

O riso dos narradores mortos em filmes brasileiros:
Toda Nudez será castigada (1973), Brás Cubas (1988) e
Memórias Póstumas de Brás Cubas (2001)

Ute Hermanns¹

Desde o início do cinema no Brasil, mas certamente desde os primórdios do cinema de autor do Cinema Novo ao final dos anos 1950, os diretores brasileiros de cinema recorrem à literatura para a sua própria discussão de questões éticas e políticas. Filmes que se referem à literatura brasileira surgem e tornam-se populares, mexem o público (Pereira dos Santos/ Bernardet, 1991). Desde o início dos anos 1970 existem muitos filmes nos quais encontramos narradores mortos. A narração dos filmes pretende mostrar os acontecimentos e eventos vividos sob uma determinada luz, o que nos leva a um patamar meta-discursivo, ou seja, o olhar que nos direciona para o acontecimento vivido, o que possibilita entrar em um diálogo com os sobreviventes. Às vezes, tentam com isso, através de explicações, introduzir uma correção nas suas histórias de vida para transmitir uma versão autêntica do vivido.²

Trata-se também de mortos que em vida viveram com a burguesia e as suas convenções sociais, e que agora, com a sua análise pós-mortal e com a sua empatia introduzem uma terceira dimensão na compreensão de marcas do ser dos sobreviventes na discussão. Outros tiveram ou não tiveram uma vida seguindo os critérios da burguesia. Os três filmes aqui selecionados têm um

¹ Possui mestrado em Letras-Latinoamericanas, Romanística e História de Arte da Freie Universität Berlin (1985) e Doutorado em Letras Latino-americanas da Freie Universität Berlin (1992) Atualmente é professora pelo Senado de Educação, Juventude e Família e Berlim e Tradutora da Língua Portuguesa.

De 2015 – 2016 foi pesquisadora do Instituto Ibero-americano da Fundação do Patrimônio Prussiano em Berlim. De 2010 – 2015 exerceu o cargo de Professora Visitante Leitora do Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico na Universidade Federal do Ceará, Brasil.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0968502129831091>

² Palestra no 12º Congresso Alemão de Lusitanistas na Universidade Johannes Gutenberg, Seção 3, Vozes do além, 13-16 de setembro de 2017.

denominador comum, que é o riso dos mortos com o qual comentam as suas histórias.

Como esse riso é encenado a partir de alguns filmes selecionados? O que possibilita a sobrevivência, a continuação da existência dos narradores mortos no filme? São estratégias de direção, tais como a utilização de gravações feitas no momento de transgressão da vida à morte, vozes em *off*, flashbacks e retrospectivas.

Então se coloca a questão quais são as enunciações básicas e os comentários dos mortos e qual é a dimensão que pode ser acessada pelo espectador. Brás Cubas, o herói de Machado de Assis, dá um primeiro aviso: “A franqueza é a primeira virtude de um defunto.” Aparentemente a franqueza não é nenhuma virtude que tenha podido exercer durante a sua participação na vida social. Então deveria ser examinado porque essa clareza e franqueza podem aparecer e qual será a enunciação para a compreensão da sociedade brasileira em suas diversas épocas diferentes.

Os filmes

No filme *Toda Nudez será castigada* de Arnaldo Jabor a voz de quem fala é a de Geni, em vida uma ex-prostituta, antes de casar com Herculano. Antes de morrer por suicídio, grava para a família do viúvo Herculano, numa fita magnética, a saga, que interpreta e comenta os aspectos da discussão dos gêneros.

No filme *Brás Cubas* rodado por Júlio Bressane, diretor renomado do cinema marginal e criador de mundos surrealistas, temos momentos registrados com os quais se refere ao teor de vanguarda do romance de Machado de Assis, de mesmo título, no qual serão refletidas situações corriqueiras do cotidiano brasileiro. No entanto, o narrador que existe no romance para trazer à luz a sua história, não está presente. A fragmentação e a restauração do clima da época situam o herói de modo plástico nos lugares onde ele passou em vida.

No filme *Memórias Póstumas* de André Klotzel temos a voz do fantasma. O narrador-morto Brás Cubas se coloca em cena. Livre, cínico e com muito humor, o diretor repassa a vida do seu herói que comenta momentos decisivos da sua vida. Também nesse filme temos incluídas excursões aos mundos de fantasia.

Especificidades e vantagens do filme

O filme como mídia tem as condições técnicas e é um meio predestinado para transformar os mortos e ressuscitá-los para retomar os seus papéis postumamente. Os protagonistas podem se inserir também no papel do comentarista para fornecer um relato, narrando os acontecimentos e aventuras da vida de então ou para corrigir as suas histórias e fornecer novos significados. Eles não precisam respeitar convenções sociais e podem dizer diretamente e honestamente a verdade que muitas vezes não pode ser dita ou deve ser camuflada para evitar represálias.

Toda Nudez será castigada

*Toda Nudez será castigada*³ foi filmado em tempos da Embrafilme, produtora e distribuidora de filmes brasileiros. O filme teve um *box office* bastante elevado e mesmo assim foi proibido pela censura por causa “de uma infração aos bons costumes”. A proibição foi revogada quando o filme passou no exterior e recebeu em 1973 um Urso de Prata do Festival Internacional de Cinema de Berlim onde teve uma boa repercussão.

