

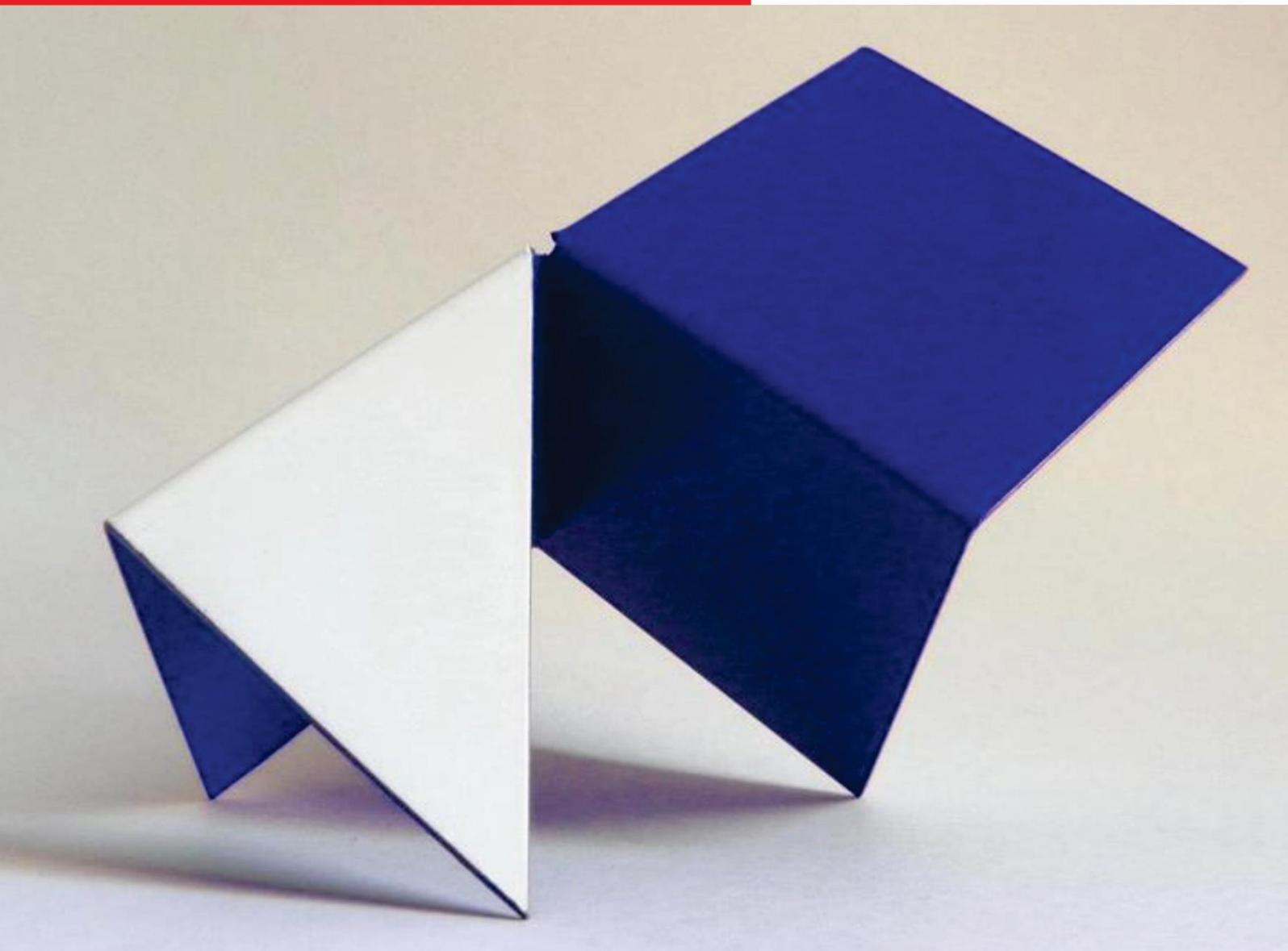
# REVISTA

CULTURA, ESTÉTICA & LINGUAGENS

VOL. 04, Nº 01 - MARÇO - 2019

ISSN 2448-1793

NOSS



**BRÁS CUBAS E SUAS MEMÓRIAS PÓSTUMAS ADAPTADAS AO CINEMA**

BRÁS CUBAS AND HIS POSTHUMOUS MEMORIES ADAPTED

<https://doi.org/10.5281/zenodo.5911306>

Envio: 10/09/2018 ♦ Aceite: 01/11/2018

**Andréia Márcia de Castro Galvão**

Possui graduação em História pela Universidade Estadual de Goiás (2011) e mestrado em Ciências Sociais e Humanidades pelo Programa de Pós-Graduação Stricto-Sensu em Territórios e Expressões Culturais do Cerrado da Universidade Estadual de Goiás (2015). Atualmente é acadêmica no Programa Doutoral em Modernidades Comparadas: Literaturas, Artes e Culturas pela Universidade do Minho, Campus de Gualtar, Braga, Portugal.

