

**RAQUEL CRISTINA RIBEIRO PEDROSO**

**MACHADO DE ASSIS E JULIO BRESSANE:  
IMAGENS DA FILOSOFIA MORAL**

**ASSIS**

**2021**

**RAQUEL CRISTINA RIBEIRO PEDROSO**

**MACHADO DE ASSIS E JULIO BRESSANE:  
IMAGENS DA FILOSOFIA MORAL**

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Doutora em Letras (Área de conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientadora: Dra. Gabriela Kvacek Betella

Bolsista: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil (CNPq), Processo nº 140230/2018-1.

ASSIS

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Laura Akie Saito Inafuko - CRB 8/9116

P372m      Pedroso, Raquel Cristina Ribeiro  
Machado de Assis e Júlio Bressane: imagens da filosofia  
moral / Raquel Cristina Ribeiro Pedroso. Assis, 2021.  
235 f. : il.

Tese de Doutorado - Universidade Estadual Paulista  
(UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis  
Orientadora: Dra. Gabriela Kvacek Betella

1. Assis, Machado de, 1839-1908. 2. Bressane, Julio,  
1946-. 3. Cinema. 4. Literatura e moral. I. Título.

CDD 869.09981

## CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA TESE: MACHADO DE ASSIS E JULIO BRESSANE: IMAGENS DA FILOSOFIA MORAL

**AUTORA: RAQUEL CRISTINA RIBEIRO PEDROSO**

**ORIENTADORA: GABRIELA KVACEK BETELLA**

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Doutora em LETRAS, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:

Profa. Dra. GABRIELA KVACEK BETELLA (Participação Virtual)  
Departamento de Letras Modernas / UNESP/Assis

Prof. Dr. FABIANO RODRIGO DA SILVA SANTOS  
(Participação Virtual) Departamento de Estudos Linguísticos,  
Literários e da Educação / UNESP/Assis

Profa. Dra. ANA LÚCIA TREVISAN (Participação Virtual)  
Faculdade de Filosofia Letras e Educação / Universidade Presbiteriana Mackenzie

Profa. Dra. JOSETTE MARIA ALVES DE SOUZA MONZANI (Participação Virtual)  
Departamento de Artes Cênicas / UFSCar/São Carlos

Prof. Dr. ALEX SANDER LUIZ CAMPOS (Participação Virtual)  
IFNMG/Salinas

Assis, 20 de janeiro de 2021

*Paulo, letra e música:  
amor de aventuras transpostas,  
em respostas e beleza efêmera  
dos sonhos dos quais é necessário  
se fazer acreditar.  
Amo-te hoje, amo-te...*

## **Agradecimentos:**

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, cujo apoio financeiro me possibilitou dedicação a esse trabalho;

À minha orientadora, Gabriela Kvacek Betella, que sempre esteve presente com incentivos, livros, cafés, direcionamento e paixão pelo conhecimento. Agradeço a amizade o pensamento coerente e inspirador. Certamente, guardo no coração essa fase, com a certeza de que o tempo trará o reflexo do trabalho compartilhado de forma sólida e duradoura. Estendo meus agradecimentos ao Marcelo Tsuji e sua mente brilhante que muito contribuiu com a minha formação desde os anos do mestrado;

Aos professores Fabiano Rodrigo da Silva Santos, Kátia Mello, Josette Monzani, Ana Lúcia Trevisan e Alex Sander Luiz Campos, componentes das bancas examinadoras, pela leitura minuciosa desse trabalho e generosidade nas contribuições;

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação, Escritório de Pesquisa e da Biblioteca da UNESP de Assis e de Marília-SP, bem como da Faculdade de Ciências e Letras, em geral, pelo pronto atendimento e auxílios técnicos;

Ao professor Francisco Claudio Alves Marques, pela generosidade em reconhecer os começos, além dos livros e conversas sempre agradáveis.

A minha família, pela celebração de cada etapa e suportação das distâncias:

Minha mãe, Laismeiry, por ter me ensinado que os sonhos podem se realizar;

Meus irmãos, Léia, Jeremias e André pela cumplicidade e amor. Sou melhor por ter vocês.

Adila e Alison, presentes que o universo me trouxe e que muito me alegrou;

A minha avó, Maria Antonia, sorriso fácil e olhar acolhedor, o lugar onde mora o abraço para o qual eu sempre espero pelo retorno.

Aos meus tios, Rosineide, Marilúcia e Manoel, pelo amor da infância que se materializa hoje em sonhos, e certamente, continuará diante dos dias futuros;

A minha amiga Mikelane, parceira de risos, conversas sérias e infundáveis. Uma pessoa de coração e alma bela, e de uma convivência reconfortante para todos os dias.

A Elisa, minha companheira de biblioteca, de longas conversas, pesquisas e crescimento mútuo.

Ao Marcos Rodrigues, por ter sido um interlocutor importante, cuja amizade me acompanha nos anos de pós-graduação.

Agradeço a toda a minha confraria, cuja variedade comporta tipos especiais, cada um a sua maneira, igualmente diferentes e relevantes para a minha construção: amigos, Joy Nascimento Afonso, Letícia Oliveira, Nami Umeki, Stefan Nishimura. Alberto e Sumi Honda, Ariane, Jiro e Hiromi Nishimura. Eliezer e Leila Oeda. Dayane, Marcos Henrique e Fernando, Kelly, Valéria, Patrícia, Ítala, Márcia, Anaylle, Ozeli, Luciane, Maykon, Kenny.

Ao Paulo, meu amor e incentivador, pelas estradas compartilhadas entre risos e lágrimas. Quão especial é ter você na memória de cada caminho percorrido nesse tempo. Meus sinceros agradecimentos!

E por fim, agradeço à Providência, o Deus da tradição judaico-cristã ao qual eu devoto fé e esperança.

Não basta ser feio, é preciso ser horroroso.  
Não basta humor, é preciso escárnio.

Julio Bressane, *Brás Cubas*, 1985.

Não recues! De mim não foi-se o espírito...  
Em mim verás – pobre caveira fria –  
Único crânio que, ao invés dos vivos,  
Só derrama alegria.

Vivi! amei! bebi qual tu: Na morte  
Arrancaram da terra os ossos meus.  
Não me insultes! empina-me!... que a larva  
Tem beijos mais sombrios do que os teus.

Mais val guardar o sumo da parreira  
Do que ao verme do chão ser pasto vil;  
– Taça – levar dos deuses a bebida,  
Que o pasto do réptil.

Que este vaso, onde o espírito brilhava,  
Vá nos outros o espírito acender.  
Ai! Quando um crânio já não tem mais cérebro  
... Podeis de vinho o encher!

Bebe, enquanto inda é tempo! Uma outra raça,  
Quando tu e os teus fordes nos fossos,  
Pode do abraço te livrar da terra,  
E ébria folgando profanar teus ossos.  
E por que não? Se no correr da vida

Tanto mal, tanta dor aí repousa?  
É bom fugindo à podridão do lado  
Servir na morte enfim p'ra alguma coisa.

Castro Alves, *A uma taça feita de um crânio humano*, 1869.

PEDROSO, Raquel Cristina Ribeiro. **Machado de Assis e Julio Bressane: imagens da filosofia moral**. 2021. 235 f. Tese (Doutorado em Letras). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2021.

## RESUMO

O trabalho compromete-se com o estudo das relações entre literatura e audiovisual, em particular no que se refere aos diálogos entre a obra de Machado de Assis e o cinema de Julio Bressane. Partindo de temas relacionados à problematização das pulsões e condutas morais entrevistadas nas obras de Machado, buscamos dialogar a respeito do modo como se opera a interlocução entre a, por assim dizer, cosmovisão machadiana e as criações cinematográficas de Bressane, processo mediado pelo princípio da tradução e da transcrição de certos temas e procedimentos. A pesquisa relaciona o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880-81) e os contos “Um esqueleto” (1875) e a “Causa secreta” (1896), obras de Machado de Assis, ao audiovisual de Julio Bressane para os filmes *Brás Cubas* (1985) e *A erva do rato* (2008). A proposta de estudo envolve a tessitura de imagens da filosofia moral na obra machadiana, compreendida, a partir da assimilação de motivos tratados pelos moralistas franceses dos séculos XVII e XVIII, e a investigação de temas reincidentes do autor transcriados para o cinema, como processo de tradução crítica e de referência de códigos linguísticos. Dentro do recorte temático e do *corpus* da pesquisa buscamos iluminar aspectos tanto da obra de Machado como do jeito bressaniano de fazer cinema.

Palavras-chave: Machado de Assis (1839-1908). Julio Bressane (1946-). Cinema. Literatura e moral

PEDROSO, Raquel Cristina Ribeiro. **Machado de Assis and Julio Bressane: images of moral philosophy**. 2021. 235 f. Thesis (Doctorate in Letters). – Paulista State University (UNESP), Faculty of Sciences and Letters, Assis, 2021.

## ABSTRACT

The thesis aims to study the relationship between literature and audiovisual, especially in respect to the dialogues between the writes of Machado de Assis and the cinema of Julio Bressane. Starting from themes related to the problematization of human drives and moral conduct that can be seen in the works of Machado de Assis, we seek to relate how it operates the interlocution between the, so to speak, Machado's cosmovision and Julio Bressane's cinematographic creations, a process mediated by the principle of translation and transcription of certain topics and procedures. The research links the novel "The Posthumous Memoirs of Bras Cubas" (1880-81) and the short stories "A skeleton" (1875) and "The secret Cause" (1896), works by Machado de Assis, with Julio Bressane's audiovisual for the films *Bras Cubas* (1985) and *A erva do rato* (2008). The study proposal involves the comprehension of images of moral philosophy in Machado's works, understood, from the assimilation of motives treated by French moralists of the 17th and 18th centuries, and the investigation of recurrent themes of the author transcribed to the cinema, as a process of critical translation and of references language codes. Within the thematic framework and the corpus of the research, we seek to illuminate aspects both of Machado's work and of the Bressane's way of making cinema.