O diretor Arnaldo Jabor sempre visava a uma melhor distribuição dos filmes brasileiros, como comenta em uma entrevista:

As contradições que nos levaram a ter que competir com as chanchadas eróticas e com o cinema estrangeiro aprofundaram também a nossa perspectiva ideológica e criativa. A posição tradicional do artista do século passado, de recusa diante da sociedade moderna ou de consumo, é uma recusa acadêmica. Não enfrentar esse

3 (Toda Nudez será castigada. 102 minutos, cor, Brasil 1972. (DVD com material de bonus), 2006).

desafio constitui um em-si-mesma-mento intelectual, uma posição paranoide, que insiste em fazer denúncias que jamais serão ouvidas (Jabor 1975, 20).

Conscientemente ele se opõe às tendências vanguardistas do tropicalismo no cinema. Por exemplo, contradiz o tropicalismo utilizado no filme *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade: não quer um cinema de metáforas e alusões, embora *Macunaíma* tenha se tornado na época também um sucesso de bilheteria. Jabor queria rodar filmes para ter sucesso de bilheteria e para tornar a produção de filmes mais conhecida dentro do Brasil e no mundo. Inspira-se no autor Nelson Rodrigues que dramatizou mitos de uma sociedade urbana e mostra figuras

incapazes de se transformarem e de transformarem o meio ambiente que os cerca (e que também os corrompe, num círculo vicioso cujo fim só pode ser o desespero), os personagens rodriguianos deixam-se arrastar [...] e degeneram, deterioram-se como frutos contaminados” (Ronaldo Lima Lins, citado por Johnson 1982, 17).

Compreender e mostrar a sociedade brasileira no cinema era a intenção de Jabor. “Está na hora de se olhar para dentro das pessoas e fazer a ligação entre a realidade e a consciência.” (Johnson: 1982, 16) *Toda Nudez será castigada* ou seja: A mulher da vida, a mulher pública só pertence a si mesma e não é de ninguém, apesar dela querer ter um companheiro. Arnaldo Jabor encontra com sua adaptação da peça de teatro “*Toda Nudez será castigada*” de Nelson Rodrigues para o cinema um novo significado. Através do uso do tango de Astor Piazzolla, com o título de “Fuga 9”, a dimensão *amor e morte* é introduzida pelo diretor na *Tragédia carioca* do autor Nelson Rodrigues. Já na sua apresentação no filme insinuam-se as relações dramáticas, nesse caso, o triângulo amoroso. A música para ele é um alívio, pois através dela, consegue alcançar um impacto imediato no espectador:

O cinema é uma arte muito sem vergonha, porque é muito fácil enganar o espectador. Você às vezes resolve uma falta de profundidade com uma música ou com *travelling* sobre uma paisagem dramática. Você cria sensações de profundidade falsa com o cinema. O cinema contemporâneo só se renovará através do teatro e da literatura (Jabor, 1988: 6).

Para examinar a participação da protagonista – Geni que grava o seu relato enquanto o espectador a vê morrendo – e da narradora-morta – voz de Geni, apenas acessível pela gravação depois de morrer – deste filme na vida dos protagonistas, segue um resumo comentado: Herculano (Paulo Porto) perde sua mulher e a mãe do seu único filho. Na hora da morte teve que jurar à então esposa nunca mais tocar em nenhuma mulher. Seu filho Serginho (Paulo Sacks) também reivindica do pai essa promessa. Caso Herculano não tocar em mais mulher nenhuma, Sérgio promete ao pai, de nunca mais pensar em cometer suicídio. Mas o viúvo Herculano é ainda o cuidador dos seus irmãos (um irmão e três irmãs). Como sofre com a solidão e o desgosto, corre o risco de perder a vontade de viver. Seu irmão Patrício (Paulo César Pereio) quer encontrar uma solução para proteger o seu “mecenas” de uma depressão ou até de um suicídio. Nesse momento, os irmãos aceitariam até o relacionamento com uma prostituta para que o chefe de família continuasse vivo. Patrício, que conhece a Geni (Darlene Glória) dos seus percursos na zona, onde ela se apresenta toda noite como cantora de um bar noturno, sugere a ela ter um caso com seu irmão. Geni é generosa e depois de Patrício relatar o problema do irmão, desenvolve empatia com a esposa de Herculano que teve que morrer de um câncer de mama, porque Geni teme muito de morrer de câncer de mama também. Patrício a convence de começar um caso amoroso com o viúvo. Depois da primeira noite com Herculano, Geni se apaixona por ele. Em seguida Patrício dá a ideia de casamento para ela. Ele sabe que o irmão não gosta de prostitutas, mas se encanta com Geni pela sua generosidade, beleza e do seu riso. Além disso, Patrício também é o idealizador da ideia de uma relação amorosa a três, porque envia ao filho de Herculano, Serginho, uma carta anônima com uma foto de Geni com o comentário “besa-me mucho”.

Patrício, o ex-cliente e futuro genro, nada mais quer do que destruir o próprio irmão:

Patrício destrói o irmão com refinamento aristocrático, de quem se vê superior não só a ele, mas a todos os homens, por condição e natureza. Ele quer ser como Deus, comprovando a tese de que o homem é um 'bicho mau' (Rodrigues e Aguiar, 2005, 112).

Por isso instruiu Geni: Sugere a ela de convidar Herculano sob um pretexto ao prostíbulo. Ela realiza essa tarefa, explicando no telefone a Herculano de ter um nó no seio que ele deveria examinar. Se chegar, ela deve dizer, segundo Patrício, que Herculano só pode tocar nela, casando. A armadilha se fecha porque Herculano acabou de se apaixonar também e quer tirar Geni da zona para casar com ela. Geni ri dele e avisa: "Você só toca em mim, casando". Depois desta cena com Geni, Herculano sai do prostíbulo totalmente perturbado e vai ao cemitério onde ele coloca uma flor no túmulo da sua esposa. Fica parado um momento em frente ao túmulo. Pouco depois, Serginho, seu filho, aparece e reclama que o pai não mais se veste de luto.