**RESUMO**

Com base em alguns debates teóricos sobre as questões da adaptação, nomeadamente da obra literária à cinematográfica, o presente artigo analisa determinadas escolhas narrativas e estéticas do cineasta André Klotzel (e seu grupo) na adaptação para o cinema da obra de Machado de Assis, Memórias Póstumas de Brás Cubas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Machado de Assis; Memórias Póstumas de Brás Cubas; André Klotzel; Adaptação cinematográfica.

**ABSTRACT**

Based on some theoretical debates on the issues of adaptation, namely the literary to the cinematographic work, the present article analyzes certain narrative and aesthetic choices of the filmmaker André Klotzel (and his group) in the adaptation to the cinema of the work of Machado de Assis, Posthumous Memories of Brás Cubas.

**KEYWORDS:** Machado de Assis; Posthumous Memories of Bras Cubas; André Klotzel; Film adaptation.

## INTRODUÇÃO

O romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*<sup>1</sup>, de Machado de Assis, é considerado o marco inaugural do realismo literário brasileiro. Publicado inicialmente em formato de folhetim na Revista Brasileira<sup>2</sup> em 1880, teve o lançamento em versão livresca já no ano seguinte, em 1881, sendo depois traduzido em várias línguas. Além de inovar a escrita literária no Brasil, até então eminentemente romântica, esta obra marca também uma virada fundamental no estilo narrativo do próprio autor.

O livro em questão é, pois, um clássico da literatura brasileira e, como parte do cânone, faz parte do currículo de ensino obrigatório nas escolas públicas do país. Dentre outros, MPBC possui o mérito de oferecer um panorama social, cultural, político e econômico da cidade do Rio de Janeiro (e do país, de forma geral) do século XIX, sobretudo no que diz respeito aos modos de vida da classe abastada. A narrativa é em formato auto-biográfico e à medida que o protagonista expõe seus percursos e escolhas pessoais, acaba por elucidar também as condições de vida da elite colonial do período, caracterizada por viver não do próprio trabalho, mas de rendas ou heranças familiares, servir-se do trabalho escravizado, tentar imitar a vida burguesa europeia, dentre outras. Para além dessa possível leitura da sociedade, o romance é particularmente interessante por trazer uma narrativa algo inovadora, construída de forma autoficcional, não-linear, fragmentária e repleta de intertextualidade.

Esta importante obra literária possui uma vasta fortuna crítica, tendo já recebido também uma versão em paródia,<sup>3</sup> diversas adaptações teatrais, três adaptações cinematográficas<sup>4</sup> e, ainda, mais recentemente, algumas em formato de história em

---

<sup>1</sup> A partir de agora MPBC

<sup>2</sup> A “Revista Brasileira” faz parte do acervo disponível *online* na Hemeroteca Nacional Brasileira, por meio do qual é possível consultar desde o capítulo I ao CX, divididos nos Tomo III, IV, V e VI do ano de 1880.

<sup>3</sup> A paródia *Memórias desmortas de Brás Cubas* é uma obra de Pedro Vieira, lançada em 2010.

<sup>4</sup> *Viagem ao fim do mundo*, de 1967, foi a primeira adaptação cinematográfica da obra MPBC, teve roteiro, produção e direção de Fernando Coni Campos. A segunda, *Brás Cubas*, é de 1985 e foi dirigida por Julio Bressane. Fonte: Wikipédia.

quadrinhos<sup>5</sup>. Dentre aquelas cinematográficas, interessa aqui tecer algumas considerações sobre a adaptação produzida em 2001, intitulada *Memórias Póstumas*, cuja direção, produção, roteiro e montagem foram feitas por André Klotzel.

Adianta-se que o tema das adaptações (em suas variadas e diferentes modalidades e meios), longe de ser consensual entre as/os estudiosas/os e teóricas/os do assunto, gera ainda grandes debates. Com efeito, diversos textos vêm esmiuçando questões referentes a hierarquia nas artes, fidelidade nas adaptações, dentre outras. Sobre esse assunto, Linda Hutcheon (2013, p. 55), por exemplo, assinala que “[u]ma das crenças centrais da teoria da adaptação cinematográfica é a de que o público exige fidelidade especialmente quando lidamos com os clássicos, tais como a obra de Dickens ou Austen”, e nesse sentido, poder-se-ia incluir a obra de Machado de Assis como um bom exemplo canônico, no contexto brasileiro.