**KEYWORDS:** Machado de Assis (1839-1908). Julio Bressane (1946-). Cinema. Literature and moral

## LISTA DE FIGURAS

### 1. *Brás Cubas*, Julio Bressane, 1985.

Figura 1: Montagem transcrita das <i>Memórias Póstumas de Brás Cubas</i> , de Machado de Assis.....	132
Figura 2: <i>Necrofone</i> .....	132
Figura 3: O retorno do poder de fala ao esqueleto .....	133
Figura 4: A perspectiva da narrativa será contada da morte para a vida. ....	134
Figura 5: O lamento de Virgília na ocasião do velório de Brás. ....	139
Figura 6: A figura do narrador machadiano recriado para o cinema de Julio Bressane....	140
Figura 7: Brás Cubas e os “direitos” de proprietário.....	143
Figura 8: O signo linguístico e as múltiplas formas de recriá-lo.....	143
Figura 9: Pandora ou a Natureza e os conflitos delirantes de Brás. ....	145
Figura 10: Pandora e o uivo dominante.....	146
Figura 11: O fastio, a melancolia e a galhofa desde os primeiros tempos de vida.....	147
Figura 12: A presença do esqueleto de Brás na condução da montagem.....	148
Figura 13: A materialização da morte como condutora das ações .....	151
Figura 14: A função narrativa da montagem .....	152
Figura 15: Relação entre palavra e imagem no audiovisual.....	154
Figura 15.1: imagem em câmera <i>raccord</i> 1 .....	154
Figura 15.2: imagem em câmera <i>raccord</i> 2.....	154
Figura 16: Plano antológico composto por Quincas Borba (Renato Borghi) e Brás Cubas (Luiz Fenando Guimarães).....	157
Figura 17: Experimentalismo da tradução intersemiótica entre literatura, música, poesia e audiovisual.....	158

Figura 18: Referência direta ao diálogo com Machado de Assis .....	160
Figura 19: O olhar de quem abre espaços na câmera, ou na vida, para demonstrar ao espectador que o que está sendo narrado é de sua escolha.....	162
Figura 20: Indícios da loucura que se avizinha a Quincas Borba.....	164
<b>2. A erva do rato, Julio Bressane, 2008.</b>	
Figura 21: O cemitério como marco inicial da relação entre o casal. ....	168
Figura 22: Ela (Alessandra Negrini) e Ele (Selton Mello) .....	169
Figura 23: O ritual do chá e a sugestão de que a erva do rato está presente .....	170
Figura 24: Personagem de Alessandra Negrini rememorando o crime do Sacopã .....	171
Figura 25: Personagem de Selton Mello e os lapsos de consciência sobre o duplo de suas ações .....	172
Figura 26: A efemeridade da vida representada na natureza morta .....	173
Figura 27: A erva do rato.....	174
Figura 28: As sombras, os duplos e a grotesca relação mediada pelas lentes da câmera fotográfica.....	177
Figura 29. A personagem feminina com o véu recobrando o corpo durante processo de desnudar-se ao prazer do outro .....	179
Figura 30: A apreciação do corpo feminino .....	181
Figura 31: O gozo do <i>voyeur</i> .....	182
Figura 32: Sombra, penumbra, o corpo feminino e o segundo <i>voyeur</i> .....	184
Figura 33: A sombra do outro encontra a materialização na figura do rato .....	184
Figura 34: O rato presente .....	185
Figura 35: Imagem da referência explícita da escrita de Machado de Assis em “A causa secreta.” .....	186
Figura 36: A água como condutora de fragmentos corpóreos da personagem de Alessandra Negrini .....	187
Figura 37: A vida sendo conduzida à morte – imagem que sugere o processo de dissecação do corpo da mulher .....	187

Figura 38: O esqueleto machadiano encontrou lugar na montagem de Bressane .....	188
Figura 39: Ritual do chá: cenas em repetição – Vida que se faz mesmo após a morte.....	190
Figura 40: O esqueleto e a fotografia .....	191
Figura 41: Imagem da frente da casa na qual os influxos de sadismo e crueldade eram externados.....	192
Figura 42: Cartaz de lançamento de <i>Brás Cubas</i> , de Júlio Bressane,1985 .....	206
Figura 43: Cartaz de lançamento de <i>A erva do rato</i> , de Júlio Bressane, 2008.....	209
Figura 44: Imagem símbolo da natureza morta, temática que refere-se à transitoriedade da vida, à vaidade e a morte como vetor de todos os fins .....	211
Figura 45: A mulher percebe a ação do veneno e o esfacelamento da vida pela tortura...	214

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>15</b>
<b>PRIMEIRO CAPÍTULO</b>	
1. A modernidade literária na escrita de Machado de Assis.....	21
1.1 Heranças da experiência folhetinesca.....	29
1.2 Indícios da filosofia moral na literatura machadiana.....	34
1.2.1 O mecanismo filosófico: histórias de suspense e engano.....	40
1.2.2 Tirando o esqueleto do armário.....	47
1.2.3 Pulsões de horror e crueldade.....	60
<b>SEGUNDO CAPÍTULO</b>	
2. As sombras do humano e a moral em Machado de Assis .....	68
2.1 A Morte e os instantes de vida.....	72
2.2 Humor, ironia e moralismo “às avessas”.....	83
2.2.1 O desfile das aparências .....	90
2.2.2 O cerco de Candido Neves .....	100
<b>TERCEIRO CAPÍTULO</b>	
3. Julio Bressane, o cineasta articulador de fobias e paixões humanas.....	109
3.1 Subjetividades em movimento: construções literárias no audiovisual .....	117
3.2 <i>Brás Cubas</i> e a transcrição de signos machadianos.....	129
<b>QUARTO CAPÍTULO</b>	
4. <i>A erva do rato</i> , o <i>voyeur</i> e a estética da crueldade .....	167
4.1 Pulsões humanas: da literatura de Machado ao audiovisual de Bressane .....	197
4.2 A morte e o neobarroco em Julio Bressane .....	205
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>216</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>221</b>
<b>FILMOGRAFIA.....</b>	<b>234</b>

## INTRODUÇÃO

As palavras introdutórias ao presente trabalho incidem sobre a descrição da matéria pertinente ao estudo das relações entre literatura e audiovisual. Partimos do diálogo entre a obra literária de Machado de Assis e o cinema de Julio Bressane, de temas relacionados à problematização das pulsões humanas e da filosofia moral encontrada na obra machadiana e transcrita em Bressane. As investigações ocorrem em meio à demonstração de como se operam os diálogos entre os signos linguísticos, na transposição de um suporte de publicação a outro: processo mediado pelo princípio da tradução/recriação de procedimentos firmados em Haroldo de Campos.

A pesquisa entra em contato com a moralidade como crítica de costumes e as pulsões do inconsciente retratadas na obra machadiana, como o aproveitamento da filosofia dos moralistas franceses, para os quais os impulsos e os embates com o senso moral desregulariam as ações dos sujeitos. No século XIX, Machado de Assis agiu como um receptáculo diferenciado da representação literária brasileira, principalmente no tocante à constituição física e psicológica de personagens em meio às relações com o entorno social.

Destacamos que a tese tem como fundamento a relação de traços temáticos de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, dos contos “Um esqueleto” (1875) e a “Causa secreta” (1896), obras de Machado de Assis, ao audiovisual de Julio Bressane para os filmes *Brás Cubas* (1985) e *A erva do rato* (2008). A pesquisa elenca descrições de imagens e motivos propícios à tessitura social do que seria a filosofia moral percebida em Machado, e os temas recolhidos por Bressane para a transcrição em um cinema de autor.

O mundo machadiano é essencialmente o mundo da cidade, dos costumes peculiares à capital fluminense e da escrita humorística aos moldes do século XIX, com personagens e caracteres que se aproximam dos convivas de saraus e cafés da rua do Ouvidor. Essa aproximação evidencia o olhar do autor para aspectos públicos e privados das relações dos indivíduos e, de modo sensível, imprime notas de renovação estética das formas de arte na tomada de consciência. Além disso, o modo machadiano de representar a sociedade de seu tempo e lugar carrega elementos da historiografia, que é feita de dados humanos, logo, percebe-se a subjetividade e as pulsões daqueles que viveram e estão personificados em

relatos históricos, incorporados aos relatos ficcionais. A indicação do papel das artes na constituição de uma identidade pode ser fator decisivo no exame da literatura machadiana e na percepção da permeabilidade que exercia junto aos leitores (ouvintes) de seu tempo.

A escrita de Machado é um agente mobilizador de memórias capaz de instigar correntes de pensamentos que perpassam acontecimentos fugidios, tensões políticas e o ínfimo da interioridade do sujeito. A subjetividade do homem de seu tempo, constituída do gosto europeu plasmado ao Brasil, moldava-se às experiências de um país escravocrata às voltas com a nova República. Machado localizou esse homem entre a crítica mordaz e a benevolência; entre a ironia, o humor, e pulsões próprias da autoconservação. Sua obra exerceu certo questionamento moral acerca dos males que haveria dentro de cada um e que se afirmariam arraigados nas conjunturas sociais em momentos de denúncia de si.

O leitor assiste aos conflitos da segunda metade do século XIX, como a guerra do Paraguai, os debates sobre a escravidão, o republicanismo, a guerra de Canudos, entre outros fatos, em contos e crônicas que cobram retratação político-social num arranjo literário dos mais elaborados, entretanto, com tom de descompromisso que não desagradava a imprensa sensacionalista. A junção entre o macio e o duro de uma escrita que ora parece empolada beirando a erudição agressiva, ora se faz de ironia e escárnio, quase indiferente à barbárie, atesta para a crítica recoberta nas linhas de um pessimista-esclarecido que problematiza a realidade de seu tempo com o riso.

Com efeito, analisar personagens machadianos é considerar o hemisfério da ambiguidade humana como lugar comum. É ver na literatura a matriz do inconsciente como fonte do que será sistematizado pela psicanálise no século XX. É perceber traços estranhos no comportamento humano em situações aparentemente anormais, mas que estão no campo da projeção das almas.

Esse estudo apresenta pressupostos que corroboram para a ideia de que o homem seria feito de máscaras, que serão usadas ou condicionadas a situação e ao grau de interesse diante do olhar do outro. O autoengano se apresentaria como processo recorrente do indivíduo que não quer apenas parecer e formular uma imagem, mas, quer acreditar intimamente no que a aparência é capaz de lhe proporcionar.

Temporalmente distante de Machado, mas com procedimentos, temáticas e uma poética da linguagem que aproxima os autores, Julio Bressane iniciou seu projeto cinematográfico ainda nos anos de 1960, na efervescência do Cinema novo no Brasil. O diretor é reconhecido pela representação do humano em termos fragmentários, com

inventividade que beira o realismo grotesco, ousadia na composição da imagem que choca, faz apaixonar, emociona, traz repulsa e encanta. Seus filmes são arranjos a partir de câmeras, planos e montagens detalhados: com aproximação e referência à literatura, à pintura, à música e à filosofia.

A sensibilidade estética de Bressane produz signos linguísticos que, notadamente, participam do debate cultural e social do Brasil, e se fazem em um cinema de autor, de baixo orçamento e de direções que lembram o oxímoro da luz barroca: algo como o claro que esconde e o escuro que revela. Portanto, o diálogo possível entre o audiovisual de Bressane e a escrita de Machado pode ser atestada pela iluminação do signo literário na composição das imagens. O diretor soube transcriar, transluciferar, traduzir, criticar, transmidar, ou mesmo recriar o que havia de melhor e de pior do sujeito presente no Rio de Janeiro oitocentista para as telas da segunda metade do século XX e início do XXI.

Tendo em vista a apresentação do que poderá ser encontrado ao longo da leitura da tese, importa-nos descrever a estrutura dos capítulos e as temáticas que os compõem. Com efeito, a pesquisa pode ser visualizada como um todo de duas grandes partes: a primeira parte, composta dos dois primeiros capítulos, trata de temas machadianos. E a segunda, volta-se para o audiovisual, com análises dos filmes e aproximações possíveis entre a literatura e o cinema. Nessa parte estão os dois últimos capítulos. Assim, entendemos que as considerações podem girar em torno de ambos os autores e suas obras, com a aproximação necessária e manifesta pelos processos de composição de pulsões humanas em ambas as formas de arte.

O primeiro capítulo “A modernidade literária na escrita de Machado de Assis” discute traços da subjetividade humana presente na literatura. Recorremos aos primórdios do romance realista para exemplificar que os procedimentos adotados, desde os primeiros contos de Machado, percorreram uma certa tradição de escrita voltada para a burguesia ascendente. Esse “modelo europeu” chegou ao Brasil e desencadeou a tessitura da modernidade na literatura, sobretudo na composição de um sujeito que detinha suas vontades, atos, desejos e ídolos e, ainda assim, era personagem de narrativas folhetinescas, contos em jornais, livros e traduções. Apresentamos indícios da filosofia moral na literatura, com histórias de suspense e engano, para a análise dos contos “Um esqueleto” (1875) e “A causa secreta” (1896) e a delimitação dos temas propostos por Machado e que serão assimilados nas imagens de Julio Bressane.