Herculano quer ter uma conversa de homem para homem, mas é interrompido por Serginho. Segue uma discussão sobre a presença e ausência da falecida mãe/esposa no cotidiano dos dois:

Serginho: – O Senhor ainda gosta de mamãe?
Herculano: – Você fala como se sua mãe estivesse viva.
Serginho: – Para mim está !!! (gritando) Mamãe me ouve, fala comigo!!! Entra no meu quarto de noite!!!
(Jabor, 1972, Sequência 17, Cemitério)

Serginho não esquece a sua falecida mãe. Para ele, ela ainda continua viva, está presente no seu cotidiano através de lembranças, conversas, como também aparece nos seus sonhos. Por isso, ele quer que o pai, que não mais usa o luto e que não quer se suicidar, prometa a ele de nunca mais casar.

Herculano, por motivos óbvios, não quer fazer essa promessa e explica que sexo também pode ser fruto de amor. O filho fica indignado pelo fato de que o pai não quer jurar e dar a promessa de sua fidelidade eterna à sua mãe. Herculano quer ser fiel à sua ex-mulher e leal com Serginho. Assim ele quer de fato levar a sério a proposta de Geni, para só ter sexo com ela depois do casamento. Ele inventa que casando com ela, tudo volta à zero. Herculano acha que um tempo de abstinência do sexo possa deixar que não mais lembre do passado da sua noiva. Por isso, ele inventa “querer deflorá-la” no momento do casamento que só poderá acontecer no momento em que Serginho começa sua viagem pela Europa.

Isso significa que Geni está sendo “deslocada” para a mansão onde Herculano vivera com a sua falecida esposa. É uma “hospedagem intermediário” para que ela não viva mais no prostíbulo. Seria insuportável para Herculano saber que a sua noiva teria outros homens. Quando Herculano abandona Geni sozinha nessa mansão, recomeça a trilha sonora do tango e o riso de Geni some e o olhar de Geni se torna melancólico.

No entanto, Serginho suspeita que o seu pai possa tirar algum proveito da sua ausência, caso fosse para a Europa, e recusa instintivamente partir em viagem. Por isso, Geni deve continuar a morar sozinha, agora por um tempo indefinido, na mansão da família, pois não se sabe quando exatamente Serginho viajará para a Europa. Mas ela não suporta essa vida, ameaça Herculano de voltar para o seu trabalho se ele não fizer sexo com ela. Mas ela não suporta essa vida, ameaça Herculano de voltar para o seu trabalho se ele não fizer sexo com ela. Por acaso, Serginho chega a ver os dois *in flagranti* e fica fora de si, embriaga-se num bar onde começa uma rixa que termina com ele na prisão. Lá dentro, o “ladrão boliviano” o estupra, cena não tão explícita na peça de teatro de Rodrigues, que Jabor concebeu para o filme desta maneira. Na peça de teatro, a Tia Nº 1 transmite a notícia (Rodrigues e Aguiar, 2005, 68).

No hospital, Serginho recebe a visita de Herculano. Logo em seguida aceita conhecer Geni. Ela explica a ele que o episódio da prisão poderia ter acontecido a todo mundo, mas que de fato não tem importância. Serginho

começa a simpatizar com Geni, e logo começa a pressioná-la para tirar a roupa diante dele e para confessar que é prostituta. Assim, ele inaugura um cenário edipiano bem pensado, e fecha um pacto diabólico com Geni: Serginho consente ao casamento entre Herculano e Geni sob a condição de que Geni, depois do casamento, tenha relações sexuais com ele. Serginho quer que o pai seja “um corno” sem saber. Geni concorda com a proposta. Depois do primeiro encontro erótico, ela se apaixona pelo jovem Serginho e logo depois acha que não pode mais viver sem ele. Logo começa a chamar Herculano de “o velho”. Quando Serginho depois de algum tempo avisa que pretende viajar à Europa e pede a autorização de Geni, ela fica desesperada e só consegue consentir depois de uma grande luta interior. Ela confessa o seu amor a Serginho e aceita a viagem do jovem amante. Involuntariamente se torna testemunha no aeroporto de que Serginho entra no avião junto com o ladrão boliviano. Ela fica profundamente chocada, porque neste momento percebe que só se pode fugir desta família esmagadora e que ela não conseguirá mais fazer isso. A traição por Serginho a fere no âmago do ser, porque Geni compreende que, para Serginho, ela apenas era uma prostituta com quem conheceu o sexo de mulher. Geni compreende que ela pertence à família da qual Serginho agora quer fugir. O verdadeiro amor de Serginho contempla o *ladrão boliviano* porque para Serginho significa uma outra perspectiva de vida. Geni, depois de compreender tudo isso, resolve cortar os pulsos e morrer porque quer ir embora também. Enquanto sangra até a morte, aproveita os seus últimos momentos para registrar a história entre ela, Herculano e Serginho na fita magnética. Assim, ela revela que Patrício tinha idealizado os acontecimentos, ela fala do ideário e da moral da família de Herculano. Ela reflete sobre sua posição de mulher que nunca foi amada por ninguém, porque uma prostituta sempre é um passatempo e não é levada a sério.

Quando Herculano chega na mansão depois de uma longa corrida de carro pelo Rio de Janeiro, chama Geni. Neste momento, ela ainda está viva, mas não responde. Ela sangra. Quando vê a fita, pega nela e a recoloca no lugar e acaba de escutar a história do início ao fim. Nesse tempo, ela morre. O registro é um documento verdadeiro de Geni. Ela nele aborda o desenvolvimento dos seus sentimentos em relação a Herculano e Serginho, fornece uma espécie de

testamento para esclarecer os acontecimentos da família de Herculano. Além disso, é um *tour de force* pelo ideário dos anos 1960/70 no Brasil. A história de amor, desmanchada por Patrício e as tias, transforma-se em melodrama infeliz. Que tinha havido amor entre Geni e os homens, é claro, mas também o maior amor se apaga nas péssimas circunstâncias e deixa de existir.

