

Cinepoética em Brás Cubas¹

Rogério CAMARA

Professor Adjunto do Dpto de Desenho Industrial da Universidade de Brasília

RESUMO

Análise da adaptação para o cinema do livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis, realizada por Julio Bressane. O artigo procura identificar como Julio Bressane se apropria da natureza metalingüística da obra e recria, no filme *Brás Cubas*, o modo como Machado de Assis problematiza o processo de escrita colocando em questão o meio como princípio de invisibilidade. Aborda-se, portanto, a materialidade da inscrição e dos diferentes meios: livro/filme.

PALAVRAS-CHAVE: tradução intersemiótica, leitura, livro, cinema

I

Julio Bressane em *Brás Cubas* (1985), na tradução do romance de Machado de Assis em filme, quis “ser mais Machadiano no espírito do que na letra”²

O romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) de Machado de Assis, retrata o ambiente de ócio e sadismo que prevalece junto a elite escravocrata do século XIX. Filho desta elite *Brás Cubas* é uma espécie de *flaneur* recriminado por levar vida mundana, não se casar e não se fazer político como quer o pai. A mentira dos valores sociais vigentes é revelada pelo próprio pai; “Olha que os homens valem por diferentes modos, e que o mais seguro de todos é valer pela opinião dos outros homens”.

Machado de Assis chama a todo tempo o leitor à materialidade da inscrição despertando-o de sua relação intensa com a trama. Põe em questão o livro como totalidade, do mesmo modo em que o revela como dispositivo. O autor conjuga, na construção do texto, elementos verbais e visuais e, interrompe freqüentemente o fluxo do texto para interpelar o leitor e convocá-lo a observar as questões do livro em processo. A partir de acidentes gráficos e apartes interrompe-se o desenrolar sucessivo de sentido revelando-se a opacidade da superfície do texto e as estratégias e dúvidas na concepção do livro. No capítulo XLIX, Machado parece ironizar diretamente os ideais de transparência do dispositivo:

“Nariz, consciência sem remorsos (...) Sabe o leitor que o faquir gasta longas horas a olhar para a ponta do nariz, com o fim único de ver a luz celeste. Quando ele finca os olhos na

¹ Trabalho apresentado para o GP Comunicação audiovisual: cinema, XII Encontro dos Grupos de Pesquisa em

² AUGUSTO, Sérgio. Bressane e *Brás Cubas*. In: VOROBOW, B. & ADRIANO, C. (Org.). *Júlio Bressane. Cinepoética*. São Paulo: Massao Ohno, 1995. p. 57.

ponta do nariz, perde o sentimento das cousas externas, embeleza-se no invisível, apreende o impalpável, desvincula-se da terra, dissolve-se, eteriza-se.”

Machado impõe ao leitor a consciência de que tem em mãos um livro. Ele desconstrói o caráter ao mesmo tempo reflexo e cristalino conquistado pela tipografia clássica nos quais as alternâncias de contraste entre o preto e o branco matizam e engolfam o leitor pelas luminescências e o colocam num espaço virtual quase metafísico, em estado de suspensão. O escritor abandona preceitos que sustentam a fluidez da leitura e rompe com as regras clássicas da arte de escrever que se apresentavam puramente a serviço do conteúdo.

Por outro lado, suas interrupções na narrativa se apresentam como estratégia para manter o texto vinculado a idealidade do significado, ou seja, quer o autor que a comunicação escrita, fixada em um suporte material, não fuja ao seu controle. Atua, para tanto, com eventuais “explicações” e se previne inclusive das incompreensões do crítico, como é o caso do capítulo CXXXVIII intitulado *A um crítico*. Sob esta ótica pode-se dizer que Machado de Assis compactua com as preocupações expostas por Platão em *Fedro* no qual tece críticas à escrita por seu caráter de perenidade e de exterioridade. O melhor, afirmara Platão, seria ensinar e aprender oralmente, através do diálogo, podendo o mestre escolher o seu discípulo e estar presente com condições de controlar e esclarecer os seus discursos e promover a verdade nas almas. Machado, no entanto, vem exercer a vigília sobre o significado do exposto, compondo o diálogo não pela oralidade, mas pela descrição da leitura e pela materialidade do traço.