O capítulo segundo intitulado “As sombras do humano e a moral em Machado de Assis” apresenta traços da consciência da finitude da vida, o inexorável caminho para a morte e o aproveitamento de temáticas que discutiam vícios, virtudes e o riso escarneador para a composição do humor tipicamente machadiano. Nesse capítulo temos o detalhamento de alguns contos, a exemplo de “Galeria Póstuma” (1883) e “Pai conta mãe” (1906), com aspectos da natureza humana que retratam a assertividade de Machado quanto à observação de costumes e comportamentos de seu meio. A partir dos temas detalhados nesse capítulo será possível entrever as imagens da filosofia moral formulada pelo escritor em sua obra, promulgada, sobretudo, pela ação de “descrever” a sociedade com o olhar desvinculado de aspectos da moral burguesa-cristã.

O terceiro capítulo “Julio Bressane, cineasta contemporâneo especialista em fobias e paixões humanas”, traz o cinema brasileiro como formador de uma poética na qual Bressane é figura singular. O capítulo traz um percurso da presença do diretor no audiovisual, com aspectos das fases do Cinema novo, acentuando o Cinema Marginal do qual o diretor é tido como representante. Contamos com a teorização do processo de construções literárias para o audiovisual, sob aspectos transcriativos, além de uma análise do longa *Brás Cubas* (1985), para a demonstração do aproveitamento estético e temático das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, porém, ainda mais, para a percepção da poética da imagem formulada a partir da ótica de Bressane.

No quarto capítulo “*A erva do rato*, o *voyeur* e a estética da crueldade” temos o detalhamento de imagens que traduzem as pulsões de morte, horror e sadismo no longa de 2008. A busca pelo desejo saciado em formas de tortura e *voyeurismo* estão presentes nesse capítulo, que relaciona o filme aos temas dos contos “Um esqueleto” e “A causa secreta”, nos quais o símbolo da morte e da transfiguração de si pelo domínio do outro é latente: tudo isso em meio aos aspectos próprios do neobarroco e da transcrição cinematográfica. O detalhamento dos motivos transpostos ao audiovisual e trazidos em figuras, ilustram o efeito que a poética de Bressane produz tanto no espectador quanto na crítica especializada. Trata-se, portanto, de um filme em que as pulsões estão em processo de exteriorização.

Em outras palavras, o diálogo possível entre literatura e audiovisual proposto pela representação das pulsões humanas e da conduta moral em Machado de Assis e os procedimentos pelos quais o cinema de Bressane traduz esse universo, centra-se, sobretudo, em duas produções, *Brás Cubas* (1985) e *A erva do rato* (2008). A interlocução que se busca com Machado de Assis é dada por *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880-81), cuja

análise é articulada à interpretação do filme de Bressane, e, sobretudo, os contos “Um esqueleto” e “A causa secreta”, esses analisados em momentos específico e depois, evocados em interlocução com o filme de 2008.

A poética da imagem no audiovisual será percebida em meio aos procedimentos de fragmentação e composição autoconsciente, análogo ao que se lê nas *Memórias Póstumas*, bem como na ênfase dos motivos presentes nos contos machadianos já citados, sob a perspectiva da obsessão. A presença do esqueleto, do sombrio, do macabro e da morte amplia-se em *A erva do rato* como elementos opressivos, algo como *leitmotivs* obsessivos. Ou, como se o filme fosse, de fato, uma espécie de *Unheimlich* nascido de reminiscências dos contos de Machado de Assis. A análise dos filmes, por conseguinte, permite-nos estabelecer uma relação plástica de motivos como morte e corrosão, além do uso poético do claro e escuro, das naturezas mortas, das elipses, silêncios e obscurecimentos.

## **PRIMEIRO CAPÍTULO**

## 1. A MODERNIDADE LITERÁRIA NA ESCRITA DE MACHADO DE ASSIS

Como podemos entender o prazer causado pela representação de eventos e paixões que, em si mesmas, seriam profundamente desagradáveis se vividas efetivamente?

Como explicar o nosso apreço diante da exposição de uma vida marcada pela denegação ruínosa como, por exemplo, a do narrador de *Dom Casmurro*?

José Luiz Passos, *Machado de Assis: o romance com pessoas*, 2007.

A escrita de Machado de Assis é fruto da subjetividade do homem comum do século XIX. Desconcertante, surpreendente e peculiar, é calcada na densidade do indivíduo em meio à moralidade e a vida em sociedade. O trânsito pelo véu que recobre e revela pulsões humanas na luta pela autoconservação produziu faces de um mesmo prisma, que muda de perspectiva de acordo com a situação. E, apesar das múltiplas matizes e interpretações percebidas na obra de Machado, sabemos que ainda se trata de um produto de leitura inesgotável. A perspectiva do autor é densa, complexa, variante, e, mesmo quando se pretende abranger os motivos, enredos, personagens e temas, a dificuldade de encontrar um vocabulário sensível que descreva precisamente as situações narrativas se faz presente<sup>1</sup>.

Com frequência, personagens machadianos aparecem envoltos pela complexa moralidade humana —, agem como símbolos do mundo empírico e distanciam-se da abstração literária, numa espécie de tradução de que aquela situação narrada poderia ter ocorrido. Segundo José Luiz Passos (2007, p. 103), a nossa relação com personagens de ficção é fundamentada na sensação de prazer e padecimento que nos causam: “eles nos compadecem e nos dão prazer porque reconhecemos neles aspectos do que poderia ser um outro indivíduo, uma pessoa de fato.” Sendo assim, sabemos que o valor atribuído à narrativa de ficção está para além da informação veiculada ou da caracterização de personagens; pode ser concebido pelo efeito imaginativo produzido no leitor.

A relação que se estabelece no envolvimento do leitor com os caracteres narrativos ultrapassa a imaginação das circunstâncias, o apego ao desfecho da trama, ou mesmo a

---

<sup>1</sup> Machado nos propõe uma visão da motivação humana semelhante a que nós, leitores e críticos literários, acreditamos ser parte de nossa própria interioridade. Evidentemente, não se trata da perspectiva psicológica freudiana, sistematizada após Friedrich Nietzsche, e tantos outros filósofos da segunda metade do século XIX. No entanto, pode-se conjecturar que a obra de Machado, constituída de motivos filosóficos cooptados em matéria literária, contribuiu para a afirmação do pensamento psicanalítico ao longo do século XX.

sensação de que aqueles personagens agora são parte da composição moral do mundo empírico. O fato de imaginarmos-nos através deles inspira-nos horror, piedade, benevolência, repulsa, simpatia e tantas outras faces as quais chamamos de prisma de pulsões em perspectiva. A intimidade, a conduta social e os processos do inconsciente – nem sempre aparentes aos próprios personagens – chegam ao leitor na forma de desvelamento da interioridade, e agem como balizas para interpretação narrativa. “Experimentamos suas dúvidas, escolhas e convicções sobre seu próprio mundo, e testemunhamos as consequências de suas decisões” (PASSOS, 2007, p. 103). Desde já, ressaltamos que em personagens machadianos a combinação possível entre a abstração literária e a densidade moral é um dado de grande valor para o entendimento da criatividade na escrita do autor<sup>2</sup>.

A ação dos personagens, o detalhamento de cenas, a narração de episódios da vida na corte nos remete ao “estilo sério” do romance europeu, já assimilado no Brasil do século XIX. Partindo do discurso indireto livre, do estilo analítico e dos “preenchimentos” narrativos, Franco Moretti (2009) analisa a formação e a consolidação desse estilo em situações narrativas tidas como irrelevantes e das quais pouco se recordará após a leitura. Segundo o teórico, trata-se de uma técnica que age no subterrâneo da forma romance do século XIX, que, sendo responsável por descrever a impessoalidade, a conduta de vida regular e metódica, buscava assegurar o distanciamento emotivo da burguesia e sua representação, sobretudo da França, Grã-Bretanha e Alemanha.

Sabemos que o contexto europeu de fins do século XVIII e início do XIX possibilitou certa domesticidade de costumes à burguesia que ascendia socialmente por “vias do trabalho” (LASCH, 1999, p. 98-108). O avanço econômico dos pequenos negociantes, fazendeiros, artesãos e homens de comércio trouxe a assimilação de costumes heráldicos com fins de atribuir à família o que não vinha “de berço.” A nova classe ressentiu-se dos feitos de uma vida inativa, parasitária e de intrigas sexuais, em que a improdutividade do

---

<sup>2</sup> O conceito filosófico de moral (do lat. mos, morale, costume) compreende um conjunto de deveres, valores e normas de conduta específica de uma sociedade ou cultura. “O moralismo atribui um papel central no sistema filosófico à moral, em termos da qual se define tudo o mais. [...] Trata-se da supervalorização de uma moral tradicional, ou da letra dos princípios morais, em detrimento de seu espírito.” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001, p. 134).

Em outras palavras, trata-se do sentido ou qualidade do é moral, de bons costumes, de instrução contida em fábulas, aforismos e contos inseridos no âmbito da como educação/ensino (ou cerceamento) para mudança de costumes. Nossa leitura privilegia a análise de pulsões humanas em situações de comportamentos sociais aprendidos, ou seja, de costumes que não são inatos, mas, quando colocados diante da punição normativa são envolvidos pela moral burguesa-cristã. Esta, não sendo algo natural, é incentivada pelos hábitos e normas sociais levando o indivíduo ao aprendizado da boa-conduta, logo, trata-se de uma realidade humana construída historicamente pela coletividade.

cotidiano foi elevada ao patamar de elegância. Portanto, o surgimento do romance como forma remonta à consolidação da burguesia europeia e à ideia da classe média que surgia e precisava de uma arte própria que a diferenciasse da tragédia aristocrata ou da comédia rebaixada. Era imprescindível que a realidade da nova classe estivesse detalhada nas artes, e esse detalhamento na literatura, segundo Moretti (2009), foi mediado pela técnica do preenchimento narrativo.

A seriedade burguesa ainda era um dado indefinido, algo como um vasto horizonte de possibilidades para a argumentação do estilo burguês, com aparência de produção para o “consumo de massa.” Assim, quanto menos semelhança com o viés antropológico burguês de Stendhal (1783-1842), Charles Dickens (1812-1870) e algumas produções folhetinescas, mais o romance estaria próximo ao novo “estilo sério” que se achegava. Franco Moretti (2009) detalha o preenchimento narrativo como aquilo que acontece entre uma mudança e outra de ação. São dados relevantes que acrescentam certa tonalidade ao desenrolar dos fatos, mas, não são modificadores do enredo ou das ações dos personagens – e, não seria modificador porque se mostrava demais cotidiano para que tivesse a força de interferir no decorrer das ações. É narração, mas do ínfimo do dia a dia, já que: “se janta e se jogam cartas, se dá um passeio, um pouco de música, de conversas, recebem-se cartas, bebe-se uma taça de vinho ou de uma xícara de chá” (MORETTI, 2009, p. 827). A incerteza da vida comum que habitava no preenchimento era uma incerteza local, e não algo que interferiria no universo do romance, e, por conseguinte, deixaria a narrativa “no interior do caráter ordinário da vida” (MORETTI, 2009, p. 827). Desse modo, a conotação abstrata, vaga e habitual residiria no ordinário e frequente caráter do cotidiano.

A partir da imitação do cotidiano, do meio termo entre tragédia e comédia, do olhar discreto para as superficialidades e frivolidades, o estilo sério se tornou um caminho do meio no qual o romance pode ser concebido (ou encaixado). Moretti (2009, p. 828) comenta que a opção pelo preenchimento trouxe ao romance um ritmo novo, tranquilo, “um tipo de neutralidade narrativa que lhe permite funcionar sem ter sempre de recorrer a medidas extremas.” E assim, a expectativa do leitor em torno de coisas inauditas a cada página virada foi suplantada pelo prosaico rotulado de interessante.