O filme é construído como um círculo: A apresentação abre com um tango de Astor Piazzolla e com Herculano que conduz o seu carro esportivo pelo Rio de Janeiro para chegar à sua mansão. Herculano conduz o seu carro pensando em Geni. Alternando vem a cena em que Geni corta os pulsos e deixa o depoimento na fita. Já no roteiro consta essa cena com o diálogo que entra no filme:

GENI: - Herculano, quem te fala é uma morta, eu morri. Me matei. Herculano ouve até o fim.... Você pensa que sabe de tudo, mas você não sabe de nada.

Herculano vem vindo pela cidade, no carro, pelo aterro da Glória, a paisagem linda passando, passando, passando, como fusões.

Geni está exangue dizendo as últimas falas no gravador:

GENI: - Teu filho fugiu com o ladrão boliviano!!! Foram no mesmo avião. E eu estou só, vou morrer só!!!

O carro de Herculano se aproximando da casa, num plano exatamente igual ao do início do filme.

GENI: - (terminando) E você desgraçado!! Maldito você!! Maldito teu filho e essa família só de tias!!! (num riso de louca) Lembranças a todos!! (num grito) Malditos também meus seios!!! (a fita vai acabando, e Geni, quase morta, sai cambaleando pela sala, tonta, gemendo e sai de quadro pela esquerda... (Jabor 1972, roteiro, Sequencia 36).

No momento em que Herculano entra em casa, em mãos o buquê de rosas embrulhado em papel celofane – uma alusão aos buquês que se usam para enterros –, ele chama Geni que não responde. Ele descobre a fita do gravador solta e a recoloca no lugar para escutar a voz de Geni: “Herculano, quem te fala é uma morta. Você acha, que você sabe de tudo, mas você não sabe de nada”.

Em seguida, se passa a história de Geni e Herculano na íntegra, contada por Geni em uma retrospectiva, na qual a música de Piazzolla, sempre o mesmo tango, volta nos momentos decisivos: sempre Geni está sozinha e se sente

abandonada. Geni é e continua sendo uma mulher vulnerável, pois ela é uma solitária por causa do seu passado como prostituta. No filme é representada inicialmente como cantora e artista, e nisso difere da Geni da peça de teatro.

Ela se caracteriza pelo seu riso que se usa a) para demonstrar a sua alegria de viver, b) para disfarçar o seu espanto e o seu horror em situações constrangedoras e c) para aliviar a sua solidão e a sua vulnerabilidade, quando dá o seu último depoimento no gravador para Herculano.

Sucessivamente o puzzle da tragédia familiar se compõe, paralelamente ao universo da história do casal Herculano e Geni, vive a família que determina por trás de Herculano, poderoso “chefe de família”, como essa história começa a desandar. A religião católica com o pudor e a ideia da fidelidade do casal para além da morte, defendida por Herculano e Serginho, caracteriza e marca a vida da família. No final, Geni testemunha o caso entre Serginho e o ladrão boliviano quando os dois embarcam para Europa. Serginho não quis levá-la consigo, porque planejou desde o início essa viagem com seu amante. Pouco antes, mente para Geni. Ela perguntou se ele a trairá. Ele respondeu, já mentindo: “nunca”.

O que quer dizer que nas circunstâncias sociais é pior trair o próprio pai que é “um corno”, é desiludir a amante e ex-prostituta que pensou ter encontrado o seu verdadeiro amor. Serginho a trai ainda por cima com um homem o que acaba com ela, pois ela queria ser a mulher dele. E é essa verdade cruel que resulta no suicídio de Geni.

No final do filme, a montagem repete a cena inicial mais uma vez. Vemos novamente Herculano entrando na mansão, chamando Geni, enquanto ele recoloca a fita no gravador. Com essa cena, o filme tem um fechamento bem lógico e fecha o círculo de vida para abrir outro, o da narradora-morta: A história da família recebe outro ponto de vista e a história é ponderada de outra forma, na visão de Geni. No seu relato, Geni narra como a vida familiar de Herculano é mórbida. As estruturas ambíguas a levaram até o suicídio. O tango figura como parêntese do imaginário, fechando o conteúdo do filme. Insinua-se, desde cedo, que o filme que se baseia numa *tragédia carioca*, terá um fim trágico. A fita é testamento e testemunho ao mesmo tempo: Geni continuará viva através da

gravação da sua voz e da sua narração. Ela nos dá um testemunho de uma cultura retrógrada, infelizmente não passada assim, opressora e machista, que representa um momento no decorrer de uma época corrupta, marcada por ideias religiosas também. As mulheres não têm direito à autonomia para com a sua vida e a sua sexualidade. Como é “uma das peças mais amargas do Nelson Rodrigues [...] Há uma atmosfera de sufocação em tudo, até no fato de que, quando a peça começa, a tragédia, como na grega, está no fim: a voz gravada (novamente uma imagem) substitui a personagem real, cujo destino já se cumpriu” (Rodrigues e Aguiar, 2005, 112). Só que no filme, essa tragédia nos mostra que a narradora morta continua pela gravação. Aqui temos uma diferença para com a peça de Nelson Rodrigues, onde a empregada da casa Nazaré avisa a Herculano que Geni deixou uma fita para ele escutar. Na peça, Geni cometeu suicídio fora da casa. No filme comete suicídio dentro da casa, porque a mansão já significa o isolamento dela, onde não pode contar ser resgatada.