II

Machado de Assis teve experiência como tipógrafo e não foi um escritor alienado do meio que usava. O estilo fragmentário e não narrativo do texto sofreu influência explícita da “forma livre de um Sterne” como assinala “ao leitor” o defunto autor Brás Cubas. Assim como em *Memórias Póstumas*, o romance *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristam Shandy* de Laurence Sterne é narrado pelo protagonista, que o inicia por sua concepção, o inverso do que ocorre no romance de Machado que se inicia pelo velório de Brás Cubas. Tristan relata, logo nas primeiras linhas, ter sido concebido por ocasião de um coito interrompido pela mãe que subitamente pergunta ao pai se dera corda no relógio. Este é o prenúncio de uma narrativa quebrada com interpelações ao leitor, capítulos fora do lugar ou perdidos, ausência de páginas indicadas pela falta de alguns números. Sterne teria cuidado pessoalmente do design do livro, ocupando-se do formato da escolha do papel,

diagramação, etc. No livro faz uso de elementos gráficos como uma página em preto indicando a morte de um personagem e deixa uma página em branco para que o leitor retrate um dos personagens. Sterne estabelece ainda um intrincado sistema de asterísticos, cruces, hífen e com desenhos em linhas, que se movimentam organicamente, descreve os complexos percursos narrativos de cada volume. Possibilidades gráficas que Machado integra à narrativa de *Memórias Póstumas*. Alguns capítulos se resumem a sinais não-alfabéticos, ou que extrapolam o código alfabético enquanto elemento puramente fonético. Este é o caso de *O epitáfio* (cap. CXXV), que apresenta unicamente a reprodução de uma inscrição tumular, traduzindo, pela aproximação com o real, toda a ação. No capítulo seguinte o autor define a força expressiva e capacidade de síntese da representação direta do objeto: “O epitáfio diz tudo. Vale mais do que se lhes narrasse a moléstia de Nhã-loló, a morte o desespero da família, o enterro. Ficam sabendo que morreu.”

Tanto *Tristram Shandy* como *Memórias Póstumas* foram publicados primeiramente em partes. O romance de Sterne foi editado em volumes separados entre 1759 e 1767, totalizando nove volumes, já *Memórias Póstumas* foi, como afirma o autor no prólogo ao livro, publicado primeiramente “aos pedaços na Revista Brasileira”. As diversas referências à montagem e à organização dos capítulos inseridas na narrativa do romance põe em questão, a todo instante, concepções fundamentais requeridas a um livro: a linearidade e a totalidade.

Os cortes na sequência, põem em causa o lugar do capítulo no todo. Haroldo de Campos afirmou, num jogo de palavras, que o principal personagem de *Dom Casmurro* não é a Capitu é o Capítulo³. Desta questão Abel Baptista⁴ lança ampla investigação sobre como Machado de Assis coloca em questão, de modo recorrente, a noção de totalidade intrínseca ao livro. Em Machado o livro ganha caráter de prosa capitular. *Memórias Póstumas* tem cento e sessenta capítulos em cerca de duzentas páginas. O capítulo protagonista em Machado coloca a tensão entre os capítulos isolados e o todo, pondo em causa a ideia de linearidade, o que, segundo, Baptista, não sublinha propriamente o fragmentário, pois a ideia de totalidade permanece presente, mas sublinha a interrupção. Com frequência Machado assiná-la a possibilidade de suprimir um capítulo, retoma outro diante da

³ CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 224.

⁴ Ver, BAPTISTA, Abel. *Autobiografias: solicitação do Livro na Ficção e na Ficção de Machado de Assis*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

possibilidade do leitor tê-lo pulado, enfim por suspensões e interrupções destina ao leitor as possibilidades de compor o livro, mas sob a articulação e argumentação do autor.

