.cfm. Acessado em 12.06.2003

BOSCOV, Isabela. Memórias Póstumas acerta. *Revista Veja*. Editora Abril. 15.08.2001.

EDUARDO, Cléber. A câmera da galhofa. *Revista Época*. Rio de Janeiro: Globo. Ed.169,

13.08.2001.

FERNANDES, Raúl. A vida, um absurdo? Site Nacional Brasil.

<http://www.cl.org.br/machad23.htm>. nº 23 outubro 2001. Acessado em 12.06.2003.

FREIRE, Pedro Martins. Brás Cubas revela o Brasil eterno.

www.tvshow.com.br/index.asp?conteudo=col_outras&pag=brascubas

Acessado em 15.05.2004.

GARDIER, Ruy. Memórias Póstumas, de André Klotzel. Site Contracampo.

<http://www.contracampo.he.com.br/criticas/memoriaspostumas.htm> Acessado em 16.05.04

MERTEN, Luiz. Klotzel mostra seu filme em Berlim. *Jornal Estadão*.

<http://www.estadao.com.br/divirtase/berlim/noticias/2001/fev/15/202.htm>.

Acessado em 15.05.2004.

MERTEN, Luiz Carlos. Memórias Póstumas tem pré-estréia em São Paulo.

<http://www.estadao.com.br/divirtase/noticias/2001/ago/01/187.htm>.

Acessado em 15.05.2004.

OPPERMANN, Álvaro. Klotzel e Machado. *Revista Superinteressante*.

http://superinteressante.abril.uol.com.br/aberta/colunas/index_cinema_01_09_01.html.

Acessado em 12.06.2003

ORICCHIO, Luiz Zanin. Klotzel enfrenta 'machadianos' em coletiva. *Jornal Estadão*. Arte e Lazer - 29º Festival de Gramado. 10. 08.2001.

VILLAÇA, Pablo. Em: ____.

Cinema em Cena. http://www.cinema.art.br/crit_editor_filme.asp?cod=1481

Acessado em 12.06.2003.

2. Entrevistas

BRESSANE, Julio. A tradução de Brás Cubas por Julio Bressane. *Folha de São Paulo*. 09.10.1986. Entrevista a Marco Augusto Gonçalves.

BRESSANE, Julio. Bressane traduz Machado. *Folha de São Paulo*. 14.07.1987. Entrevista a Suzana Schild.

BRESSANE, Julio. O cinema como instrumento radical de autotransformação. *Revista de Cinema*. São Paulo: Única, nº 50, ano V, dez 2004. Entrevista a Júlio Bezerra.

BRESSANE, Julio. Filme de Amor, segundo Julio Bressane. Peça de marketing em formato jornal para lançamento do filme Filme de Amor. Maio/2004, p. 05.

BRESSANE, Julio. O cinema inocente de Julio Bressane. www.criticos.com.br. 14.10.2002. Acessado em 15.01.2004. Entrevista a Luciano Trigo.

BRESSANE, Julio. Julio Bressane: Miramar, Vidas Secas e o cinema no vazio do texto. *Cinemas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, nº 06, p.07-42, jul-ago 1997. Entrevista a Geraldo Sarno e José Carlos Avellar.

KLOTZEL, André. Literatura e cinema se unem para contar a história de Brás Cubas.

<http://www.livrariasaraiva.com.br/not/entandrek.htm>

Acessado em 12.06.2003. Entrevista a Luciana Bueno Sanches.