Memórias Póstumas de Brás Cubas

Em seguida, serão contemplados dois filmes que se inspiram no romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis, romance esse, que foi publicado em 1880 na *Revista Brasileira*. A crítica comenta que é um “divisor de águas na história da literatura nacional” (Piza 2006, 200).

Brás Cubas, o rentista, pavão e hipócrita, o herdeiro boa-vida, o político ignóbil e medíocre, usufrui do mandonismo, do paternalismo e do privilégio, e assim “imita” a desfaçatez e a futilidade da elite durante o Império até a morte do narrador em 1869 (Hatoum 2018, linhas 83-86).

O narrador do romance fala sobre si mesmo que é “rabugento”, por ser morto, e mesmo assim, escreve com “a pena da galhofa e a tinta da melancolia”, ou seja, com uma escrita ao mesmo tempo melancólica e debochada. Ele se considera um “renascido em seu estado cadavérico” e quer começar a sua

narração depois do seu falecimento, causado por uma pneumonia e uma grande desilusão no ano 1869.

O riso tem um papel decisivo neste romance, que parece ser influenciado pela *Anatomia da Melancolia* de Robert Burton (Piza, 2006, 198). Segundo ele, Machado de Assis ria inicialmente sobre a ligação de corpo e espírito do ponto de vista médico, que concedeu à bÍlis um poder decisivo no desenvolvimento da melancolia, no entanto, no decorrer da sua epilepsia reconheceu a correlação da situação decadente da saúde com a decadência da política: “A decadência de sua saúde e a decadência do Império acentuariam seu humor original e amargo” (Piza, 2006,198).

Brás Cubas de Júlio Bressane

Faremos um salto no tempo para ver o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* transformado para o cinema sob o título *Brás Cubas*. O diretor Júlio Bressane consegue realizar o seu projeto ainda com a cooperação da Embrafilme, embora defenda a política do custo baixo, o princípio do *low budget* porque segue o lema: “Mas o que importa não é viver do cinema, mas viver para o cinema (Villa Boas, 1985). Júlio Bressane pretende realizar uma adaptação livre do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis. Na verdade elabora um *mindmap* do falecido *Brás Cubas* que o caracteriza como figura culta, com um refinado gosto musical. Para Bressane, Machado de Assis antecipa neste romance a montagem cinematográfica, bem antes da invenção do cinema, por escrevê-lo em pequenos capítulos. Bressane decide eliminar o narrador de dentro do romance e o substitui pela câmera. Ele monta as imagens e as cenas umas atrás das outras e consegue captar e localizar tudo em várias mansões do Rio de Janeiro, no Jardim Botânico, na Quinta da Boa Vista e em Petrópolis, mansões que fornecem uma ideia da vida no século XIX. Nessas mansões movimentava-se o herói Brás Cubas, que era no fundo uma figura hedonista com pouca ambição. Bressane apresenta retratos, inspirados pelos acontecimentos do romance, no entanto pouco narrativos. Ele monta sequências (Virgília de luto, o hipopótamo numa fotografia realista, os encontros com o pai, com Marcela), mas as imagens

em si, têm apenas o efeito de vinhetas. Bressane acaba montando um fragmentado conglomerado em analogia ao texto fragmentado e com isso quer constituir uma espécie de manifesto fílmico e arqueológico da sociedade brasileira.

Júlio Bressane considera o *Brás Cubas* como um defunto autor: Em um esqueleto deixa balançar um microfone de cima para baixo. O esqueleto “responde” ressoando com o som do metal que vai ao encontro do osso. Esse esqueleto não mais narra e não mais tem a voz do narrador. O narrador é morto e o autor também. Em cenas performáticas, Bressane monta em analogia à estrutura fragmentada do romance, uma forma não cronológica dos episódios da sua vida, talvez com um leve toque surrealista com alusões à tradição do cinema mudo ou aos primeiros documentários sobre paisagens e os primeiros habitantes. A situação privilegiada do herói que pudera usar impunemente um menino jovem de cor negra como cavalo e tivera a fama de “esperto” porque soube dizer na íntegra o nome do pai e da mãe, é representada no filme e mostra a existência ostensiva da sociedade escravocrata, na qual vivia Machado de Assis.

Além disso, o filme apresenta resultados criativos de estudos da percepção, tanto a respeito da percepção da acuidade visual como também da desfocagem: Em uma cena, Bressane mostra um pote de vidro com pêssegos num ajuste claro e acentuado da câmera. O vidro cheio de pêssegos fica bem claro para o espectador. Em outra posição, os contornos do vidro evanescem-se e apenas uma mancha amarela pode ser vista. O menino que observa o vidro aparece na imagem. Ele ainda não é capaz de enxergar as coisas do ambiente com precisão. Ele ainda “madruga” na vida. Os contornos acentuados podem ser reconhecidos pela pessoa experiente pela sua sabedoria a respeito das coisas. A desfocagem entra na imagem no momento em que a sabedoria a respeito do objeto ainda não existe. Cenas da infância do herói são retratadas com desfocagem. Como jovem, ele precisa de tempo para compreender e entender a imagem. O processo da compreensão no ato de ver é tematizado desta forma. A composição da imagem muitas vezes não é trivial, às vezes os protagonistas se

encontram diante de uma câmera em uma posição oblíqua que mostra o pano de fundo com detalhes do mobiliário, em seguida em cenas que parecem ser compostas como natureza-morta. Bressane tinha a ideia de rodar um filme que respeitava a composição fragmentária do romance e ele queria mostrar o herói dentro de um filme mais fragmentário ainda.