III

O texto não narrativo ou que admite a livre manipulação das técnicas narrativas, ganha adeptos diante da evolução de modernos meios de comunicação. O próprio Machado foi durante anos cronista de jornal, veículo que influenciaria ainda, de forma explícita, Mallarmé que via na imprensa “o moderno poema popular” dadas as possibilidades metafóricas de justaposição e interconexão entre textos de assuntos distintos. Mallarmé tomaria o jornal como modelo para criar o poema *Um lance de dados*, que na sua visualidade reflete a constelação de títulos e notícias em tamanhos diferentes, numa mesma página de jornal, a possibilidade de leitura vertical e horizontal e o aproveitamento dos espaços em branco. Aproxima-se da cultura oral que não é não linear, mas simultânea. Do pensamento fragmentado e ativo do homem urbano, da leitura simultânea de cartazes e letreiros, do ato de folhear as revistas e jornais, da televisão, do cinema; se extrai possibilidades de uma nova linguagem.

Segundo Sérgio Augusto⁵, Machado de Assis antecipa com sua obra em construção não só o poema *Um lance de Dados* como também, em algumas passagens a poesia concreta. No capítulo XXVI, Brás Cubas espacializa as palavras ideogramaticamente, e observa: “Eu deixava-me estar ao canto da mesa, a escrever desvairadamente num pedaço de papel, com uma ponta do lápis; traçava uma palavra, uma frase, um verso, um nariz, um triângulo, e repetia-os muitas vezes, sem ordem, ao acaso”. Já no capítulo CXXXIX de título *De como não fui ministro d’estado*, não se tem em seu conteúdo palavras, somente pontos. O ponto que “evoca o laconismo absoluto”⁶, elo entre o silêncio e a palavra, é ao mesmo tempo ser e não-ser, material e imaterial.

IV

A obra de Júlio Bressane se inicia em meados dos anos 60. Posterior, portanto, ao período de otimismo econômico dos anos 50, quando o movimento concreto articula a identidade estética das indústrias recém implantadas no país, a bossa nova busca dar ao samba um

⁵ AUGUSTO, Sérgio. *Op. Cit.*, p.53.

⁶ KANDINSKY, Wassily. *Ponto, linha, plano*. Lisboa: edições 70, 1989. p. 35.

ritmo adequado aos símbolos de cultura universal e a moderna cidade de Brasília pretende traduzir o novo modelo de espaço urbano. Já os filmes de Júlio Bressane não articulam perspectivas desenvolvimentistas e internacionalistas. Filmes como *O anjo nasceu* e *Matou a família e foi ao cinema* (1969) retratam as tensões de um país sob a ditadura militar, os conflitos do cotidiano brasileiro, o exílio daqueles que foram esquecidos ou se desgarraram do processo de modernização e que vivem na periferia da grande engrenagem urbana. Em *Matou a família* “o executivo bossa nova” parte de avião sob o olhar da mulher que observa a decolagem, enquanto o marido e pai, bêbado e excluído (“já arranjei outra pessoa para me sustentar” – diz a mulher a ele que retorna a casa sem dinheiro), que se faz assassino da própria família, conclui sua tragédia dançando ao som de um velho samba.

Bressane (juntamente com o tropicalismo) denuncia a tentativa de pureza dos debates extremados entre nacionalismo e não-nacionalismo entre uma visão rural e industrial que caracterizam os anos precedentes, dando sentido estético a cena brasileira, descartando “uma evolução por endogenia”⁷. Em *Tabu* (1982), por exemplo, o cineasta funde tanto o caráter nacionalista e carnavalesco da obra de Oswald de Andrade, como a visão cosmopolita dada pelos concretistas. Em seus filmes se estabelece a relação entre a cultura nacional e a cultura universal. Os filmes de Júlio Bressane focam preferencialmente aqueles que estão fora do poder institucionalizado e do sistema de produção.

O movimento concreto, na euforia desenvolvimentista, estabelece um parâmetro projetual para se criar uma interface entre indústria e sociedade de modo que otimize o processo produtivo. Os filmes de Júlio Bressane focam preferencialmente aqueles que estão fora do poder institucionalizado e do sistema de produção, desconstruindo a “boa forma” dos concretistas. Por outro lado a linguagem cinematográfica da obra Bressane cria laços estreitos com o movimento concreto, sobretudo com os poetas concretos, quando adota o método ideogramático de montagem e a antinarrativa, conceito de linguagem que seria exaustivamente sistematizado, no Brasil, pelos poetas do grupo Noigandres, sustentados pelo estudo de um ensaio de Fenollosa, *Os Caracteres da Escrita Chinesa como Instrumento para Poesia*, editado por Pound em 1909 e, pela obra de Eisenstein primeiro cineasta a levar as características linguísticas do ideograma para as telas. Para Eisenstein cinematografia é montagem e montagem não é um encadeamento de planos e cenas – é conflito. No trabalho de Bressane a manipulação simultânea dos signos em três dimensões;