O cineasta André Klotzel declarou<sup>6</sup> ter sido questionado diversas vezes sobre a questão da “fidelidade” na adaptação da obra MPBC para o cinema. Após algumas reflexões, o diretor explica ser difícil responder de forma precisa a esta questão. Chegou a afirmar, contudo, que o grupo envolvido no projeto foi fiel à própria leitura da obra e à subsequente motivação e “vontade cinematográfica” advindas desta leitura, sem que isso, entretanto, colocasse as particularidades do filme aquém de uma pretensa obrigatoriedade de fidelidade à obra literária de Machado de Assis. O cineasta admite que ser fiel a um texto literário numa adaptação fílmica não quer dizer, necessariamente, procurar manter “o máximo de coisas iguais ao original literário” (p. 1), uma vez que, tratando-se de linguagens diferentes, o público possui liberdades

---

<sup>5</sup> A nível de informação, citam-se duas adaptações de MPBC em história em quadrinhos: uma de 2008, com roteiro e ilustrações de Sebastião Seabra que é parte do projeto “Literatura Brasileira em Quadrinhos” com disponibilidade *online* pelo site: <<http://pt.slideshare.net/PedroLusRio/hq-memorias-postumas-de-brs-cubas-machado-de-assis>>, e outra, de 2010, com adaptação de João Batista Melado e Welligton Srbek, pela editora Agir, do grupo Ediouro.

<sup>6</sup> As declarações de André Klotzel aqui mencionadas são parte da entrevista intitulada “Uma questão de fidelidade”, disponível em: <http://www.brasfilmes.com.br/memoriaspostumas/diretor1.htm>. O texto pode ser baixado em versão PDF, constituindo um total de 4 páginas. Nesse ensaio será utilizada a versão em PDF com o propósito de fornecer maiores indícios sobre as citações diretas, possibilitando eventuais consultas ao texto original.

distintas em relação ao produto que possui diante de si. Desse modo, alguém que desejasse uma espécie de resumo visual do livro, estaria, em primeiro lugar, desprezando o sentido próprio de cada forma de expressão, e em segundo, deixando de lado o fato de que até mesmo um texto literário ilustrado por imagens, resultaria em algo completamente diferente do texto lido (KLOTZEL, n.d.). Em suma, é possível depreender dessas declarações que houve a intenção de interpretar a obra de partida (o livro), não imitando-a, mas fazendo-se de intermediário entre ela e a obra cinematográfica, a exemplo do que Bazin (1992) anuncia sobre ser fiel à própria linguagem do filme.

Tendo como base essas premissas, e não diminuindo as imensas possibilidades de análise que essas duas obras podem levantar, afirma-se que é intenção desse artigo trazer algumas reflexões sobre o debate referente às adaptações, nomeadamente da obra literária à cinematográfica, à luz de teorias pertinentes, e comentar certas escolhas estéticas do cineasta André Klotzel (e sua equipe) na adaptação de MPBC para o cinema.

#### **ADAPTAÇÕES: DA LITERATURA AO CINEMA**

Stam (2006, p. 49) assinala que “as adaptações, de certa forma, tornam manifesto o que é verdade para todas as obras de arte – que elas são todas, em algum nível, 'derivadas'”. Ele chama a atenção, entretanto, para o fato de que geralmente se tem considerado mais as “perdas” no processo de adaptação da obra literária àquela cinematográfica, numa recusa a se perceber o “ganho” que pode advir nesse processo, muito embora alguns campos interdisciplinares, como aquele dos estudos culturais, dentre outros, venham rompendo com a hierarquização das produções culturais, julgando-as em certa medida igualitárias. Assim, numa perspectiva cultural, a adaptação é considerada (positivamente) apenas mais um outro texto, dentro de um mundo de simulações, discursos e imagens (STAM, 2006, 20-4).

Hutcheon (2013, p. 25), por sua vez, afirma/supõe que “[d]eve haver algo particularmente atraente nas adaptações *como adaptações*”, partindo do princípio de que uma parcela do prazer (e do risco) proporcionado pelas adaptações é derivada do

reconhecimento e da lembrança, “da repetição com variação, do conforto do ritual combinado à atração da surpresa” (p. 25). Seria, assim, o fato de já se conhecer anteriormente o objeto a ser tratado na obra (adaptada) a possibilitar uma identificação psicológica com a mesma, gerando, ao mesmo tempo, uma espécie de “agonia e êxtase”. A autora argumenta que há dificuldades em definir o termo “adaptação”, este se configura tanto como indicador de um processo, quanto de um produto. *Grosso modo*, enquanto produto, Hutcheon compara/relaciona a adaptação a uma tradução ou a uma paráfrase (com as implicações conceituais que estes termos possuem *de per si*); enquanto processo, afirma que o adaptador é primeiramente um intérprete e só depois um criador, já que, muitas vezes, a adaptação consiste num “processo de apropriação, de tomada de posse da história de outra pessoa, que é filtrada, de certo modo, por sua própria sensibilidade, interesse e talento” (p. 43), reflexão que vai plenamente de acordo com o referido por Klotzel.