No filme de Bressane, *Brás Cubas* conhece o mundo além do túmulo e reflete sobre um homem rico. Ele constata que em vida ele era medíocre. Suas memórias formam uma passarela para pessoas que compõem um mosaico da sociedade arcaica e retrógrada do Brasil que não pode ser compreendida com razão.

Quando ainda rascunhava o roteiro, Bressane já sabia como traduziria em imagens o aspecto fragmentário e folhetinesco do livro, mas tinha dúvidas quanto à forma como transplantaria as constantes conversas do autor-narrador com os leitores. Apelo para uma solução radical, abolindo o narrador. Compensou-as com a cumplicidade entre Brás Cubas e o espectador, através da câmera (Augusto, 1985).

Pela montagem dos fragmentos que aparentemente não são ligados, o filme transmite de forma experimental e vanguardista esse *Brás Cubas* como narrador-morto. O filme se passa dentro da cabeça de um homem que não tinha ambições de progredir.

Para Júlio Bressane, *Brás Cubas* representa uma partitura porque o romance se abre para outras artes, no entanto, além das citações musicais, o filme é um neoclassicismo: a reorganização dos procedimentos da tradição. Apesar de Bressane abdicar do fantasma, quer dizer, do narrador morto Brás Cubas em cena, ele esboça um panorama social fantasmagórico em que continua presente um riso irônico e distanciado.

O filme *Memórias Póstumas de André Klotzel*

O filme de Klotzel é produzido no final da Retomada do Cinema Brasileiro (1994-2001) e quer ser um filme para o grande público. Depois de uma conversa com Júlio Bressane “O próprio Bressane me disse que não fez propriamente uma adaptação do livro de Machado de Assis, apenas usou parte do material literário.” (Nagib e Rosa 2002, 251) Klotzel seguiu a sua ideia própria para fazer uma adaptação deste livro. É um filme de história que quer chamar atenção através do fato de se embasar em um romance bem considerado da literatura brasileira. Klotzel utiliza uma técnica similar como *Toda Nudez será castigada* de Arnaldo Jabor, que chamamos de construção circular: o início do filme se repete no fim e forma um mundo fechado com uma lógica própria. Assim fica evidente que uma vida real terminou que se transformou em estória e somente continua existindo através da narração do narrador morto.

Já observamos o mesmo dilema no filme do Arnaldo Jabor agora no filme de André Klotzel: Queria fazer um filme voltado para o público e ao mesmo tempo queria fazer um filme de autor:

Estou muito feliz com o filme. Não dá para comparar, mas, forçando a barra, vamos lá: Entre *A marvada carne* e *Capitalismo selvagem* talvez se possa dizer que está muito mais para o primeiro do que para o segundo, no sentido de que é um filme que, ao mesmo tempo, tenta ser voltado para o público e é radicalmente aquilo que eu quero fazer (Nagib e Rosa 2002, 251).

O filme de Klotzel é bem mais opulento e teatral na sua encenação que o filme de Bressane porque é um filme de história com figurinos que se passa em locais especiais. Klotzel comenta:

Há uma certa polarização em torno de filmes grandes, excessivamente grandes talvez – pretensiosos no tocante à produção em alguns casos –, enquanto não há um mercado delineado para isso. Eu de certa forma me incluo aí – também fiz um filme de época, relativamente caro, que é *Memórias póstumas* – portanto não sou inteiramente crítico, só acho que esse tipo de produção não pode se tornar

padrão. [...] O que precisamos ocupar mesmo é o espaço de filmes populares, que tenham uma sofisticação que o cinema brasileiro pode ter (Nagib e Rosa 2002, 251).

Os desenhos, representações do cotidiano e da situação de habitação do Rio de Janeiro do século XIX, demonstram a intenção do diretor. A cena inicial corresponde com a cena no final do filme. Brás Cubas decidiu narrar a sua vida, começando pelo fim desta e não como Moisés fez, cronologicamente, iniciando pelo início. Com isso, Brás Cubas introduz uma diferença da sua vida para com a bíblia, se vê pela morte na vantagem de dispor de um segundo berço. Por isso ele quer começar a narração pelo fim porque entende que a compreensão da vida de uma figura idosa também pode apontar para os significados dos momentos da própria infância e das circunstâncias de vida na sociedade.

O herói sofre de pneumonia e na hora de falecer é cercado pelas pessoas íntimas. O médico, um amigo, uma vizinha e o grande amor da vida dele, Virgília, estão presentes. Virgília sopra no seu ouvido que quer ajudar na recuperação. Além disso, quer mandar esse “vagabundo” de volta para a rua.

Brás Cubas cresceu dentro de um lar familiar na casa paterna, em boas condições econômicas. Na infância, ele recebe o apelido “pequeno diabo” pelo fato de ter ideias malucas, importunar as escravas em seu trabalho e abusar dos filhos dos escravos para cavalgar. Ele não era crente e sempre tentava satisfazer os seus desejos imediatos.

Além disso, ainda muito jovem, não procura construir uma carreira acadêmica ou profissional, muito pelo contrário, ele gasta de mão aberta o dinheiro do pai com uma prostituta, chamada Marcela, uma espanhola, que gosta de jovens rapazes e tem fascínio por joias verdadeiras. O pai, ao descobrir esses gastos, manda o filho para Portugal, onde deve estudar. Na volta, ele não consegue ter nenhum brilho na vida política ou acadêmica. Aos quarenta anos continua solteiro, sem filhos.

O seu grande amor, Virgília, acaba casando com o político Lobo Neves. Brás deve se conformar com o lugar do amante. Os anos se passam, ele realiza

pesquisas a respeito do emplastro Brás Cubas, uma obsessão que o prende à escrivania. Por isso, o primeiro sopro de ar puro causa a pneumonia fatal da qual morre.