⁷ XAVIER, Ismail. 1995. Troca de Olhares, Com o Ouvido à Espreita. In: VOROBOW, B. & ADRIANO, C. (Org.). *Júlio Bressane. Cinepoética*. São Paulo: Massao Ohno, 1995. p. 59.

verbal/vocal/visual, perseguida pelo grupo Noigandres, se potencializa dada as particularidades da linguagem cinematográfica. Sua forma de montagem articula unidades de significados que se ordenam por justaposição: uma cinepoética.

V

Do espírito machadiano, Julio Bressane conduz a adaptação que realizou de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* para o cinema, partindo da seleção de alguns capítulos a serem traduzidos para a linguagem cinematográfica. De certo modo, as simetrias das mútuas relações, os contrastes que se espelham, as ambiguidades das ações contrárias estão presentes na obra de Machado de Assis e nas obras de Bressane (“pra mim o que tá certo é o que tá errado, e o que tá errado é o que tá certo. Pra mim eu é que tô certo, e você é que tá errada” – diz o intruso e contraventor Santa Maria à dona da casa que tomou de assalto em *O anjo Nasceu*). Em *Brás Cubas*, o morto pensa na vida e o vivo pensa na morte; “eu sou um homem tranquilo, professor. Já estou com minha cova comprada” – diz um. “Sábio! sábio! muito sábio!” – exclama o outro em cena do filme. Os movimentos de inversão e confronto, o movimento espiralado da vida e da morte, presente nas memórias de *Brás Cubas*, é pontuado por Bressane na cena em que uma mulher, após a morte do muquirá Viegas, acompanhada de um violoncelista e outra mulher que faz o coro, recita o poema *nasce morre* de Haroldo de Campos.

Mas como traduzir em imagens a palavra escrita? Como transformar em cinema um texto literário?

O cinema nasceu da fotografia, estabeleceu laços com a pintura, a música, a literatura e o teatro, mas como linguagem é simplesmente cinema. Ao meio importa sua materialidade.

Godard relata o problema já na realização do roteiro do filme *Pierrot le Fou* (1965) adaptação do romance *Le démon d'onze heures*. Ele escreve que “a partir de um romance qualquer, depende do humor sempre há o que inventar”⁸. Pode-se considerar o próprio romance como uma espécie de roteiro. Tendo-o como ponto de partida, o roteiro do filme seria resumido “com notas e algumas fotografias”⁹ já bem diferente do romance. No entanto, não lhe agrada a apresentação sob a forma escrita ou em forma de folhetos publicitários, o que lhe agrada, diz, é fazer trailers, mas não que dure cinco minutos, mas quatro ou cinco horas, “mais longos que o filme, porque se estenderia em todos os sentidos

⁸ GODARD, Jean. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1989. p. 134.

⁹ *Id. bid.*

acerca do filme que se vai ver”¹⁰. Para Godard, a expressão de uma linguagem só se concretiza na utilização do próprio veículo, e quando revela os seus meios de representação, os seus meios de produção.

A transcrição do romance ao filme passa pelo pensamento em signos, trata-se de uma tradução intersemiótica, termo que Roman Jakobson define como um tipo de tradução que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais, ou de um sistema de signo para o outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”¹¹. Não se trata da mera transposição de um meio a outro, da transposição em cenas da história. O cinema é mais do que meio de comunicação é linguagem.