Nesse sentido, Hutcheon (2013) argumenta que do ponto de vista do adaptador, a adaptação, além de ser o resultado de uma apropriação ou recuperação, consiste ainda num fenômeno duplo de “interpretação e criação de algo novo” (p. 45). Para o público leitor, espectador ou ouvinte, por sua vez, a adaptação como adaptação será “inevitavelmente um tipo de intertextualidade se o receptor estiver familiarizado com o texto adaptado” (p. 45). E é sobretudo ao considerar a sensação de prazer ou de frustração como intimamente condicionada à “familiaridade criada através da repetição e da memória” (p. 46) ao experienciar uma adaptação, que a afirmação da autora ganha força.

Por outro lado, e num plano mais pragmático, com o recurso a uma adaptação, não se procura apenas evitar riscos de aceitação da obra adaptada, já conhecida e reconhecida pelo público, mas também, é preciso dizer, procura-se fazer dinheiro. Nesse sentido, Hutcheon (2013), valendo-se de uma pesquisa de Seger de 1992, chama a atenção para o fato de que enquanto um *best-seller* atinge um número X de leitores, uma peça bem-sucedida da Broadway, por exemplo, conseguirá atingir um público que vai de X a X.8 e, uma adaptação fílmica ou televisiva, por sua vez, poderá conseguir um público de muitos milhões a mais.

Para além dos altíssimos índices em número de espectadoras/es das adaptações para o cinema ou televisão *supra* anunciados, Bazin (1992, p. 104), por seu turno, já confirmava em 1950 (ano da publicação de sua obra) o grande aumento das estatísticas de vendas de obras literárias após suas adaptações para o cinema. Tendo por base essa observação, é possível afirmar que bastaria uma visita a qualquer livraria (pequena ou grande, que fosse) para constatar que o mesmo tem ocorrido na atualidade. E o fato de variados romances serem reeditados trazendo em suas capas alguma cena de filmes deles derivados, chama a atenção para certo uso funcional e mercadológico entre estas artes, assinalando uma influência mútua e conjugada.

Às grandes lamentações de sua época sobre a suposta degradação das obras-primas literárias por meio de suas adaptações para o cinema, Bazin (1992, p. 104) esclarece de forma pertinente, alegando que estas adaptações jamais conseguiriam prejudicá-las perante o público conhecedor e apreciador das mesmas. De outra parte, alega que duas situações são possíveis junto ao público ignorante dessas obras: 1- poderia gostar do filme (como de qualquer outro); 2- poderia ocorrer que o filme despertasse o desejo de “conhecer o modelo”, e, nesse caso, é a literatura quem ganha. Ele observa ainda que, muitas vezes, as adaptações acabam por revitalizar as obras “originárias”, talvez esquecidas pelo tempo.

### **ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE MPBC**

Seria possível considerar a obra MPBC como possuidora de uma linguagem cinematográfica/teatral intrínseca, que teria facilitado sua adaptação fílmica? Embora passível de ser refutada, uma resposta afirmativa poderia ser esboçada levando-se em conta o modo como o defunto-autor Brás Cubas enuncia sua história e “apresenta” os fatos de forma marcadamente visual. Sobre esse assunto, Curado (2007) assinala que ainda que os campos de “produção sígnica” (p. 1) entre o cinema e a literatura sejam diferentes, a visualidade de determinadas obras literárias possivelmente é o que (primeiro) estimula, impulsiona, motiva e também possibilita sua transformação em película (p. 5). Nesse sentido, a narrativa em primeira pessoa conduzida pelo defunto-

autor leva o público leitor (e um/a possível roteirista, porque não?) a uma visão de seu mundo psíquico e material, no qual é possível observar suas ligações interpessoais, sua relação com o dinheiro, a política e, os lugares.