A compreensão do efeito do preenchimento no interior da narrativa ocorre quando temos em mente que uma história que merece ser contada é aquela que se faz porque uma norma moral ou de probabilidade foi violada. Logo, não há histórias a serem contadas numa conversa apropriada entre pessoas que têm seus direitos resguardados. Trata-se da

subjetividade em desconcerto consigo e com a norma social vigente, que, a partir do romance moderno se tornou matéria literária. Franco Moretti (2009) menciona a obra de Jane Austen pela quantidade de ocorrências de preenchimentos e o modo pelo qual ocorre (ou não) a narração. Seriam eles fatos inauditos ou somente vida cotidiana? Seria o cotidiano o oposto da narração? O crítico questiona-se para afirmar que Austen coloca o inaudito para o fundo e o cotidiano para o primeiro plano. Portanto, considerando o preenchimento como um dado importante, faz-se necessário arquitetá-lo de modo a dar lugar à história verdadeira.

A representação da arte europeia contou com mudanças significativas no século XVII holandês, com a imitação das ações humanas e a descrição de mundos observados em convivência com a pintura da natureza-morta, de paisagens interiores, vistas de cidades e mapas geográficos. Ou seja, a arte de cunho narrativo passou a exercer também seu poder de descrição. A exemplo dessas afirmações temos a pintura de Johannes Vermeer (1623-1675), com cenas tão precisas e ao mesmo tempo e indefinidas (MORETTI, 2009, p. 824). A genialidade de Vermeer reside em perceber e representar a ideia de que a narrativa não é feita apenas de grandes cenas. Sua arte não deseja contar a história universal, mas por meio de ações humanas significativas destacar a ideia de que a narrativa também é feita de pequenas querelas e íntimos aspectos da vida privada.

Com efeito, as transformações ocorridas com a modernidade literária chegaram ao século XIX como reações em cadeia. As ondas de significativas invenções na escrita originaram autores como Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) em *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (1796) e Walter Scott (1771-1832), com *Waverley* (1814) e o cotidiano como sentido e possibilidades. Honoré de Balzac (1799-1850) em *Ilusões Perdidas* utilizou-se do preenchimento para fomentar o efeito-borboleta da teoria do caos, numa tentativa de subtrair o tédio do cotidiano e fazer dele narração. Também do cotidiano tedioso, grave e ameaçador foi composto *Madame Bovary* (1857), obra prima de Gustave Flaubert e do retrato do vazio do Ser frente ao ordinário. Franco Moretti (2009) comenta a cena em que Emma e Charles Bovary jantam juntos e nada acontece de extraordinário, além de mais uma refeição compartilhada. No entanto, seria exatamente esse habitual locado no discurso indireto livre que revelaria o que pensam os personagens, unido ao silêncio ao redor da mesa, o que tornaria o cotidiano ainda mais pesado e ensurdecador.

O preenchimento narrativo difundiu-se no século XIX com tamanha força e por toda parte como o retrato de um cotidiano que se tornou interessante. O privado encontrou lugar no público e a sociedade manteve-se em sintonia com essa novidade aparentemente prosaica

e modesta. A técnica se multiplicou – os leitores europeus sentiam prazer em ler os preenchimentos e os romancistas em usá-los (MORETTI, 2009, p. 840). No entanto, ressaltamos que a simbologia presente no preenchimento e apreciada pela sociedade advém do que está, efetivamente, do lado de fora da literatura: na história social, ou seja, na história da vida privada moderna.

A novidade literária oferecia o tipo de prazer propício à regularidade da nova vida burguesa, que se fazia nas salas das casas transformadas em lugar de visitas, no tempo livre e na distância entre senhorio e criadagem. E assim, a literatura pronta a ser contada no espaço de saraus e música ao piano era entrecortada pela presença cada vez maior da vida privada. Para Moretti (2009, p. 843):

o preenchimento faz do romance uma paixão calma [...]. É um sintoma e um aspecto da racionalização da existência moderna: um processo que se inicia nas esferas da economia e da administração, mas que depois se transpõe e invade os âmbitos do tempo livre e da vida privada, do divertimento e do sentimento.

O encadeamento narrativo promove, na racionalização dos preenchimentos do romance burguês, a construção da imagem de um capitalismo racional-burocrático sóbrio, contido, constante e sério. O conteúdo não necessitava de descrições de comerciantes e industriais, somente do exercício prévio de controlar os comportamentos cotidianos. Para Moretti (2009), esse exercício propagava o domínio da ordem sobre os estados de espírito, de modo a racionalizar e liberar por meio do universo narrativo a propaganda de um cotidiano feliz, sem aventuras e sem milagres.

Um dado relevante na trajetória da forma romance é a percepção do princípio de realidade intrínseco à manifestação da literatura na sociedade. Esse princípio deseja que o indivíduo perceba/receba os fatos do dia a dia pelo modo como se apresentam –, sendo eles bons ou ruins, precisariam ser assimilados como parte do cotidiano. E o realismo, segundo Moretti (2009), seria essa proposta de princípio de realidade.

O embate proporcionado pela forma do romance realista percorreu obras conservadoras e burguesas, chegando à percepção de um estilo que se faz ascendente após a publicação de *Madame Bovary* (1856), de Flaubert. O século XIX passou pelo amadurecimento do princípio de realidade na literatura com o discurso indireto livre de um romance adúltero, distante das formulações moralistas como práticas de costumes cristãos e

aceitáveis socialmente, mas que retirou da literatura a função lógica e didática. De um narrador que tudo sabia, exigia, julgava e sentenciava, o público passou a ter livre acesso ao que pensavam os personagens, às sensações mais sombrias, desejos, pecados e à construção dos pormenores enquanto a história acontecia diante dos olhos do leitor.

A crítica de Franco Moretti (2009) associa o discurso indireto livre no século XIX a um movimento de ruptura política, que colocou o romance europeu em conflito com a cultura dominante, bem como à ideia de se tratar de um dispositivo que dissimula e dissemina a voz do narrador. Seria um mecanismo de visão do alto, algo do geral para o particular, em um estilo de escrita que domina toda a narrativa e as formas de compô-la. As frases ditas por Emma seriam da própria personagem, ou construções de um narrador que se faz presente como dono da história? As vontades, os lugares-comuns, os romances lidos por ela na infância, são um trabalho narrativo ou marcas de sua individualidade?

A tessitura da subjetividade de personagens e de narradores enquanto produtores de discurso é parte do que se descreve como a configuração da pessoa humana em literatura. Essa interpretação não desmerece ou desqualifica o viés analítico-formal da estrutura narrativa, mas, a partir dela propõe a percepção de espaço, tempo e narrador como elementos que expõem a interioridade dos personagens. Assim, perceber a formação de elementos do romance burguês europeu; o folhetim como expressão literária; a expansão de jornais pela Europa e chegada ao Brasil, nos serve como subsídios para a percepção do que foi possível à tessitura da literatura local no século XIX.

Ao passo em que a vida burguesa passou a ser matéria do romance, sobretudo por meio dos preenchimentos narrativos, já não havia espaço para os heróis da antiguidade clássica ou medieval na centralidade da ação. A idade moderna rejeitou (ou tentou rejeitar) os universais, partindo do princípio de que o indivíduo pode descobrir suas verdades pelos sentidos, sem a ajuda de elementos divinos. Com efeito, segundo Ian Watt (2010), desde os primeiros romancistas a literatura está sujeita à ingenuidade epistemológica, ou seja, a interpretação do mundo ao redor de acordo com as próprias experiências. Logo, a ideia de que o mundo exterior é real e que os sentidos trazem uma percepção verdadeira desse mundo não esclarece muito do realismo literário.

Se retornamos à escrita de meados do século XV e XVI percebemos uma experiência literária ainda sob o modelo greco-latino de epopeias e tragédias em versos. Nesse tempo, a tradição clássica foi retomada como tentativa de interpretar o presente pelo passado, e assim entender a contemporaneidade (CANDIDO, 2006, p. 137). Entretanto, o herói da epopeia

clássica e renascentista, longe de ter suas vontades asseguradas, seria formado a partir da História, de mitos e fábulas adequáveis aos modelos de versificação do gênero, portanto, passíveis da interferência de forças superiores, sejam elas da natureza divina ou de batalhas e guerras infundáveis.

À luz de Ian Watt (2010, p.14), sabemos que já havia no Renascimento uma tendência de “substituir a tradição coletiva pela experiência individual [...], e essa transição constituiria uma parte importante do panorama cultural em que surgiu o romance.” Assim, desde Daniel Defoe (1660-1731) aos realistas franceses, a busca por um enredo baseado em experiências íntimas, individuais e de memória autobiográfica dos personagens vêm tomando forma.

Naturalmente, a tentativa de retomada da tradição clássica não fazia mais sentido em meio à veiculação de diários e romances como gênero produzido e aceito pela burguesia, principalmente, após imprensa de Gutenberg (1439-1440). Não havia mais lugar para o enredo mitológico, de relatos bíblicos, lendários ou com a ideia de natureza imutável, sem lugar para o humano como eixo e como pulsão de vida (WATT, 2010). Deste modo, a inovação permitida pela orientação individualista trouxe o sujeito para o protagonismo de situações, e tornou o romance um dos modos de representação da arte moderna. O novo gênero produziu personagens peculiares e diferentes “[...] de outros gêneros e de formas anteriores de ficção [justamente] pelo grau de atenção que dispensa à individualização das personagens e à detalhada apresentação de seu ambiente” (Watt, 2010, p. 18).

O princípio de realidade no romance europeu do qual comentou Franco Moretti (2009), foi associado por Ian Watt (2010), sobretudo, à ficção realista francesa. Segundo Watt (2010, p. 11), “[...] como definição estética a palavra ‘*réalisme*’ foi usada pela primeira vez em 1835 para denotar ‘*vérité humaine*’ de Rembrandt em oposição à ‘*idéalité poétique*’ da pintura neoclássica.” Na década de 1850 o termo foi associado à literatura pela fundação do *Réalisme*, jornal editado por Durand, e, por conseguinte, afirmou-se como a expressão que denotaria a real natureza do romance: o processo pelo qual seria retratada a experiência humana.

Um dado próprio dos realistas franceses que atravessou a história da crítica do romance, século XIX adentro, foi a ideia de que o vocábulo realismo seria o termo exato para tudo o que fosse contrário ao idealismo romântico. Apesar do vínculo com a ficção francesa, Ian Watt (2010, p. 11) reitera que o termo já estava presente nos ingleses do século

XVII, com personagens que serviam como correspondência entre vida e literatura, entre a palavra escrita e a realidade na prosa de ficção<sup>3</sup>.

O romance, então, ao passo que reflete a reorientação individualista e inovadora, “[...] é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade” (WATT, 2010, p. 13). Evidentemente, se visto pelo ângulo dessa nova reorientação, a comparação do romance realista com a literatura antecessora produziu uma distinção substancial. O protagonista fruto da modernidade adentrou às narrativas para representar o que o homem comum viveria: paixões, afetos, atos execráveis, vícios, debilidades –, e isto promoveria maior proximidade com o leitor e sua realidade empírica. O preenchimento narrativo perpassou, em graus elevados, as narrativas dos séculos XVII ao XIX, e contribuiu para que o rotineiro da vida burguesa tomasse um lugar privilegiado na literatura. O aproveitamento dessa técnica trouxe ao romance a possibilidade de manifestar as pulsões humanas e a moralidade pelo detalhamento das ações dos personagens, descrições de cenas e discurso narrativo.

Sabemos que ao longo dos séculos a arte moderna vivenciou inovações significativas em paralelo a formulações filosóficas, sociais e humanitárias. O indivíduo fruto do Renascimento precisou suplantar a visão unificada de mundo próprio da Idade Média, para dar lugar à experiência de aproximação entre o real e o literário na particularização de personagens como tessitura humana (WATT, 2010, p. 33). Logo, a vida no romance moderno particularizou-se a partir da exposição de experiências íntimas, em épocas e lugares particulares. Evidentemente, essa particularização se manifestou como motivo para os romances, e, atualmente, para a crítica literária, ultrapassa a lógica da racionalização em direção à percepção de um sujeito literário universalizado.