No final do filme, Brás Cubas falece quando as pessoas já nomeadas, (o médico, um amigo, uma vizinha e Virgília), estão todas presentes. A cena do início do filme se repete, fechando assim a história do narrador morto, entregando-a ao leitor.

André Klotzel mostra como o fantasma, aparece em uma imagem paralela, dentro da cena do filme, comenta a morte situando essa morte dentro do tempo e dos acontecimentos históricos e relatando detalhes em relação ao seu desenvolvimento pessoal. Técnicas cinematográficas, como retrospectivas, sobreposições, sequências de cortes repetidas, ajudam a narração que acaba com a cronologia. As soluções deste filme abrem uma nova dimensão e garantem aos “falecidos” um lugar na vida futura. O falecido tem a oportunidade de comentar à sua maneira a real situação social do seu tempo. Acontece que o narrador morto, Brás Cubas, considera o fato de não ter filhos como grande lucro, vê nisso um acréscimo positivo no seu saldo de vida que teve momentos bons e ruins. Em vida evitou passar a herança da miséria da sua sociedade para uma geração futura.

André Klotzel se entusiasmou com a ideia da adaptação do romance⁴, porque, no seu ver, a história em torno de Brás Cubas não envelhece. O seu charme consiste nas inúmeras rupturas e no fato de que Machado de Assis separou os diversos níveis narrativos de forma nítida. Ao contrário do que se pensa, existem momentos nos quais o narrador conversa com o leitor. Tudo isso é muito coerente, sobretudo o nível do defunto, que exige um alto grau de abstração.

Assim o romance corresponde à intenção de Klotzel, que quer narrar algo documentário e algo fantástico ao mesmo tempo, como também algo jocoso e fragmentado, incluindo piadas. O diretor define o momento de partida já como

4 *Memórias Póstumas* (2011). Direção: André Klotzel, cor, 101 minutos, Superfilmes.

piada, porque, no sentido mais estreito, um morto não sabe narrar. Machado de Assis lhe outorga a voz do defunto autor e escreve, partindo do ponto de vista deste mesmo. Klotzel explica que Machado escreveu o livro em 1880/81, mas o herói Brás Cubas falecera em 1869. Quando Machado de Assis publica o livro, Brás Cubas já estaria morto há 12 anos. Então era um romance de época que se passou antes do começo da produção literária do Machado de Assis, que nasceu em 21 de junho de 1839. Significa que quando Machado de Assis nasce, Brás Cubas já tem 34 anos. Machado de Assis tem 49 anos ao escrever o romance. Klotzel se refere à teoria geral dos fantasmas:

130 anos não significam nada para um fantasma. Quando o romance Brás Cubas foi lançado, o fantasma já tinha doze anos, então era possível eu fazer um filme, no qual o fantasma já estava morto havia 130 anos. O fantasma fala com os espectadores, então é contemporâneo. Ele sabe que faz parte do filme e conversa no cinema com o espectador, atualizando desta maneira a história.⁵

Seguindo uma ideia corriqueira, os fantasmas se encontram em um curioso estado: estão pairando entre vida e morte. Eles têm a capacidade de ultrapassar fronteiras de espaço e tempo. Como espíritos do passado podem permanecer temporariamente no presente.

No DVD do filme de André Klotzel, existe uma breve apresentação onde surgem as três vinhetas da vida do protagonista: uma, onde o menino Brás Cubas cavalga em cima de um jovem menino de escravo; outra, na qual beija apaixonadamente uma mulher e a terceira cena, a da causa da morte, ou seja, quando ele abre a janela depois de ter se dedicado ao desenvolvimento do remédio *Emplastro Brás Cubas*. Finalmente surge a imagem do idoso Brás Cubas,

⁵ Tradução do alemão da autora: “130 Jahre sind gar nichts für ein Gespenst. Als der Roman Brás Cubas erschien, war das Gespenst schon 12 Jahre alt, also konnte ich beruhigt einen Film drehen, in dem das Gespenst schon 130 Jahre tot war. Das Gespenst spricht zu uns, es ist zeitgenössisch. Es weiß, dass es in diesem Film mitspielt und im Kino mit dem Zuschauer spricht. Das ist eine Art, Geschichte zu aktualisieren.“, em: Ich fände eine Etikettierung wie ‚cinema popular brasileiro‘ phantastisch...“ Interview der Verfasserin mit André Klotzel (Acharia a rotulação como “cinema popular brasileiro” fantástica. Entrevista da autora com André Klotzel), em: (Tópicos, 2, 2001, 19).

ou seja, do seu fantasma, que conduz o espectador através da história. O filme, exatamente como o romance de Machado de Assis, é dedicado ao primeiro verme que roerá o cadáver: “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico com saudosa lembrança estas Memórias Póstumas.”

Contrariamente à representação de *Toda Nudez será castigada*, o narrador morto se dirige ao leitor diretamente, explicando a sua intenção: contar a história desde o seu fim, pois ressuscitou para escrevê-la: Brás Cubas falecera há mais de 100 anos, às duas horas da tarde de uma sexta-feira, no dia 6 de agosto de 1869 no Rio de Janeiro pelo fascínio do *Emplastro Brás Cubas* por ele inventado. A morte se passou na presença de uma belíssima mulher, o médico e de um amigo que tinha encontrado diria palavras boas a respeito dele durante o enterro. E mais de 100 anos mais tarde, um fantasma, ou seja, o autor ressuscitado, conta a sua vida. Parece que esse narrador morto tinha a função de comentar a dividida sociedade brasileira, que desde o Império forma a estrutura da desigualdade, do pouco caso que se faz com as pessoas que trabalham para ganhar a vida, da dificuldade de viver sem família e da impossibilidade de se construir um diálogo crítico, porque é inerente ao sistema o funcionamento desigual da sociedade. O narrador pertence à camada social que não é obrigada a ganhar a própria vida com o suor do seu trabalho, mas, muito pelo contrário, tinha a permissão de viver como hedonista, sem questionar só uma vez essa ordem social.