Brás Cubas é, no fundo, um provocador de marca maior e deleita-se tanto em “mostrar” suas peripécias amorosas e divagações filosóficas várias, quanto a tornar o público leitor seu cúmplice e confidente, num contínuo diálogo. Na adaptação fílmica de Klotzel, o potencial narrativo/ilustrativo de Brás Cubas foi mantido e recebeu atenção especial por meio da elaboração de suas falas. Com efeito, o diretor admite que seus diálogos foram fundamentais e que houve o cuidado para que eles não fossem nem simplistas e nem demasiado cansativos ou eruditos. Levando em conta essa importância, o processo de escrita e gravação das falas e narração do defunto-autor foi feito 4 vezes até que atingisse o resultado esperado, comenta o cineasta.

Entretanto, por mais visual que a obra MPBC possa parecer num primeiro momento, vale realçar uma observação feita por Klotzel sobre os textos literários, qual seja, que estes, conquanto sejam sobretudo descritivos, não mostram, contudo, o “objeto visual com imagens físicas como no cinema” (p. 1) e, nesse sentido, esses textos podem utilizar, por exemplo, abstrações como os pensamentos e os sentimentos das personagens, ou seja, elementos impossíveis de serem filmados.

Desse modo, partindo de comentários<sup>7</sup> do cineasta referentes a determinadas características do romance, foi elaborado um quadro ilustrativo (Quadro 1) com o intuito de observar como Klotzel (e sua equipe) fez o “diálogo” entre as duas obras, ou seja, como ocorreu a leitura de MPBC e a tradução em formato fílmico. E, se, por vezes, essas estratégias de tradução podem soar como detalhes pouco perceptíveis para grande parte do público espectador, leitor do romance, não deixa de refletir a especificidade da leitura do grupo e a marca característica da produção cinematográfica em questão, “[e]ra como se Machado já tivesse nos dado 'régua e compasso' e a nós cumpria utilizar esses instrumentos da melhor maneira que pudéssemos, e com

---

<sup>7</sup> O Quadro 1 foi construído tendo por base várias passagens presentes em entrevista já referida. Referência disponível no final do artigo.

liberdade total” (p. 3), afirmou o cineasta. Nesse caso, a liberdade pôde ser também expressa (e por que não?) na procura de certa equivalência.

<b>Técnicas narrativas de Machado de Assis</b>	<b>Tradução fílmica de André Klotzel</b>
Prosa leve	Enquadramentos compostos, porém simples
Pouca ênfase no dizer as coisas	Uso de ângulos médios sem movimentos rebuscados
Tom quase prosaico	Leveza fotográfica
Elegância	Imagens visíveis e claras

<b>Em relação aos cenários - Livro</b>	<b>Resposta fílmica</b>
Economia nas descrições dos cenários	Não utilização de enquadramentos descritivos
Texto pouco adjetivado	Iluminação simples
Narração direta	Iluminação sem contrastes, contraluzes ou exuberância de cores
Introduções curtas e sem excesso	Cenário pouco carregado
Uso das palavras com propriedade e exatidão	Manutenção de elegância sóbria
Fina ironia	Eliminação do supérfluo e acessório
	Pouco uso da fruição estética em si
	Não se tentou impressionar o público espectador

<b>Em relação à verve cômica - Livro</b>	<b>Resposta fílmica</b>
Frases com múltiplos sentidos	Extração do trabalho de atuação do elenco
Jogos de palavras	Uso de humor “dissimulado” por parte do elenco, fotógrafo, diretor de arte

*Quadro 1: Leitura de aspectos narrativos da obra MPBC por André Klotzel e artifícios fílmicos de equivalência (confecção nossa).*

De acordo com Bazin (1992, p. 107), “as diferenças de estruturas estéticas [entre obra literária e fílmica] tornam mais delicadas ainda a procura das equivalências, requerem tanto mais invenção e imaginação da parte do cineasta que pretende realmente a verossimilhança”. Na concepção desse autor, a adaptação (como também a tradução) deveria evitar transpor palavra por palavra ou ser demasiado livre. Nesse

sentido, a intenção da adaptação deveria ser aquela de “restituir o essencial da letra e do espírito” (p. 107). Além disso, levando-se em conta que, “[q]uanto mais as qualidades literárias da obra são importantes e decisivas, mais a adaptação perturba o equilíbrio e também mais exige talento criador para reconstruir segundo um novo equilíbrio, não idêntico, mas equivalente ao antigo” (p. 108), pode-se cogitar que Klotzel (e sua equipe) traduziu o romance para o cinema utilizando os variados recursos técnicos e artísticos na procura desse “equilíbrio equivalente”, como pretendia Bazin, buscando talvez o essencial, o “espírito” do texto literário, como sugere o exposto no quadro 1.