Machado de Assis, no Brasil do século XIX, se aproveitou da novidade formal do romance europeu e fomentou uma tendência de enredo de ficção subordinado ao modelo da memória, em que a experiência humana tomou primazia. Machado não criou uma forma nova para o romance brasileiro, essa, já chegara da Europa; mas, colheu das possibilidades de seu tempo a tessitura entre o que se escrevia no “velho mundo” e o que o sujeito do Rio de Janeiro conceberia como particularização.

---

<sup>3</sup> A protagonista de *Moll Flanders* (1722), de Daniel Defoe (1660-1731), é uma ladra; em *Pamela* (1740), de Samuel Richardson (1689-1761), a hipocrisia é fator determinante e *Tom Jones* (1749), personagem escrito por Henry Fielding (1707-1754) é um fornicador (WATT, 2010).

É inegável a originalidade da escrita machadiana quanto à abordagem literária destinada à matéria humana de seu tempo e espaço. Nele percebemos um modo peculiar de tratar a subjetividade, as angústias, os temores, as paixões e seus elementos representativos. Em meio à leitura como divertimento nas salas e cafés, a presença de dados que pareciam sair do sujeito empírico para as páginas passou a inculir no leitor a percepção mais acurada de sua própria subjetividade. Desse modo, o que inicialmente era a busca por um realismo de correspondência entre situações cotidianas e enredos literários, em substituição ao idealismo romântico de séculos anteriores, tornou-se uma espécie de experimentação subjetiva e social.

### 1.1 Heranças da experiência folhetinesca

Ali se fazem planos políticos e candidaturas eleitorais;  
ali correm as notícias;  
ali se discutem as grandes e as pequenas cousas:  
o artigo de fundo dá o braço à mofina,  
o anúncio vive em santa paz com o folhetim.

Machado de Assis, *Qual dos dois?*, 1873.

O experimentalismo da individualidade na literatura, sobretudo do século XIX, contou com uma inovação no processo de publicação das obras. Se no XVII o romance assimilara a tarefa de repensar o mundo desencantado e a mera existência, e, no século XVIII já crescera como forma literária, no XIX a popularização de jornais e revistas periódicas conduziu o romance a um novo modelo de escrita. Surgiu, então, em julho de 1836, no rodapé do *Le Siècle*, jornal francês de Emile de Girardin e Dutacq, um espaço reservado para o entretenimento e bem-estar. Nele não se comentava política ou reclamações, e ainda menos, dados sobre a pressão que Napoleão I impunha aos livros e jornais da época. O rodapé da primeira página dos jornais se tornou um espaço designado para temáticas do cotidiano: piadas, charadas, crítica literária e de teatro, boletins de moda, receitas de cozinha, comentários dos últimos acontecimentos, de livros recém-lançados, de crimes cometidos etc.

E, dentre os assuntos estava a escrita literária que chegava ao público aos pedaços, fragmentada em capítulos e sob a tessitura do gosto do leitor<sup>4</sup>.

Em 5 de agosto de 1836 foi publicado em fatias o espanhol anônimo *Lazarillo de Tormes*, e a fórmula do “continua no próximo número” colocou os jornais *Le Siècle* e *La Presse* no cenário jornalístico-literário francês da década de 1830. Evidentemente, trata-se de romance do século XVI, 1554, e como diria Marlyse Meyer (1996), não foi um folhetim *ad hoc*. Mas, uma capitulação que fomentou a experimentação folhetinesca em meio à procura de jornais com os capítulos seguintes. A ficção esperada em sequência aguçava a curiosidade e o apetite do leitor para o que aconteceria no próximo número do jornal, e desse modo crescia a quantidade de assinantes e a penetração do periódico junto aos leitores.

O detalhado trabalho de Marlyse Meyer (1996) sobre a história do folhetim francês, seu lastro pela Europa e chegada ao Brasil, nos permite perceber a força com que esse modelo de publicação atravessou o século XIX e meados do XX. A ficção de rodapé se tornou um manjar distribuído e apreciado como fragmentos do cotidiano e fatias de vida. A forma de escrita, o uso das palavras e da capitulação baseados no estilo teatral popular, trouxeram ao folhetim a singularidade necessária para conquistar lugar decisivo nos jornais. Segundo José Ramos Tinhorão (1994), três situações contribuíram para que a construção do folhetim alcançasse notoriedade: a descrição da situação dramática, o agravamento das tensões e a expectativa de resolução mantida para o próximo capítulo. O crítico aponta que fazer literatura de folhetim trouxe aos autores a possibilidade de abrir-se para as sutilezas sociais de seu tempo.

Segundo Marlyse Meyer (1996), sabemos que o folhetim é menos comprometido com a arte de narrar histórias, por isso fragmentado, e mais produto da modernidade, da cultura de massa, portanto, desejável e inserido em um mercado que inclui a distribuição do exemplar do jornal, os índices de vendas, o anunciante e o consumidor do fascículo. O estilo folhetinesco de enredos em fatias funcionou como terreno fértil para experimentos narrativos, tanto para novos escritores como para o público que se percebia próximo do herói da história (MEYER, 1996). Houve, então, a designação oficial da nova ficção literária: o romance-folhetim. O marco da nova ficção é atribuído à publicação em capítulos de *Capitaine Paul* (1838), de Alexandre Dumas (1802-1870), no jornal *Le Siècle*. Dumas soube

---

<sup>4</sup> A presença do Folhetim do Brasil e sua contribuição para a expansão da prosa de Machado de Assis é detalhada na Dissertação “O narrador de Helena de Machado de Assis: *ethos* modernizador em matéria literária acanhada” (PEDROSO, 2016), cujo conteúdo e pesquisa precedem esta tese e contribuem para a percepção do ambiente social e literário no qual Machado produzia sua escrita.

dosar o uso de personagens marcantes, diálogos vivos e a hora exata do “corte”, o que trouxe à escrita o êxito que o jornal aspirava.

O folhetim não retomou a tradição do romance burguês como forma, mas tentou alimentar o público-leitor (e ouvinte) com o povoamento de caracteres subjetivos em personagens fictícios, sem o comprometimento narrativo. Franco Moretti (2009, p. 202) afirma que a ascensão da prosa romanesca na Europa século XVIII adentro, se manteve pela assimetria possível à orientação do texto, que apontava sempre para frente. No verso “[...] há um padrão que vai e volta. Há uma simetria, e simetria sempre sugere permanência, por isso monumentos são simétricos” (MORETTI, 2009, p. 202). A prosa assimétrica, alimentada pela aventura dos cavaleiros andantes, seria assimilada à técnica do *continua* da segunda metade do século XIX, quando o romance-folhetim já se tornara um gênero.

Evidentemente, o aproveitamento da aventura como motivo para o folhetim acontecia de modo diverso das novelas de cavalaria: explorava-se o melodrama, o discurso indireto livre, o fluxo de consciência e personagens aos moldes reais. Conforme Moretti (2009, p. 205) “[...] as aventuras criam romances porque os amplificam; são os grandes exploradores do mundo de ficção: campos de batalhas, oceanos, castelos, caminhos subterrâneos, pradarias, ilhas, cortiços, selvas, galáxias.” O leitor reconheceria o enredo de um romance sem a alcunha de realista ou moderno, porém, não sem a aventura em prosa. Marlyse Meyer (1996) reitera que a burguesia pós-Revolução Francesa (1789-1799), ansiando ser protagonista dos escritos produzidos, se utilizava da literatura para publicar seus valores, ideias e visões de mundo, e, ao mesmo tempo, divulgar-se. A forma romance à ficção em rodapé no século XIX, a intenção de tornar o mercado de venda de folhetim rentável comunica-se com a narrativa das aventuras e dos feitos heroicos da classe burguesa.

O romance-folhetim cresceu como cultura de massa na modernidade do século XIX; se tornou moda e cativou o leitor para o consumo de jornais e revistas periódicas. As histórias eram acompanhadas até o desfecho, e poderiam ser alongadas ou modificadas de acordo com desejo do leitor e do ouvinte. Antonio Gramsci (1986), comenta que desde a intenção do diretor do jornal a do folhetinista, a inspiração dessa nova forma de romance baseava-se no gosto do público. E desse modo, o folhetim se mantinha inventando fatias de vida servidas nos rodapés dos jornais, oferecendo ao público a percepção do que era parte da humanização de si: mortes, desgraças, alegrias, catástrofes, casamentos, crimes, sofrimentos, amores impossíveis etc.

Naturalmente, o fato de ser um gênero feito ao gosto do público trazia ao folhetim a extensão de peripécias que se alongavam em semanas e meses; e, no interior dessas extensões, os preenchimentos narrativos povoavam a imaginação do leitor. As aventuras de capa e espada, judiciário-policialesca ou realista-sentimental traziam a missão de manter a emoção do leitor, bem como a atenção ao ritmo ágil da escrita que se adequava aos macetes de suspense para o próximo número.

No Brasil, o folhetim chegou em 1839 com *Edmundo e sua prima*, de Paulo de Kock, traduzido do francês e veiculado no rodapé do *Jornal do Commercio*. A publicação foi símbolo de sucesso, de boa recepção do público e de maior vendagem para o suporte. O periódico, criado por Pierre Plancher em 1827, atravessou fases da economia e da política brasileira como veículo de manifestações sociais e artísticas desde o primeiro reinado à sua longa existência, até a segunda década do século XXI, em 2016<sup>5</sup>. No oitocentos, o jornal exerceu influência considerável tanto na propagação do folhetim francês no Brasil – numa época de estruturação da imprensa nacional e maioria de Dom Pedro II –, como na assimilação de traços da cultura francesa em meio ao nacionalismo pós-revolução de 7 de abril de 1831.

A convergência entre *cor local* e a técnica folhetinesca produziu um sabor de novidade para as letras nacionais, mantendo o público envolvido com o processo de produção e publicação, numa espécie de fidelidade ao jornal, ao fascículo, e, posteriormente, ao livro. A forma da escrita folhetinesca devidamente adaptada ao Brasil consolidou autores como Gonçalves Teixeira e Souza (1812-1861), Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), Antônio de Almeida (1831-1861), José de Alencar (1829-1877) e Machado de Assis (1839-1908). Ao passo em que o público recebia traduções, sobretudo francesas, era instigado a conhecer autores locais. E assim, a publicação periódica em rodapés de jornais foi tomando forma, seguindo a estruturação da imprensa brasileira em meio aos conflitos de seu tempo.

A obra de Machado de Assis é produto dessa escrita que se constrói enquanto chega ao leitor. Os primeiros trabalhos na tipografia de Paula Brito, os poemas da juventude em pequenos espaços de jornais, contos, crônicas e romances; a participação na fundação da

---

<sup>5</sup> O *Jornal do Commercio* contou com a colaboração de autores como: Justiniano José da Rocha, José Maria da Silva Paranhos, o visconde do Rio Branco, Carlos de Laet, Francisco Octaviano, José de Alencar, Homem de Mello, Joaquim Nabuco e Guerra Junqueiro, entre outros intelectuais. Também foi palco de episódios em que editoriais influenciados pelo Imperador Pedro II causaram a queda de um ministério. Nos anos de 1850-60, Dom Pedro escrevia para o jornal sob pseudônimo e, frequentemente, travava polêmicas com José de Alencar (NADAF, 2009). Machado de Assis pouco publicou no *Jornal do Commercio*, citamos o texto “A Paixão de Jesus”, de 1904.