VI

Bressane nos apresenta a literatura cômico-fantástica de Machado iniciando o filme com o que o romance tem de inverossímil, ser apresentado como um relato feito por um defunto. Em plano-sequência a câmera registra de início a cabeça de uma caveira em ambiente fechado e enevado (interior do túmulo?), a câmera gira e em *contra-plongé* aparece o técnico de som que exprime uma única palavra: *necrofone*. Um microfone com fio ganha movimentos cíclicos, nas mãos do técnico, subindo, descendo e deslizando pelos ossos produzindo ruídos. Através do *necrofone* o finado pôde, então, romper o silêncio. Reiniciada a descida do microfone o início da música destaca o caráter carnavalesco da obra e do próprio defunto (eu fiz um samba, eu fiz um samba para o meu amor...). A música prossegue e se superpondo a uma sequência de cenas; plano fechado de uma superfície de terra com grama rala (externa do túmulo?), onde milhares de formigas se entrecruzam freneticamente, corte. Plano fixo de uma pérgula, corte. Céu azul, câmera desce em direção ao mar, percorre sua superfície até encontrar a costa, mar batendo nas pedras, corte, fim da música. Câmera percorre o corpo (de pé e vestido com roupas pretas) de Virgília dos pés à cabeça, câmera para em close no rosto, que chora em luto, corte. Câmera em movimento contínuo na sala do velório; o cunhado, a irmã em choro histriônico, o negro de paletó, chapéu e descalço, o padre que reza. A câmera num movimento brusco passa para outra sala, enquadra uma escrivaniinha e sobre ela somente um grande relógio, sentada esguia à mesa está a caveira, que marca a presença escrutadora

¹⁰ *Id. bid.*

¹¹ PLAZA, Julio. 1994. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 1.

de Brás Cubas em seu próprio velório, vestida somente na cabeça por uma impecável cartola, símbolo de sua origem social e ironia a pensar que levamos algo ao fim da vida.

Os elementos som, imagem e texto atuam superpostos, buscando “a redução das sensações visuais e auditivas a um denominador fisiológico comum”¹². Chama atenção nos filmes de Bressane o uso da trilha sonora. Esta representa bem mais do que fundo musical para a cena, pois tem tanta materialidade quanto a imagem e o texto. Bressane insere cacos sonoros, abre e fecha o microfone para o som ambiente, emudece o filme deixando ao espectador a imagem de alguém que fala e gesticula ou deixa tocar a música do início ao fim. Em suma, faz com que o som tenha uma dimensão, que se estabeleça como uma unidade de significado e se conecte às outras dimensões; visual e verbal. Daí se tem um corpo linguístico tridimensional – verbivocovisual.

O laconismo da cinematografia de Bressane estrutura-se no princípio ideográfico. Nela, o ator não copia o personagem, não se unta do modelo figurado do personagem, ele o significa, assim como o cenário não é de época, mas significa a época. Os elementos são dados a ler e não a ver.

VI

Seguem-se exemplos de algumas cenas e imagens que definem a linguagem do filme e sua relação com o livro:

- As constantes conversas entre narrador (Brás Cubas) e o leitor do livro são substituídas pela cumplicidade entre o ator (Luís Fernando Guimarães) e o espectador. O ator dirige-se diretamente à câmera.
- Brás Cubas inicia transa com Marcela. O diretor manda cortar a cena. No entanto a câmera mantém-se fixa em funcionamento. Praticamente toda equipe técnica invade o recinto, o fora de quadro é revelado. Julio Bressane aparta o espectador da alienação do filme assim como Machado age sobre leitor do livro. Há uma quebra; o espectador/voyer se da conta que não era o único a observar a cena supostamente íntima. O cineasta tira o filme do espectador e toma-o para si. O ator Luís Fernando Guimarães pergunta assustado; “mas o filme não é de época?”. A atriz Regina Casé diz que sua calcinha, de lycra, não é de época e não deve aparecer, orienta o companheiro sobre a melhor posição para evitar o problema. Equipe sai de quadro. Mãos do diretor entram em primeiro plano, bate com as palmas da

¹² DIAS, Rosa. Três planos longos e três notas breves. In: VOROBOW, B. & ADRIANO, C. (Org.). *Júlio Bressane. Cinepoética*. São Paulo: Massao Ohno, 1995. p. 133.

mão simulando uma claquete, simulando um corte anterior na cena que efetivamente não aconteceu. Plano sequência prossegue. O ator se ajeita para reiniciar a cena e deita sobre a atriz. O espectador se recompõe para “retornar” ao filme.