Entretanto, vale ressaltar que embora o filme *Memórias Póstumas* aproxime-se muito da obra de Machado de Assis – inclusive com inúmeros diálogos e citações idênticas ao romance –, foram feitos cortes de diversas naturezas: muitas elucubrações e filosofias de Brás Cubas foram reduzidas ou não referidas; determinadas personagens foram eliminadas, como a irmã e o cunhado de Cubas; houve também a diminuição na importância de outras, como a do filósofo Quincas Borba ou da alcoviteira D. Plácida; ou ainda, a supressão de alguns acontecimentos, como o achamento, numa praia, de um pacote fechado contendo 5 contos narrado no capítulo intitulado “O embrulho misterioso”; ou mesmo o corte de uma longa parte do livro sobre o processo de abertura de um jornal de propriedade de Brás Cubas (seguindo o conselho de Borba) a fim de fazer oposição ao governo, dentre outros exemplos.

É interessante observar que apesar da irmã e do cunhado de Brás Cubas não aparecerem na obra fílmica, é sobre o personagem Quincas Borba que recai o maior prejuízo do papel em relação à importância deste no contexto do livro. Com efeito, num confronto de equivalências, se romance e filme pudessem ser sobrepostos, seria sobre o amigo-filósofo que se sentiria a maior ausência, tanto em número de aparições e diálogos, quanto na influência que o personagem teve na vida do protagonista. No romance, essa influência decorre como consequência da completa fascinação que Brás Cubas sente pela teoria filosófica do Humanitismo, desenvolvida por Quincas Borba, e é com esta personagem que Cubas transcorre a maior parte do seu tempo, no final do romance. No filme, por sua vez, Borba cumpre um papel de pouca relevância e, assim como outras personagens, aparece poucas vezes na projeção. Uma conjectura que pode

ser levantada é que esse corte deva-se a singular complexidade de seus diálogos, nomeadamente daqueles que se referem aos pressupostos do Humanitismo. Poder-se-ia supor, nesse sentido, que a personagem se configuraria num ponto de desinteresse narrativo, uma vez que suas complexas ideias (compostas por longas e elaboradas falas) poderiam ser tidas como enfadonhas a certo público espectador, ou como argumenta Stam (2006, p. 40), pode ter parecido “prejudicial para a progressão da narrativa”. A ideia que se pretende realçar aqui, ao observar o quase desaparecimento de Quincas Borba, é que essa decisão deixou mais espaço a outros focos, talvez mais palatáveis ao “público médio”, como as relações amorosas do protagonista, por exemplo.

Um outro tema que o filme absteve-se de tratar foi aquele relativo aos problemas étnicos. Sobre esse tipo de eliminação, Stam argumenta

Muitas das mudanças entre a fonte do romance e a adaptação cinematográfica têm a ver com ideologia e discursos sociais. Nesse sentido, a questão é se uma adaptação empurra o romance para a “direita”, ao naturalizar e justificar hierarquias sociais baseadas em classe, raça, sexualidade, gênero, religião e nacionalidade, ou para a “esquerda” ao questionar ou nivelar as hierarquias (STAM, 2006, p. 44).

Na impossibilidade de desenvolver mais a fundo essa questão, que por si só forneceria argumento para outro artigo, alerta-se somente para o fato de que, enquanto o romance levanta, mesmo que de forma comedida, algumas questões sobre a condição das pessoas subjugadas pelo regime da escravidão, o modo como eram tratadas e as negociações que faziam naquele ambiente de marginalização, o filme não refere nenhum desses aspectos.

Por outro lado, é preciso mencionar a imensa relevância dada a Brás Cubas como narrador-autor e sua constante quebra da quarta parede. Tal como o livro, o defunto-autor do filme constantemente aparece e interfere na narrativa, fazendo digressões, avanços e recuos temporais, anunciando argumentos que serão discutidos em outros momentos. Sobre a composição da personagem principal, Klotzel admite que inicialmente foi difícil captar o que seria indispensável narrar de sua história e do essencial do enredo como um todo. Contudo, após um aprofundamento na leitura, concluiu que a sofisticação da trama residia justamente no (re)arranjo da banalidade

constituente da vida de Brás Cubas, que em si mesmo era um sujeito simples e supérfluo em seus devaneios.

É facilmente perceptível que o defunto-autor é o grande responsável por deixar clara a sequência da história em cada obra. No filme, por exemplo, ele utiliza variadas estratégias visualmente interessantes, chegando diversas vezes ao exagero de imobilizar a cena a fim de fornecer explicações ao público. Em uma determinada sequência, ele “atravessa”, por meio de um abrir e fechar de portas, três cenas distintas (em três períodos históricos diferentes), como se estas estivessem acontecendo simultaneamente em cômodos diversos de uma mesma casa. Outro bom exemplo é quando o protagonista, ainda jovem, num momento de desespero, dá vazão aos seus impulsos e tenta estrangular seu rival Lobo Neves; Brás Cubas “fantasma” entra em cena e separa-os (sob o olhar atônito dos dois rivais que o observam, sem entender o que se passa), anunciando ao público espectador que aquele ato era somente um seu desejo de então, e que assim permaneceria, sem derramamento de sangue. Após este anúncio, é como se a cena fosse rebobinada e tudo recomeça a partir do momento anterior à tentativa de estrangulamento.