Academia Brasileira de Letras, a assertiva percepção do humano plasmado em literatura, e inúmeras contribuições que seguramente continuam não esgotadas pela crítica especializada. Do século XIX à contemporaneidade, a atualidade da escrita machadiana surpreende o leitor menos atento aos pormenores de personagens configurados aos moldes da crítica social e do pensamento filosófico da segunda metade do século XIX. A obra de Machado se alonga no tempo, alcança espaços distantes do Rio de Janeiro e afirma-se como divisor de águas na produção literária brasileira.

Sabemos que a estrutura da forma romance se voltou para o homem moderno, com manifestações de experiências e vivências locadas no cotidiano e propícias para a percepção da subjetividade. Desse modo, a inovação literária concebida pelo oitocentos trouxe certa liberdade de criação e estímulo para a experimentação na escrita, além de consideráveis rompimentos com os costumes vigentes (CANDIDO, 2006, p. 137). Houve o anúncio de uma literatura aberta às mudanças técnicas e sociais, em que a busca por interpretar o presente a serviço do moderno, do novo, do contrário às tradições fez eclodir o que Antonio Candido (2006) considera o prenúncio das vanguardas do século XX. Candido (2006, p. 137) afirma, então, que as mudanças ocorridas por um inconformismo se manifestaram na negação de conceitos, valores e procedimentos visíveis na escrita local.

A negatividade se materializou nos sentimentos correntes do homem comum para o qual a falta de sentido, o absurdo e o vazio da existência agiram como ameaça de destruição. Certamente, a historicidade do gênero romance e seu apogeu no século XIX, remete-nos à íntima relação entre o crescimento de jornais – com catálogos para divulgação dos títulos – e a popularização dessa nova ficção. Dados do inconformismo e negatividade, relatados por Antonio Candido (2006), contribuíram para que a literatura brasileira se afirmasse e não somente representasse as particularidades, mas criticasse os desvios de seu tempo.

Para Machado de Assis a produção jornalística e literária em periódicos é fruto da modernidade de sua época. Na crônica “O folhetinista (IV)”, publicada no jornal *O espelho*, de 11 de setembro e 30 de novembro de 1859, o cronista se refere ao folhetim como “frutinha do nosso tempo” –, dono de uma história que se inscreve na história da ficção, da imprensa e da sociedade. A mercantilização da literatura pelos jornais constituiu, no Brasil, a indústria folhetinesca à semelhança da França originária do gênero, no entanto, com atributos de *cor local*, costumes e cultura plasmados.

O folhetim esteve em distintos jornais do Brasil e manteve seu posto de sucesso até os anos de 1930 quando foi transposto para a rádio novela, e na década de 1950, para a

novela de televisão. Da herança do romance-folhetim permaneceu na ficção brasileira do século XX, características como: a intervenção do autor no desenrolar da narrativa; a complicação de enredos lineares em quadros despreocupados com a verossimilhança; a finalização dos capítulos em clima de suspense, e a retomada surpresa de conexões entre os personagens (TINHORÃO, 1994).

Em retorno ao pensamento de Franco Moretti (2009, p. 863) sobre o estilo sério do romance europeu e suas atribuições, é possível perceber que houve certo abandono desse estilo no início do século XX. Tal transposição de procedimentos e técnicas se fez em íntima relação com as mudanças políticas, econômicas e nos hábitos sociais. A indústria cultural manteve os excessos de sentimentos, odiou o realismo e deu lugar privilegiado ao realismo mágico, que seria algo como o “reencantamento da experiência humana na modernidade”. Assim, o estilo sério abriu espaço para a arte moderna, e, em seus novos limites ficou a marca de que nada é ofertado: só uma atenção profunda e constante pode dar forma ao mundo.

No Brasil, a narrativa do século XIX, dentre elas a escrita machadiana, acompanhou as mudanças do sujeito locado em um país de lutas por direitos civis básicos, a abolição da escravatura, a ameaça do republicanismo, além de efervescências políticas, econômicas e culturais. A literatura que se formava nesse Brasil buscou particularizar a experiência do indivíduo em meio à coletividade, a partir da relativização de conceitos que trouxeram ao leitor a dúvida sobre o exercício de valores morais, e, até que ponto as pulsões humanas poderiam ser atributos (ou inimigos) do sujeito e do todo social.

## **1.2 Indícios da filosofia moral na literatura machadiana**

Com efeito, há vidas que só têm prólogo;  
mas toda a gente fala do grande livro que se lhe segue,  
e o autor morre com as folhas em branco.

Machado de Assis, *Histórias sem data*, 1884

É fato que a representação da arte no ocidente acompanhou diversas conjunturas históricas, econômicas e sociais dos séculos XVII ao XVIII, originando a era moderna na

pintura, na literatura, na escultura etc. A figurativização de traços artísticos inspirados no homem comum trouxe a subjetividade para o centro da ação; e assim, a linguagem que conecta as relações tornou possível o espelhamento da moralidade e suas incongruências. A figurativização de caracteres – sejam narrativos ou de outras formas de arte – seria fruto dessa observação do outro, e do que a sociedade seria capaz de representar.

Em se tratando da arte literária no século XIX, José Luiz Passos (2007, p. 51) reitera que a modernidade na escrita proporcionou uma mudança de “[...] ênfase no cenário para uma atenção maior à construção das motivações dos protagonistas; uma passagem da relação que o sujeito tem com a matéria em redor à relação que ele estabelece com os demais.” Nesse sentido, a narrativa ainda poderia fecundar o cotidiano da nação de forma épica ou trágica, mas mantendo a peculiaridade de indivíduos e grupos sociais. Relações e elementos exteriores seriam interiorizados e agiriam como parte da composição do humano, para a formulação de uma literatura que discorre sobre o modo como o sujeito guia sua vida e como consegue domínio sobre o outro.

O entendimento relativo às emoções na literatura se solidificou com a leitura de mundo formulada pelos moralistas franceses (séculos XVII e XVIII) – preocupados em analisar as fraquezas humanas e os comportamentos gerados por elas. Antes deles, Aristóteles (385-323 a.C) já observara que a emoção seria fruto de acontecimentos externos que (acidentalmente ou propositadamente) agiriam sobre a interioridade do sujeito. E a *forma* pelo qual ocorreria essa ação seria por um gatilho disparado em situações em que o sujeito precisaria lutar por si mesmo em várias instâncias, ou melhor, deveria lutar pela autopreservação. Portanto, o gatilho acionaria múltiplas tendências de comportamentos recobertos pela dinâmica do mascaramento.

A filosofia aristotélica não refletiu sobre o modo pelo qual as emoções afetariam o julgamento de motivações pessoais; assim como também não delimitou o que tocava indiretamente no comportamento, e, por meio de alterações mentais se repetiria em novos gatilhos (ELSTER, 1999). Aristóteles discutiu a maneira pela qual a conduta pode ser afetada a partir de estímulos externos ao sujeito. Assim, importa-nos perceber o modo pelo qual os gatilhos são acionados e desencadeiam os comportamentos a partir de fatores externos, sejam eles sociais, econômicos ou culturais. Esses dados que imprimiriam no sujeito a melhor conduta a ser usada em determinados círculos de convivência, formariam grande parte da dinâmica do mascaramento.

A escrita de Machado de Assis se ocupou, de fato, de meandros sociais vividos pelo sujeito do Rio de Janeiro oitocentista, para a configuração de personagens cuja moralidade fragmentava-se em ironia, humorismo, pessimismo, conformismo, relativização de comportamentos, e tantos outros reflexos da pessoa humana. É comum o leitor perceber questões sobre o que aconteceria nos níveis fora da consciência (ou o que estaria para além da aparência exterior), por meio de conceitos filosóficos plasmados em narrativa literária.

Antes da sistematização da Psicanálise freudiana ocorrida no início do século XX, pensadores se debatiam com aforismos, discursos sapienciais e conceitos morais na tentativa de mostrar que a moralidade sempre foi atravessada pelas emoções, e que estas influenciariam diretamente o comportamento humano.

O terreno do experimento narrativo anterior e contemporâneo a Machado de Assis estava em ascensão, e, seja por meio de obras filosóficas, técnicas ou literárias, a necessidade de explicar e interpretar a realidade era uma tentativa recorrente<sup>6</sup>. A doutrina dos moralistas franceses exemplifica a busca por detalhar (ou demonstrar) a existência de uma linha tênue entre a ação externa do indivíduo e o que fica na interioridade. Esses caminhos ainda obscuros (e, posteriormente iluminados pela Psicanálise no início do século XX), foram alvo de doutrinas como o moralismo, que via na atividade moral a chave para a interpretação do mundo exterior (ABBAGNANO, 1998, p. 683).

Embora a doutrina moralista tenha iniciado com a supervalorização da moral tradicional, no sentido pejorativo, exaltando os princípios conservadores em detrimento do espírito de cada época, os moralistas franceses apegaram-se ao pensamento de Pascal que afirmava que “a verdadeira moral zomba da moral, que é sem regras” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001, p. 134). As fábulas e aforismos pretendiam analisar os costumes e práticas sociais, avaliando o ponto de vista moral e extraíndo uma lição, ou seja, pretendiam trazer instrução, sabedoria e minimizar as punições pela conduta considerada contrária à moral, principalmente do público feminino.

A definição do dicionário de filosofia de Nicolla Abbagnano (1998, p. 279) afirma que “[...] o moralismo é a doutrina que vê na moral a interpretação da realidade [...]” Na linguagem comum o “[...] termo designa a atitude de quem se compraz em moralizar sobre

---

<sup>6</sup> As obras listadas não são necessariamente as mais marcantes para a modernidade, já que esse conceito é bastante amplo. Mas, de fato, incidem sobre a renovação do pensamento na segunda metade do século XIX. Assim, destaca-se o *Curso de filosofia positiva*, de Auguste Comte (1830); o *Manifesto Comunista*, de Karl Marx (1848); *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*, de Karl Marx (1852); *Essais de critique et d'histoire*, de Hyppolyte Taine (1858-1882); *A origem das espécies*, de Charles Darwin (1859) e a *Generelle morphologie des organismen*, de Ernst Haeckel (1866).

todas as coisas, sem tentar compreender as situações sobre a qual expressa o juízo moral.” Os filósofos do moralismo também são assim chamados não exatamente no sentido de defensores de uma moral conservadora, mas como críticos de costumes e da moral como a mentalidade do espírito de sua época. Suas teorias, inseridas na tradição do ensaio aforístico, trouxeram à luz o pensamento dubitativo, à beira do ceticismo, que via nos discursos políticos e éticos o ocultamento de paixões e interesses que não convinha expor (BOSI, 2007). Eram pessimistas e subversivos quanto à moral conservadora ou convencional e ansiavam por perceber nas trivialidades morais os processamentos do autoengano (BOHRER, 2001). Os moralistas desvincularam-se do pensamento mágico de que as ações humanas seriam pautadas por leis divinas, e assim, tornou-se possível pensar sobre o indivíduo a partir de pulsões e gatilhos de comportamentos<sup>7</sup>.

Otto Maria Carpeaux (2014, p. 5) afirma que embora os russos, os ingleses e os alemães sejam moralistas, a palavra “moralista” em francês alcança o sentido específico de um homem que observa insubornavelmente as fraquezas humanas. Para o crítico (2014), Gustave Flaubert foi um moralista assim: um meticuloso observador da realidade, com aptidão para perceber mundos interiores e elaborar caminhos (que mais se parecem teias) dos personagens de *Madame Bovary* (1857), ou de *Educação Sentimental* (1869) em suas pulsões humanas e de destino. Desse modo, sabemos que o realismo da forma romance atribuído à obra de Flaubert muito se explica pela presença da subjetividade humana em literatura. E, ainda, pelos preenchimentos narrativos detalhados por Franco Moretti (2009), que agem na descrição do ínfimo do cotidiano em que os gatilhos próprios da vivência de cada personagem se configuram. Portanto, é preciso perceber o que está exposto quando um autor descreve o que os personagens estão fazendo, a razão pela qual agem de determinada maneira ou apenas um comportamento detalhado.