Conclusão

Os filmes criam uma normalidade que transforma os mortos em narradores-mortos, com os quais se pode viver lado a lado. O extraordinário filme *Toda Nudez será castigada* registra uma voz na gravação em fita magnética, que reflete a situação da mulher se revoltando contra o ideário da classe média, assim como mostra que uma narradora morta pode continuar presente no pensamento e cotidiano dos familiares. O uso da voz de Geni morta é sinal da sua importância especial na narração do filme. O seu riso ajudara a ultrapassar muitas incongruências do cotidiano, muita discriminação e possibilitar a ela continuar vivendo os desafios de uma mulher de classe baixa que, de repente,

entra como um corpo estranho no mundo fechado e corroído de uma família burguesa.

No filme *Brás Cuba*, de Júlio Bressane, o autor defunto não tem voz, mas a câmera do diretor recapitula o tempo do herói de Machado de Assis em imagens e citações e reconstrói o mundo dele em momentos fragmentados. A câmera é o narrador que busca a presença do falecido que ainda vive, mesmo morto, no imaginário brasileiro.

No filme de André Klotzel, o narrador morto, o ressuscitado autor, decifra a sua vida no seu tempo com humor e só assim consegue esclarecer que dentro de uma dicotomia da sociedade brasileira não existe nenhuma obrigação dos políticos, ricos e intelectuais para com o povo. Brás Cubas vivenciou momentos altos e baixos, portanto esses sempre foram amortecidos pela sua origem social e formação. O narrador morto pode falar abertamente, expor os motivos das suas ações e fornecer ao espectador o legado de um “outsider”, capaz de fazer a ligação entre a realidade e a consciência. Uma forma de expressar seu descompromisso com essa sociedade consta no fato de não ter e ter filhos na sociedade que ele conheceu. Assim nos fornece uma posição válida, além da morte, a respeito da formação do Brasil no qual ele continuará um morto vivo.

O riso dos narradores mortos, que ultrapassa as amarguras das circunstâncias de vida que só vêm à tona depois do falecimento das pessoas, se sobressai dos romances e entra na história dos filmes brasileiros que fascinam a plateia e possibilitam a sobrevivência de questões muito vivas e importantes também no cinema.

Obras citadas

Filmografia

Bressane, Júlio (diretor). 1985. *Brás Cubas*. Produção e direção: Júlio Bressane, 93 minutos, cor, Brasil.

Jabor, Arnaldo (diretor). 1972. *Toda Nudez será castigada*. Direção: Arnaldo Jabor, cor, 102 minutos, Brasil. (DVD com material de bonus).

Klotzel, André (diretor). 2001. *Memórias Póstumas*, cor, 101 minutos, Superfilmes, Brasil.

Roteiros

Bressane, Júlio e Medina, Antonio. 1985. *Brás Cubas: Adaptação Cinematográfica*. Embrafilme Pesquisa RO 323. Cópia não publicada. Brasil. 47 páginas.

Jabor, Arnaldo. 1972. *Toda Nudez será castigada. Roteiro*. Cópia não publicada. Brasil. 36 seqüências.

Livros

Nagib, Lúcia e Rosa, Almir. 2002. *O cinema da retomada*. São Paulo: Ed. 34.

Piza, Daniel. 2006. *Machado de Assis: Um gênio brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial.

Rodrigues, Nelson e Aguiar, Flávio. 2005. *Toda Nudez será castigada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Entrevistas

Jabor, Arnaldo. 1988. Entrevista com a autora. Rio de Janeiro, 14 de outubro. Não publicado.

Klotzel, André. 2001. “Ich fände eine Etikettierung wie ‚Cinema popular brasileiro‘ phantastisch...“. Entrevista com a autora, em: *Tópicos*, 2, 19-21.

Artigos

Johnson, Randall. 1982. “Nelson Rodrigues as filmed by Arnaldo Jabor”, *Latin American Theatre Review*, Lawrence, Nr. 16, 15-28.

Pereira dos Santos, Nelson/Bernardet, Jean-Claude. 1991. O Problema do Conteúdo no cinema Brasileiro, Comunicação ao I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro 1952, reescrito por Jean-Claude Bernardet, assinado pelo diretor de cinema, São Paulo (não publicado).

Resenhas

Augusto, S. 1985. “Brás Cubas será personagem de Bressane”. *Folha de São Paulo*, 6 de Fevereiro.

Opinião. “Jabor não esconde o jogo.” *Opinião*, 3 de Outubro 1975, 20.

Villa-Boas, Luciana: “Júlio Bressane com ‘Brás Cubas’, um humor irônico.” *Jornal do Brasil*, 19.8.1985, Cinema, 20.

Hermanns, Ute. *O riso dos narradores mortos em filmes brasileiros: Toda Nudez será castigada (1973), Brás Cubas (1988), Memórias Póstumas de Brás Cubas (2001)*.

Internet

Hatoum, Milton. 2018: “Em Brás Cubas morto narra substância de vida.” *Folha de São Paulo* 25.8.2018. Visto em 03.10.2018.

https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/08/em-bras-cubas-morto-narra-substancia-da-vida-escreve-milton-hatoum.shtml?utm_source=facebook&utm_medium=social&utm_campaign=compfb