- Câmera fixa mostra Brás e seu pai emoldurados por uma porta, o quadro dentro do quadro (Brás a ser enquadrado pelo pai?). Brás Cubas constrangido e calado, houve o pai revoltado com sua vida mundana e descompromissada, reivindica que ele parta para a Europa a fim de estudar em Coimbra. Plano sequência é interrompido por uma tomada (fora do quadro anterior) de um amontoado de vermes, analogia com a dedicatória do livro (ou a como ele se sente); “ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas memórias póstumas”. A cena anterior é retomada com o pai concluindo; “ou vais para Europa, ou vais ficar sem nada”.
- Passagem pela Universidade de Coimbra em um único plano. Câmera passeia pela superfície de um grande portal (fachada do Gabinete Português de Leitura-RJ) rico em ornamentos, com relevos representando brasões, símbolos e figuras variadas. A câmera cessa movimento com close no rosto de Brás Cubas, já do lado de fora da Universidade, mas ainda com o portal ao fundo, bate levemente o diploma no rosto em ação contínua e com os olhos perdidos como já estivessem no além-mar. Pausadamente diz: “A Universidade me atestou, em pergaminho, uma ciência que estou longe de trazer arraigada no meu cérebro”. Corte, Pão de Açúcar visto do mar.
- Mão necrosada, excessivamente grande e assumidamente cenográfica, bem próxima à câmera, que acompanha seus movimentos pela casa a tatear o espaço a procura do toque final (cena parecida ocorre anteriormente quando a mão do tio percorre a casa até tocar no ombro de Brás, que com rosto iluminado de baixo para cima e sorriso débil, ganha aspecto fantasmagórico). Corte, cena da morte da mãe que a atriz desempenha fracionando a ação assim como a descrição que Eisenstein faz da encenação de morte no teatro Kabuki; “todo o processo da agonia da morte desintegrou em solos de cada uma das partes do corpo, fazendo o seu próprio papel: o papel da perna, o papel dos braços, o da cabeça”¹³. No entanto se Eisenstein sugere a fragmentação de tomadas para o aproveitamento deste método de representação no cinema, Bressane, ao contrário, não decupa a cena. Como linguagem habitual, registra tudo em plano sequência. Mãe deitada, cercada de familiares, dirige-se a Brás e diz; “Sinto meu filho, que estou preste a me acabar”. Movimento a

¹³ EISENSTEIN, Sierguéi. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: CAMPOS, Haroldo de. (org.). *Ideograma*. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 166.

movimento, a mãe vira-se para frente, levanta a cabeça rigidamente, arregala bem os olhos, cruza os braços sobre o peito, deixa, bruscamente, a cabeça cair sobre o travesseiro e fecha os olhos.

- Cacoete de Brás quando se sente acuado ou vacila em tomar decisão; mantendo os calcanhares juntos, movimenta as pontas dos pés para fora e para o centro. Em contraste, o decidido pai, quando vem lhe buscar para conversar com o conselheiro Dutra sobre seu destino político, mantém fixo os pés, convergindo as pontas e afastando os calcanhares.
- Símbolo desenhado na bochecha de Brás durante a cena do delírio, representa; homem? crescimento? árvore? tridente do diabo?
- Árvore presente em cenas diversas. Numa delas o pai próximo a morte a observa e diz separando as sílabas; “Um Cubas! Um galho da árvore ilustre dos Cubas!”. Na sequência Brás, só no quarto, agitado, soca o criado mudo e fuma desesperadamente.
- Brás com roupas impecáveis sentado sob a proteção de uma grande árvore é avistado por Quincas Borba, o filósofo da miséria. Este sofre o impacto da horizontalidade e imponência da cena. A câmera, em close no rosto de Quincas, gira colocando sua face virada para cima. O altivo Quincas então se movimenta como se caminhasse para o topo da árvore.
- A assinatura de Virgília - “V” se materializa de diversas formas; em cenas que ela trai (o marido com Brás) e dissimula (cuida do Velho Viegas de olho na herança). Originalmente a assinatura aparece em bilhete que ela envia a Brás concluindo; “Sua amiga sincera” “V”. A forma do “V” estaria associada aos seios de Virgília ou ao sexo feminino. O close nos seios de Virgília, pelos quais Brás é sempre atraído, registra o seu retorno de viagem e reencontro com o amante. O peito em movimento contínuo, incha e murcha como uma bexiga retratando ansiedade e desejo.
- A cartola. Símbolo do poder e masculinidade. O conflito político e amoroso entre Brás e o marido de Virgília, se dá numa coreografia executada com as duas cartolas.
- Projeções de desenhos de hieróglifos e símbolos de origens diversas registram o amontoado de informações e referências eruditas. Num dos momentos em que esses desenhos ocupam toda a tela Brás filosofa; “meu pensamento é uma peteca, jogada por Virgília, Lobo Neves, São João, Aristóteles...”