Nossa análise privilegia o exame das pulsões humanas segundo o modo pelo qual aparecem ao leitor da prosa machadiana, e mais à frente, ao espectador do cinema de Julio Bressane. A forma de condução da escrita escolhida por Machado de Assis expõe o tratamento artístico destinado à temática, que sabemos ser configurado a partir da observação

---

<sup>7</sup> O estudo das obras descritas neste *corpus* não se debruçará exclusivamente sobre os pormenores do pensamento dos moralistas franceses. Mas, aproveitando-se a herança da observação de comportamentos do homem moderno, privilegia-se os efeitos que o conhecimento do sujeito público e privado, proporcionado por essa filosofia, trouxe para a configuração da individualidade presente na literatura de Machado de Assis. Dentre os filósofos destacam-se François de La Rochefoucauld (1613-1680); Jean de La Fontaine (1621-1695); Blaise Pascal (1623-1662); Jean de La Bruyère (1645-1696); Vauvenargues (1715-1747); Nicolas Chamfort (1741-1794); Antoine de Rivarol (1753-1801); Stendhal (1783-1842).

arguta da sociedade fluminense de seu tempo. Machado sabe que nas formações culturais, nos modos de organização política, econômica e científica de sociedades remotas e no próprio Rio de Janeiro, o humano é o componente recorrente e essencial. Logo, na configuração de personagens com vistas ao inconsciente do homem comum estaria a chave para a “explicação” de dados sociais, pois, como afirma Carpeaux (2014, p. 14):

nem todos os homens se parecem com Brás Cubas, mas os Cubas existem sempre, e mesmo que nunca houvesse existido no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX um homem que experimentasse o destino de Brás Cubas – então ele, personagem de ficção – é, no entanto, mais verdadeiro que seus hipotéticos modelos que viviam realmente, Brás Cubas tem seu fragmento de realidade.

Machado aproxima-se do sentido mais amplo da abordagem que não formula uma doutrina, mas percebe o humano numa análise conceitual de práticas cotidianas<sup>8</sup>. Esse estilo filosófico valoriza a clareza e a precisão argumentativa como possibilidade de resolução de problemas de aspectos comportamentais ou de senso comum. A percepção do personagem como figuração do humano carrega os traços da doutrina moral, que segundo José Luiz Passos é assegurada pela ocorrência distintamente, ou não, em grande parte da obra machadiana. Para o autor, todo romance seria moral, mas “[...] alguns fazem de dilemas de valor o objeto de representação. Nesses casos, a percepção que o leitor possui do caráter dos personagens envolvidos está no cerne da experiência que ele, leitor, pode estabelecer com a narrativa” (PASSOS, 2007, p. 95). Em outras palavras, direcionar o olhar para os motivos que culminam na ação dos personagens coopera para que a plausibilidade da construção moral seja verossímil.

Destacamos o pensamento de Jon Elster em *Alchemies of the mind: rationality and the emotions* (1999) e suas descrições analítico-rationais como mote para estudos do pensamento filosófico, político, histórico e literário do século XVIII em diante. Elster (1999) propõe um exame apurado de realizações literárias bem-sucedidas na configuração de

---

<sup>8</sup> São especificidades da filosofia analítica – corrente de pensamento desenvolvida no início do século XX na Inglaterra e Estados Unidos, sob influência da filosofia de Gottlob Frege (1848-1925), Bertrand Russell (1872-1970), George Edward Moore (1873-1958) e Ludwig Wittgenstein (1889-1951). Essa filosofia permitiria analisar os sistemas de pensamentos excêntricos da obra de Machado de Assis, como o método de Simão Bacamarte, o humanitismo de Quincas Borba, que, de fato, parecem representar o avesso da busca desses filósofos pela defesa da lógica, na concretude dos conceitos manifestos nas linguagens, pelo compromisso ético do pensamento como o real.

personagens aos moldes da pessoa humana. O autor pondera acerca de ramificações do conhecimento humano com a familiaridade de quem pretende adentrar ao campo de análise do comportamento racional e irracional.

Em *Ulisses liberto* (2009), Jon Elster analisa conceitos de racionalidade, pré-compromisso e restrições como aspectos aos quais os indivíduos estão sujeitos durante o convívio social, seja no âmbito da consciência ou do inconsciente. No tocante às restrições, Elster (2009, p. 15) divide-as em dois grupos: as *incidentais* e as *essenciais*. Restrições *incidentais* são aquelas escolhidas pelo agente, ou, por algum motivo, escolhidas por outro agente. Pode ser que os incidentes não sejam escolhas de alguém, mas um fato da vida que o agente precisará respeitar. Os tipos *essenciais* ocorrem quando o agente impõe alguma restrição a si mesmo esperando um benefício. E como a regalia é esperada pelo agente, a ênfase recai sobre a restrição criada e não ao ato de criá-la.

Portanto, se o século XIX brasileiro produziu uma literatura em que a formação e deformação da moralidade esteve presente, sabemos que a racionalidade, o pré-compromisso e as restrições atuaram nesse experimentalismo narrativo. A pessoa moral da prosa machadiana compõe diante do leitor restrições *incidentais* e *essenciais* ao sabor das circunstâncias e da necessidade de autoafirmação; num complexo retrato da relação possível entre sua individualidade e o espelhamento do outro. Essas experiências narrativas que são particulares e ao mesmo tempo se deslocam à comunidade, são fundamentais ao contexto de literatura nacional em formação.

Nas obras em que Machado problematizou aspectos da mentalidade humana, baseados na introspecção e exploração do inconsciente, o fez em conjunto ao crescente interesse pelo *eu* que se estendia às diversas áreas do conhecimento. Nesse tempo, experimentações científicas de fenômenos da vida empírica por matérias como filosofia, sociologia, medicina, pintura e literatura indicavam traços da subjetividade na tomada de decisão do homem na vida diária. Importa-nos ressaltar que as inovações percebidas no modo de produção da arte estão inseridas numa mudança de pensamento mais ampla e comum ao contexto histórico-social do século XIX.

### 1.2.1 O mecanismo filosófico: histórias de suspense e engano

Não é muito, mas é alguma cousa,  
e está com a filosofia de Julieta:  
“Que valem os nomes?”, perguntava ela ao namorado.  
“A rosa, como quer que se lhe chame, terá sempre o mesmo cheiro.”

Machado de Assis, *Relíquias de casa velha*, 1906.

Machado de Assis propôs uma representação verossímil e plausível da subjetividade humana na segunda metade do oitocentos. Seus personagens refletem os costumes, a moda, a política e os conflitos da sociedade fluminense numa aparência de conformidade, que relativiza a história enquanto ironiza e denuncia a hipocrisia das relações. A constituição física e psicológica dos personagens expõe o “mundo machadiano”, essencialmente da cidade, com caracteres que aproximam-se dos convivas de cafés e saraus, com um alcance que evidencia o olhar do autor sobre as relações públicas e privadas dos indivíduos. Nos folhetins de Machado o herói já era o brasileiro, os personagens se assemelhavam aos transeuntes da Rua do Ouvidor e os enredos se passavam no Rio de Janeiro.

O humano saiu do ideal romântico para aquele em que se podia perceber os sentimentos cotidianos mais contraditórios, ou, que se conhecia a interioridade pelo discurso narrativo. Inadequado à moda de seu tempo pela discrepância entre discurso artístico e vida pessoal, Machado explorou os contrastes decorrentes do embate entre o que considerava essência e aparência da vida em sociedade. Tratou de temas filosóficos para depurar a natureza essencialmente humana, com pulsões do inconsciente e mecanismos recorrentes de comportamentos, numa espécie de atualização da tradição que o antecederam, sem, contudo, perder de vista o homem de seu tempo.

Tomemos por base de análise alguns temas existenciais que assombram a consciência de personagens, e, de certo modo, direcionam seus comportamentos. Veremos como o absurdo da existência, a dinâmica do mascaramento, a vaidade, a morte como pulsão de vida, o pessimismo, a contradição e o humor podem atuar na relativização do juízo moral e do conformismo. A temática é abrangente, já que coteja aspectos da existência humana figurada em personagens; por isso, dedicaremos atenção ao modo como se apresentam tais comportamentos e as ações decorrentes deles.

Segundo Antonio Candido (1995, p. 21), a obra de Machado de Assis é constituída de três faces que se sustentam e se complementam em um único escritor, são elas: a) o trivial e afetado; b) o desprezioso, experimental, lúdico; c) o autor profundo, atento às contradições do mundo. Tais aspectos representam diferentes aspectos de uma obra que se formou pelo encontro entre o estilo de escrita do que era percebido pela observação empírica. Da sensibilidade dos contos de circunstância, autoconsciência e metalinguagem, à presença do absurdo e lapsos do inconsciente, o contraste entre a realidade e o pessimismo gerou um tom amargo de humor. O Machado dos contos mundanos convive com o Machado das obras profundas. Assim, o riso que muitas vezes demora para chegar ao leitor, tamanha a insensatez do sujeito narrativo, nasce da indiferença, superioridade e tristeza pelo que é ridículo e usado como ferramenta narrativa e de crítica à sociedade.

Machado escreve com a imaginação atrelada ao cotidiano, com o olhar direcionado à interioridade – e ao mesmo tempo ao exterior –, produzindo enigmas que traduzem enquanto escondem lapsos de intencionalidades de comportamentos. Em se tratando de enigmas que surgem de ações intencionais ou não, é perceptível que aspectos da obra de Machado de Assis são construídos por vias do ceticismo moral e da particularização de traços ideológicos da cultura brasileira (BOSI, 2007). Em outras palavras, sua escrita fez da assimetria de classe e raça o lugar de tratamento do egoísmo humano, por meio do pensamento cético e pessimista.

Motivado pelo egoísmo, o protagonista machadiano estaria sujeito a atitudes desmedidas em nome da “necessidade” ou da “autossatisfação”. Então, da unidade entre o olhar peculiar de Machado em direção às reações existenciais e os traços ideológicos de sua cultura, origina-se a obra de um escritor que fez da palavra a interposição entre o mundo e as almas. Seus narradores pretendem demonstrar a atuação de gatilhos externos como postochave para o desvelamento do inconsciente, e desse modo, formular a medida apropriada para a denúncia das relações mediadas pela dinâmica do mascaramento.

A relação estabelecida pelo discurso narrativo entre os personagens, o meio sociofamiliar e a própria interioridade seriam um fator considerável para que a sobreposição de máscaras se tornasse habitual. Assim, percebemos que se a civilização fosse regida pelo aprendizado das aparências, não faltariam criaturas aptas ao mascaramento, e a escalada social seria mais acessível aqueles cujas reações contrárias à moral fossem dominadas. Quanto mais o sujeito agisse sobre os impulsos das vontades mais secretas, mais apto estaria ao convívio social. A reflexão acerca das pulsões humanas na literatura transpôs os limites

das virtudes e “bons sentimentos” presentes nos primeiros contos machadianos e na aparência das protagonistas dos romances da década de 1870. E se converteu numa escrita de negação de valores éticos, pessimista e descrente quanto à moralidade de narradores e personagens dos anos de 1880.