Em outro momento, o defunto-autor interrompe bruscamente uma cena dramática (causando também a interrupção musical que lhe proporcionava uma atmosfera triste) na qual Virgília fora despedir-se do moribundo Brás Cubas. O protagonista “fantasma”, enquanto anuncia que apresentará seu delírio pré-morte antes que a cena anterior seja retomada, faz uma parada a fim de dirigir o olhar diretamente à câmera. Contudo, assim que ele percebe que esta prosseguiu seu percurso e ele encontrava-se fora de seu enquadramento, apressa deliberadamente o passo para reentrar no ângulo da cena. Essa sequência jocosa evidencia a metaficcionalidade do filme e demonstra um bom uso dos recursos cinematográficos à disposição.

A obra MPBC, em capítulo intitulado *O velho diálogo de Adão e Eva* (pp. 62-3), narra a “conversa” do pensamento do jovem Brás Cubas com aquele de Virgília, num “encontro” ocorrido na noite em que trocaram o primeiro beijo, após anos de separação (e do casamento de Virgília). O recurso narrativo utilizado para sugerir um encontro

carnal/amoroso não poderia ter sido mais brilhante: o inteiro capítulo é composto por “falas”, em discurso direto, marcadas somente por sinais de pontuação: reticências, pontos de interrogação e exclamação (após a indicação dos nomes dos amantes).

O filme, por sua vez, talvez valendo-se dessa ideia, oferece uma cena que pode ser considerada equivalente: tendo ao fundo uma imagem embaçada (fora de foco) na qual se entrevê o jovem Brás e Virgília na consumação física da paixão, o defunto-autor, que se encontra à esquerda da cena (parece estar em outro cômodo da casa), finge-se espantado com o comportamento do casal, mas sorri maliciosamente, orgulhoso da cena/recordação. Ele, primeiramente, assovia para disfarçar o “constrangimento” e depois levanta o dedo indicador, tentando chamar a atenção do público espectador para si mesmo e para o que teria a dizer, mas os suspiros do casal o fazem mudar de ideia. Ao final, acaba por não pronunciar uma única palavra, contentando-se em mostrar sua indignação/aprovação por meio de movimentos faciais dissimulados. Como fica perceptível por meio dessas descrições, ambas as obras, a seu tempo e com recursos próprios de suas narrativas, conseguiram “encenar o amor”, poder-se-ia dizer, de forma espirituosa e eficazmente compreensível ao público leitor/espectador.

Vale realçar também a perspicácia da produção fílmica ao utilizar alguns recursos/efeitos narrativos a fim de apresentar visualmente a cidade do Rio de Janeiro em dois momentos distintos: ao início do filme, quando Brás Cubas narra sobre o local, a data, e a hora de sua morte e mais tarde, quando retorna à cidade após concluídos seus estudos em Coimbra. Nessa última sequência, por exemplo, enquanto a voz *off* do protagonista “fantasma” conta suas impressões ao avistar, após tantos anos, o Rio de Janeiro, um elegante efeito visual é conseguido por meio da apresentação de gravuras de famosas obras pictóricas, representativas do cotidiano citadino da época, dentre as quais se reconhecem algumas do artista francês Jean-Baptiste Debret, por exemplo.

Em relação à trilha sonora, as músicas clássicas europeias contribuíram para ilustrar o tempo histórico e a sociedade retratada. Nesse sentido, as composições de Mozart e Bach serviram a realçar a atmosfera aristocrática dos bailes da época, que, juntamente com o teatro, constituíam ocasiões ideais aos encontros da classe alta, frequentadora desses locais. Com efeito, a reaproximação (física e psicológica) do casal

protagonista ocorre em um desses eventos: em voz *off*, o narrador-autor anuncia: “Depois de três danças, a valsa nos perdeu”; enquanto que no livro se lê: “Valsamos uma vez, e mais outra vez. Um livro perdeu Francesca; cá foi a valsa que nos perdeu” (ASSIS, 1994, p. 58).