VII

Sergio Augusto destaca o tempo em que foi filmado Brás Cubas, quinze dias, o número de pessoas na equipe, “não havia mais do que vinte pessoas na equipe”, e o orçamento de

produção, “um quarto do que custa uma produção média nacional”¹⁴. Júlio Bressane integra um grupo de cineastas que iniciaram a carreira nos anos 60 e que tinham a proposta de fazer filmes, independentes da indústria de cinema, com os meios disponíveis, com reduzidos recursos financeiros e técnicos. Glauber sentencia que é possível fazer filmes “com uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. Cassavetes trabalha em cooperação. Godard ressalta que a superprodução ou a contratação de uma grande estrela, custa a autoria do diretor. A superprodução diz ele: “são filmes pré-fabricados, e quem os faz é o espectador”¹⁵. São cineastas que não veem cinema como ilusão.

O distanciamento irônico e os procedimentos minimalistas do filme muito se aproximam do estilo de Machado de Assis. Não é desmerecedor dizer que a linguagem proposta pelos filmes de Bressane facilita a realização de um filme independente e autoral (“fazer filmes só para amigos” como ele diz). Os planos sequência, realizados quase sempre com câmera na mão ou fixa, evitam artefatos como carrinho, trilhos, gruas, e mesmo recursos humanos, como maquinistas. Não fragmenta a cena decupando-a em planos. Na prática, isto representa economia de negativo, de tempo de filmagem e de tempo de edição. A cenografia, que não pretende a simulação nem a utópica reconstituição do real (esta não se pode chamar de cenografia), se realiza em locações que se conectem ao todo do filme. Os efeitos especiais se resumem ao uso da luz. Na essência, resume Bressane: “o filme é um fotograma transparente, branco, onde a sombra é que organiza a imagem. A sombra é, portanto, música.”¹⁶.

REFERÊNCIAS

AUGUSTO, Sérgio. Bressane e Brás Cubas. In: VOROBOW, B. & ADRIANO, C. (Org.). *Júlio Bressane. Cinepoética*. São Paulo: Massao Ohno, 1995.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Ática, 1996.

_____. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática.

BAPTISTA, Abel. *Autobiografias: solicitação do Livro na Ficção e na Ficção de Machado de Assis*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

¹⁴ AUGUSTO, Sérgio. *Op. Cit.*, p.54.

¹⁵ GODARD, Jean. *Op. Cit.*, p.134.

¹⁶ BRESSANE, Julio. O experimental no cinema nacional. In: VOROBOW, B. & ADRIANO, C. (Org.). *Júlio Bressane. Cinepoética*. São Paulo: Massao Ohno, 1995. p. 154.

BRESSANE, Julio. O experimental no cinema nacional. In: VOROBOW, B. & ADRIANO, C. (Org.). *Júlio Bressane. Cinepoética*. São Paulo: Massao Ohno, 1995.

CAMPOS, Augusto de, et. al. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Haroldo de. (org.). *Ideograma*. São Paulo: Cultrix, 1977.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992

DIAS, Rosa. Três planos longos e três notas breves. In: VOROBOW, B. & ADRIANO, C. (Org.). *Júlio Bressane. Cinepoética*. São Paulo: Massao Ohno, 1995.

GODARD, Jean. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1989.

KANDINSKY, Wassily. *Ponto, linha, plano*. Lisboa: edições 70, 1989.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

STERNE, Laurence. *Vida e opiniões do cavaleiro Tristan Shandy*. Rio de Janeiro: Nova Fornteira, 1984.

XAVIER, Ismail. Troca de Olhares, Com o Ouvido à Espreita. In: VOROBOW, B. & ADRIANO, C. (Org.). *Júlio Bressane. Cinepoética*. São Paulo: Massao Ohno, 1995.