- KLOTZEL, André. Uma memória cheia de vida. *Revista Época*. Rio de Janeiro: Globo. Ed.169, 13.08.2001. Entrevista a Cléber Eduardo.
- KLOTZEL, André. Entrevista com André Klotzel. *Pressbookport*. Peça de divulgação do filme para a imprensa, 2000. Da página oficial do filme “Memórias Póstumas”, [www. brasfilmes.com.br](http://www.brasfilmes.com.br). Acessado em 01.11.2005.
- KLOTZEL, André. Depoimento. In: NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 246-252.
- REICHENBACH, Carlos. Como transformar a falta de condições em instrumento de criação. *Cinemais*. Rio de Janeiro: Aeroplano, n° 18, p. 07-48, jul-ago 1999. Entrevista a Ivana Bentes e Geraldo Sarno.
- TORERO, José Roberto. A arte de simular Machado. *Revista Época*. Rio de Janeiro: Globo. Ed. 169, 13.08.2001. Entrevista a Cléber Eduardo.
- XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro dos anos 90. *Revista Praga – Estudos Marxistas*. São Paulo: Hucitec, n° 09, p. 97-138, jun 2000.

3. Artigos em revistas

- ALMEIDA, Lúcia. A música enquanto estratégia narrativa em Brás Cubas, de Julio Bressane. *Revista de Estudos Poético-Musicais*, n° 02, jul 2005. [www. repom.ufsc.br/REPOM2/ensaios.html](http://www.repom.ufsc.br/REPOM2/ensaios.html). Acessado em 10.02.06
- BERNARDET, Jean-Claude. Nota sobre Bressane. *Cine Olho*. São Paulo, n° 5-6, jun-ago 1979.
- BRESSANE, Julio. O cinema do cinema. *O Pasquim*. 28.05.1985.
- BRESSANE, Julio. Do Neo-realismo italiano. *Cinemais*. Rio de Janeiro: Aeroplano, n° 34, p. 47-55, 2003
- BRESSANE, GUERRA, PIZZINI. O eu da arte é fora de si: cinema de poesia. *Cinemais*. Rio de Janeiro: Aeroplano, n° 33, p. 09-53, jan-mar 2003.
- COSTA, Flávio. Notas para um cinema underground. *Filme Cultura*. Rio de Janeiro: INC/MEC, n° 16, p. 28-31, set-out 1970.

- COSTA, Flávio. A margem em questão. *Filme Cultura*. Rio de Janeiro: INC/MEC, n° 18, p. 56-61, jan-fev 1971.
- CRUZ, Jorge. O roteiro cinematográfico: uma apresentação. *Estudos SOCINE de Cinema*, p. 316-332, 2000.
- HEYNEMANN, Liliane. Uma desleitura de O anjo nasceu. *Cinemais*. Rio de Janeiro: Aeroplano, n° 22, 2000.
- KLOTZEL, André. Uma questão de fidelidade. Da página oficial do filme “Memórias Póstumas”, www.brasfilmes.com.br. Acessado em 01.11.2005.
- MATOS, O. Grandes sermões: Vieira - Mentira e política no cinema de Julio Bressane. *Revista Imagens*, Campinas, n° 01, 1994.
- PEREIRA, José Mario. Julio Bressane: Atualidade de São Jerônimo. *Cinemais*. Rio de Janeiro: Aeroplano. n° 18, p. 77-102, jul-ago 1999.
- TOCANTINS, Leandro. O processo de transposição de linguagem. *Cinemais*. Rio de Janeiro: Aeroplano. n° 30, p. 35-43, ago 1978.
- VIEIRA, João Luiz. A reflexividade na tela. *Cinemais*. Rio de Janeiro: Aeroplano. n° 30, jul-ago, 2001.
- XAVIER, Ismael. O cinema moderno brasileiro. *Cinemais*. Rio de Janeiro: Aeroplano. n° 04, p. 39-63, mar-abr 1997.

BIBLIOGRAFIA

1. Literatura

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2003.

2. Apoio

FRANÇA, Júnia Lessa e outros. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 5a ed. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

3. Cinema, Literatura e Adaptação

AVELLAR, José Carlos. *Cinema e literatura no Brasil*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994. (Projeto Frankfurt)

BAZIN, André. Por um cinema impuro: defesa da adaptação. In: _____. *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 82-104.

BLUESTONE, George. *Novels into film*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1957.