Outro elemento interessante a ser enfatizado é quando o protagonista, já no final de sua vida, em meio a devaneios megalomaniacos, sonha acordado com o feito que o tornaria “eterno”, que seria a sua redenção, vale dizer, a criação de um remédio revolucionário para o alívio das melancolias da humanidade: o Emplasto Brás Cubas. Para ilustrar os pensamentos de Cubas sobre como “soaria” o anúncio desse poderoso remédio, o filme utiliza imagens de jornais em estilo antigo, enfatizando o *slogan* e a foto de seu inventor, e também anúncios em voz radiofônica. Essa sequência é ilustrada ainda por imagens pictóricas de vários períodos e diferentes artistas, como Salinas y Teruel, Tarsila do Amaral e Almeida Júnior, dentre outros. As imagens aludem a situações nas quais as pessoas, de diversas classes sociais e étnicas, parecem felizes, em momentos de lazer, tranquilidade e descontração, sugerindo a plena eficácia do Emplasto Brás Cubas.

Reforça-se a ideia, em conclusão, como exposto ao longo do artigo, que a equipe de Klotzel “construiu” a obra fílmica valendo-se de liberdades criativas, utilizando as técnicas e especificidades do cinema, mas procurou também, ao mesmo tempo, homenagear a grande obra literária de Machado de Assis, por meio de inserções literais de inteiras passagens e de diversos diálogos, dentre outros recursos. E para finalizar, vale a bela afirmação do cineasta, segundo a qual

Um filme não é um roteiro somado a uma fotografia, mais uma interpretação de atores, com música e um ritmo de montagem das cenas, em ambientes produzidos e cenografados. Ele resulta da combinação de todas essas coisas, e torna-se um produto diferente de cada um desses elementos tomados separadamente. A sensação de realidade provocada pelo cinema deriva da complexidade dessas combinações que remontam de alguma forma à complexidade do mundo real, e é nessa impressão de “inventar” uma realidade que está um dos grandes prazeres da criação cinematográfica (KLOTZEL, s.d. p. 3).

## REFERÊNCIAS

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Revista Brasileira. Acervo digital da Hemeroteca Nacional Brasileira. 1880. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=139955&pasta=ano%20188&pesq=Machado%20de%20Assis>> Acesso em: 22 mai 2016.

BAZIN, André. **Por um cinema impuro**. In: O que é o cinema?, Lisboa, Livros Horizonte, 1992. pp 91-117.

MELADO, João Batista; SRBEK, Wellington. **Memórias Póstumas de Brás Cubas em quadrinhos**. Notícia veiculada no site HQManiacs.com em 25-08-2010. Disponível em: <[http://www.hqmaniacs.com/Memorias\\_Postumas\\_de\\_Bras\\_Cubas\\_em\\_quadrinhos\\_26930](http://www.hqmaniacs.com/Memorias_Postumas_de_Bras_Cubas_em_quadrinhos_26930)> Acesso em: 20 mai 2016.

CURADO, Maria Eugênia. **Literatura e cinema: adaptação, tradução, diálogo, correspondência ou transformação?** Revista Eletrônica Temporis[ação]. Universidade Estadual de Goiás, v. 01, nº 09, 2007. pp 1-15. Disponível em: <<http://www.nee.ueg.br/seer/index.php/temporisacao/article/view/18/26>> Acesso em: 08 jun 2016.

HUTCHEON, Linda. **Começando a teorizar a adaptação: O que? Quem? Por quê? Onde? Quando?**. In: Uma teoria da adaptação. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013. pp 21- 59.

KLOTZEL, André. (diretor). **Memórias Póstumas [versão online]**. Brasil: Cinemate Material Cinematográfico/Cinematográfica Brasileira/IPACA/Lusa Filmes/PIC-TV/Secretaria do Estado da Cultura/Superfilmes. Distribuição: Lumière, 2001. Disponível em: <http://www.veoh.com/watch/v6574818wrmcr2EB>

KLOTZEL, André. **Memórias Póstumas: uma questão de fidelidade**. (entrevista), n.d. Disponível em: <<http://www.brasfilmes.com.br/memoriaspostumas/diretor1.htm>> Acesso em: 23 mai 2016.

RIO, Pedro Luís. **Memória Póstumas de Brás Cubas. Série literatura brasileira em quadrinhos**. Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/PedroLusRio/hq-memorias-postumas-de-brs-cubas-machado-de-assis>> Acesso em: 20 mai 2016.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. Ilha do Desterro, Florianópolis, nº 52, 2006. pp 19-53.

MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS aberto. In: **Wikipédia: a enciclopédia livre**. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Mem%C3%B3rias\\_P%C3%B3stumas\\_de\\_Br%C3%A1s\\_Cubas](https://pt.wikipedia.org/wiki/Mem%C3%B3rias_P%C3%B3stumas_de_Br%C3%A1s_Cubas)> Acesso em: 08 jun. 2016.