BRASIL, Assis. *Cinema e literatura: choque de linguagens*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

CHIABAI, Sílvia Rachel. Cinema x Literatura – poesia x vídeo: a tradução como exercício de afinidades eletivas. In: _____. *Comunicação & política*, Rio de Janeiro: Cebela, v. II, n.4, p. 98-104, ago/nov 1995.

CLERC, Jeanne-Marie. *Littérature et Cinéma*. Paris: Nathan, 1993.

GIDDINGS, Robert, SHEEN, Erica (eds). *The classic novel: from page to screen*. Manchester/New York: Manchester University Press, 2000.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Macunaíma: da leitura ao cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio/Embrafilme, 1978.

- JOHNSON, Randal, PELEGRINI, Tania, XAVIER, Ismail et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac, 2003.
- MCCONNELL, Frank. *The spoken seen: film and the romantic imagination*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1975.
- MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- NAREMORE, James (Org.). *Film adaptation*. New Jersey: Rutgers University Press, 2000.
- SEGER, Linda. *The art of adaptation: turning fact and fiction into film*. New York: Henry Holt and Company, 1992.
- SINYARD, Neil. *Filming literature: the art of screen adaptation*. London/Sydney: Croom Helm, 1986.
- STAM, Robert, RAENGO, Alessandra. *Literature and film. A guide to the theory and practice of film adaptation*. Malden/Oxford: Blackwell Publishing, 2005a.
- STAM, Robert. *Literature through film. Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Malden/Oxford: Blackwell Publishing, 2005b.
- _____. *Reflexivity in film and literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press, 1992.
- _____. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. São Paulo: Paz e Terra, 1981.

4. Cinema Brasileiro

- ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O vôo dos anjos: Bressane/Sganzerla. Estudo sobre a criação cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BRESSANE, Julio. *Alguns*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. *Cinemancia*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- _____. *Fotodrama*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- CAETANO, Daniel (Org.). *Cinema Brasileiro 1995-2005. Ensaio sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

- FINA, Simona e TURIGLIATTO, Roberto. *Julio Bressane*. Torino: Torino Film Festival, 2002, 344p.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. 2a ed. São Paulo: Limiar, 2000.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura).
- LYRA, Bernadete. *A nave extraviada*. São Paulo: Annablume, 1995. (Selo Universidade-Comunicação)
- NAGIB, Lúcia (ed.). *The new Brazilian cinema*. London/New York: I. B. Tauris, 2003.
- NAZÁRIO, Luiz. O cinema ateu de Julio Bressane. In: _____. *À margem do cinema*. São Paulo: Nova Stella, 1986. p. 21-24 (Coleção Belas Artes)
- PUPPO, Eugênio (Org.). *Cinema Marginal Brasileiro - Filmes produzidos nos anos 60 e 70*. 2a ed. São Paulo: CCBB, 2004.
- RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art editora, 1990.
- _____. *Cinema Marginal (1968/1973) - A representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1987.
- RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.
- VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos (Orgs.). *Julio Bressane – Cinepoética*. São Paulo: Massao Ohno, 1995.
- TEIXEIRA, Francisco E. *O cineasta celerado. A arte de se ver fora de si no cinema poético de Julio Bressane*. São Paulo: Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo/USP, 1995. 383 p. (Tese, Doutorado em Sociologia)
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Graal. 1983.
- _____. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

5. Narrativa Literária e Cinematográfica

- ARISTÓTELES. *Poética*. Vila da maia: Imprensa Nacional/Casa da Moeda. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa, [s.d.], edição de 1986.
- BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1971.

- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2a ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 197-221. (Obras Escolhidas, 01).
- CANDIDO, Antonio e outros *A personagem de ficção*. 9a ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. (Coleção Debates, 01).
- CARDOSO, Ciro Flamarion. *Narrativa, sentido, história*. Campinas: Papyrus, 1997.
- FERNANDES, Ronaldo Costa. *O narrador do romance*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- GARDIES, André. *Le récit filmique*. Paris: Hachette. 1993.
- GAUDREAU, André, JOST, François. *Le récit cinématographique*. Paris: Nathan, 1990.
- PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: Os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papyrus, 2000. (Coleção Campos Imagético).
- SCHOLES, Robert, KELLOGG, Robert. *The Nature of Narrative*. London: Oxford University Press, 1966.

6. Teoria Literária

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2a ed. São Paulo: Forense Universitária, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. 3a ed. São Paulo/Brasília: Edunb/Hucitec, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de estética (A teoria do romance)*. São Paulo: Hucitec, 1990.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa - Renúncia do tradutor. In: _____. *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: EDUFSC. p. 189-215
- BORGES, Jorge Luis. *Cinco visões pessoais*. Brasília: UnB, 1996.
- CANDIDO, *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos*. São Paulo: Livraria Martins, v. 1, 1959.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis: Ficção e História*. São Paulo. Paz e Terra, 1986.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, v. 2, 1999. (Coleção Teoria)

- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 10a ed. São Paulo: Cultrix, [s.d].
p. 63-72.
- LAJOLO, Marisa. *Machado de Assis*. 3a ed. São Paulo: Nova Cultural, 1990.
(Coleção Literatura Comentada)
- PASSOS, Gilberto Pinheiro. *Poética do Legado: Presença Francesa em Memórias Póstumas Brás Cubas*, São Paulo: Annablume, 1996.
- PIZA, Daniel. *Machado de Assis – Um gênio brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.
- REGO, Enylton de Sá. *O calundu e a panacéia - Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- SCHKOP, Ken, SHEPHERD, David. *Bakhtin and Cultural Theory*. Manchester/New York, Manchester University Press, 1989.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5a ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. 4a ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico)

7. Teoria Cinematográfica

- AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. 2a Ed. Campinas: Papyrus, 2002.
(Coleção Ofício de Arte e Forma).
- BERNADET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Nova Cultural/Brasiliense, 1985.
(Coleção Primeiros Passos, 57).
- BETTON, Gérard. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes. 1987. (Coleção Opus 86)
- BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: perspectiva, 1992. (Coleção Debates, 149)
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Artenova, 1977.
- COMPARATO, Doc. *Da Criação ao Roteiro*. São Paulo: Rocco, 2000. (Coleção Artemídia)
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1990.
- ESSLIN, Martin. *Brecht: dos males, o menor. Um estudo crítico do homem, suas obras e suas opiniões*. Rio de Janeiro: Zahar, 1959.
- HAUSER, Arnold. A era do filme. In: _____. *História social da literatura e da arte*. Tomo II. São Paulo: Mestre Jou, 1972. p. 1115-1151.

- HOWARD, David e MABLEY, Edward. *Teoria e Prática do Roteiro*. 3a ed. São Paulo: Globo, 1993.
- LIMA, Luis Costa (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- LOTMAN, Yuri. *Estética e semiótica do cinema*. Campinas: Papirus, 1997.
(Coleção Campo Imagético).
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 2002.
(Coleção Campo Imagético).
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. 2a ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.
(Coleção Debates, 54).
- ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de Novo: Um Balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- OROZ, Silvia. *Melodrama. O cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992.
- PARANAGUÁ, Paulo. *Cinema na América Latina. Longe de Deus e perto de Hollywood*. São Paulo: L&PM, 1986. (Coleção Universidade Livre)
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva; Brasília: CNPq, 1987.
(Coleção Estudos, 93).
- SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância. A censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: SENAC/Terceiro Nome. 1998.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2000.
_____. *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism and Film*. Baltimore/
London: The Johns Hopkins University Press, 1989.
- VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne. 3a ed. *Ensaio sobre a análise fílmica*. São Paulo: Papirus, 2005. (Coleção Ofício de Arte e Forma)
- XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal. 1983.