A crítica sociológica de Roberto Schwarz considera que o modelo socioeconômico pós-colonial, paternalista, escravocrata e de costumes europeus assimilados ao Brasil contribuiu para a manutenção do sujeito na condição de agregado e favorecido. A leitura de Schwarz a respeito da obra de Machado de Assis perpassa a atuação da sociedade na subjetividade dos personagens, chegando ao debate sobre a própria conjuntura política, econômica e social. Schwarz (2012, p. 249) acredita que Machado modulava o tom de seus escritos à medida que percebia os movimentos das camadas sociais de seu tempo. Saindo da esfera acanhada e provinciana dos primeiros contos e romances, penetrou na “[...] filosofia amiga de interpelações, apartes e dúvidas hamletianas.” Os personagens passaram a se relacionar com a metafísica apropriada à ideia de país moderno, apesar de atrasado. E, de algum modo o universo do paternalismo, da relação de proprietário e agregado continuou presente como substância narrativa no jeito de Machado problematizar a subjetividade.

O pessimismo cético plasmado ao contexto brasileiro é conteúdo submerso da crítica de Schwarz quando se refere à ação e reação dos proprietários (e dos favorecidos) frente aos conflitos. Em outras palavras, a mudança de tom dos narradores de Machado, a partir de 1880, advém da relativização dos valores morais cultivados pelas personagens dos primeiros contos e romances; e destaca-se, sobretudo, pela exploração dos múltiplos pontos de vista. O leitor é cativado pela imparcialidade, numa conjuntura de negação e julgamento, que culmina na particularização do que se reconheceu como “discurso moral”.

Na relativização do juízo moral, o leitor encontra personagens cujas emoções se distanciam da virtude ético-cristã comum à sociedade. Ao invés disso, exalam malícia, lisura e esperteza. Alfredo Bosi (2014, p. 237-246) afirma que em se tratando de personagens de Machado, eles até tentam escapar dos perigos, “fundam civilizações, criam instituições, mas se vêm o desejo de atender à certa necessidade, o que estava em processo vai abaixo.” Assim, sabemos que por mais que coloquem o véu de bons sentimentos, se envolvidos em gatilhos externos de perigo ou de prazer serão capazes de ações e reações aterradoras.

A metáfora do olhar que penetra a alma humana pode ser encontrada em diversas obras de Machado como parte da dinâmica do mascaramento. Ou seja, a estrutura narrativa não quer perder de vista nenhuma dimensão essencial de seu objeto, mas compreendê-lo

pelo modo como ele se vê (e vê o outro), em um processo de espelhamento (BOSI, 2007, p. 10). O olhar revela e esconde o comportamento humano – objeto fragmentado na obra machadiana – e chega ao leitor por meio da linguagem, que apresenta o jeito pelo qual o olhar capta os gatilhos que recobrem ou denunciam as pulsões.

A linguagem também evidencia o que sentem ou desejam os personagens, sem, no entanto, deixá-los escapar do juízo moral, que pode ser benevolente, ou não, dependendo da classe social dos envolvidos. Nas palavras de Alfredo Bosi, para compreender o comportamento humano na obra machadiana “[...] faz-se necessário uma abordagem flexível, plural, interessada não só no mesmo e no típico, mas também na diferença e na singularidade. [...] A intencionalidade do autor desloca-se, e é preciso acompanhar cada uma das suas visadas” (BOSI, 2007, p. 13).

A presença da morte na literatura de Machado exerce papel fundamental, seja na escrita de memórias ou pela ideia de fim de percurso, fim de linha –, esse elemento foi utilizado para demonstrar que os personagens poderiam ser isentos de sanções de comportamentos assim que a morte chegasse. As *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880-81), ao passo em que são narradas pela memória de um defunto, apresentam o modelo de vida caprichosa do proprietário aos moldes do século XIX no Brasil. O retorno à vida colocou Brás acima de qualquer julgamento moral ou ético, e abriu caminho para que ele narrasse sua história nos termos preferíveis, já que ele mesmo escolheria o que seria contado. Tudo isso dentro do absurdo de uma vida apresentada ao leitor pelo retorno da morte.

O narrador das *Memórias póstumas* marcou o leitor de folhetim da *Revista Brasileira* pela viravolta machadiana descrita por Roberto Schwarz (2012), já que, segundo o crítico, esse narrador em primeira pessoa descreve a percepção crítica de Machado diante de seu espaço e tempo. Brás Cubas já seria desprovido de credibilidade somente pela condição de defunto; entretanto, o fato de ser “[...] acintoso, parcial, intrometido, de uma consciência absurda, dado a mistificações e insinuações indignas” (SCHWARZ, 2012, p. 251), o envolveria num discurso moral às avessas. E isso trouxe ares modernos para a literatura brasileira<sup>9</sup>. Apesar de culto e elegante, as intromissões do narrador deixam claro que ele seria

---

<sup>9</sup> Os “ares modernos”, sobretudo na escrita machadiana podem ser relacionados a um retorno de Machado aos clássicos, já que a moral às avessas é um dado encontrado na tradição do discurso irônico presente em obras como *Elogio da Loucura* (1511), de Erasmo de Rotterdam e *Uma modesta proposta* (1729), de Jonathan Swift.

capaz de baixezas contra quem se colocasse em seu caminho. Logo, o alto grau de disparidade interna, desconcertante e problemática, funcionou como ponto chave da composição inadequada ao acordo social.

O triunfo da condição de defunto-autor envolveu o discurso em uma mistura de lucidez, melancolia, ironia, galhofa etc., ao ponto de provocar confusão no leitor desavisado. Há capítulos em que tom trágico é misturado à zombaria ou ao gracejo. E assim, há indícios de relativização das fronteiras entre razão e sandice, com questões como “quando um homem é louco?” e “até que ponto o amor é livre de interesses”? Parece que Machado entrega ao leitor a possibilidade de juízo segundo o próprio instinto de autopreservação, relativizando o valor da ética e do pensamento moral diante dos acontecimentos. Nessa obra temos na configuração literária o terreno propício aos múltiplos mascaramentos. E a inaptidão de Brás para qualquer coisa de seu entorno, que não fosse narrar seus feitos em vida, atuou como fator de denúncia do homem e da mulher do Segundo Reinado, que convivia com realidades incompatíveis moral e eticamente como a escravidão e a prática da religião cristã.

As intromissões do narrador ao longo do livro ressaltam o que o indivíduo de seu tempo escolheria esconder do outro, já que não seria admirável deixar transparecer o cinismo, o egoísmo ou a vaidade. Entretanto, a condição de defunto-autor colocou Brás Cubas acima de qualquer juízo de valor quanto aos comportamentos aceitáveis ou não. Ele retrata o cinismo, a hipocrisia e o capricho com a ironia de quem conviveu com as estruturas sociais assimétricas e ambivalentes propícias ao seu lugar de proprietário (BOSI, 2007).

No tocante à ironia amplamente percebida por leitores e críticos da obra de Machado, ressaltamos a configuração de um narrador que se inscreve na revisitação de gêneros consagrados, como o diálogo socrático, mas às avessas e com a ambiência contemporânea, dedicado a temas triviais. “Teoria do medalhão”, de 1882, apresenta-nos uma conversa entre pai e filho na noite em que o jovem estava chegando à maior idade. Os ensinamentos do pai querem assegurar que Janjão se torne um medalhão: alguém com sede de nomeada, que não tema o

---

No conto “Teoria do medalhão” (1882), o narrador descreve a ironia como: “esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria dos cétricos e desabusados” (ASSIS, 2015, v. II, p. 267). Trata-se de um conto constituído com índices do que de mais irônico é possível perceber em Machado.

Machado refere-se a Luciano de Samósata, sírio helenizado, que viveu no século II d.C. É o autor de *Diálogos dos mortos* e de *Das narrativas verdadeiras*. É reconhecido pelos discursos satíricos, de forte influência em escritores posteriores, bem como pela sátira menipeia. A Jonathan Swift (1667-1745), escritor irlandês conhecido pela obra *As viagens de Gulliver* (1726). E a Voltaire, pseudônimo de François-Marie Arouet (1694-1778), grande nome do pensamento e da literatura franceses do século XVIII. Voltaire é famoso por seu racionalismo, pela ironia implacável, bem como por seu anticlericalismo.

obscurcimento e que use o cálculo em todas as relações como índice de autopreservação. O pai considerava que o ato de ser um medalhão faria o filho conseguir posições de domínio na sociedade. Porém, para tanto, seria imprescindível dissimular o saber e refrear as ideias – não expô-las se forem precipitadas. Não exercer o pensamento e dedicar-se a atividades que não estimulem o cérebro, pois um medalhão seria alguém circunspecto, que não se avizinha do que pode trazer-lhe prejuízos. Segundo o narrador, Janjão é dotado da perfeita inóquia mental, mas, se ensinado, correria o risco de conter ideias próprias se um dia elas vierem a fazer ninho em sua mente. Assim, seria imprescindível o aprendizado das aparências desde os primeiros anos da juventude, para que não tendo ideias próprias, não entregue ao outro a possibilidade de vê-lo como um medalhão incompleto.

O leitor facilmente percebe a presença de três chaves de leitura, que colocam o conto em um efeito de espelhamento diante da tessitura da ironia. Com efeito, o narrador compõe um encadeamento que traduz o *comportamento*, o *vocabulário* e o *pensamento* que reflete o estilo clássico discursivo, como felicitações e agradecimentos, mas sem o “exagero” de intentar algo novo. Seria como pensar o que já foi pensado, intercalar citações às frases repetidas: usar formas consagradas, incrustadas pelos anos na memória individual e coletiva, com ares de novidade. Portanto, Janjão seria um medalhão completo se fugisse de discussões que demonstrassem o quanto era inapto para o pensamento, ao contrário, usasse frases de efeito que calassem a todos antes que pudessem ter ideias próprias.

Um medalhão mantém as relações de favor ao alcance das mãos; sabe exatamente os benefícios da publicidade de si e o faz de forma consciente, entretanto, de modo que pareça desprezioso. Ao noticiar os fatos sobre si pretende ser lembrado e bem-quisto pelos amigos, afinal, a aparência permeia as relações e relativiza os discursos quando estes são usados para o autoengano e a autoconservação.

Segundo o narrador machadiano o medalhão não deveria usar a ironia em seus feitos, pois se tornaria alvo de um componente perigoso da linguagem que tem a feição de cétricos e desabusados, frutos da decadência grega. No entanto, é notório que o autor ironiza sua invenção, seja na forma narrativa ou mesmo no assunto de aparência banal, mas de diálogo com a tradição que o antecederia. Desse modo, no âmbito do tratamento moral, o que seria moderno em Machado de Assis e pode ser considerado uma forma às avessas difere do que se encontra na tradição satírica e na escrita de seus contemporâneos. E assim, é possível destacar que “o novo” em Machado parece se inscrever na revisitação dos gêneros consagrados trazendo a ironia como nota da modernidade.

A relativização do discurso narrativo induz o leitor à justificativa de seus atos, numa espécie de mal necessário à situação. Afinal, o “[...] que fazer se as coisas são assim e se os homens precisam agir assim para sobreviver?” (BOSI, 2007, p. 18). Desde os primeiros contos aos romances da maturidade, a lucidez proposta por Machado seria também concessão e conformismo, contanto que as regras do jogo, ou da vida, fossem vistas pelo ângulo de forças impostas pelo destino e circunstâncias. O olhar conformista teria no próprio conformismo a garantia da sobrevivência social.

*Memórias póstumas de Brás Cubas* foi publicado pela primeira vez na *Revista Brasileira*, no Rio de Janeiro, de 15 de março a 15 de dezembro de 1880; e foi reunido em volume em 1881 pela *Tipografia Nacional*, no Rio de Janeiro. O folhetim ganhou edição em livro e marcou a mudança de tom da escrita machadiana em relação aos romances da década anterior. A obra trouxe o conceito de realismo literário para o Brasil consumidor do romance europeu, a partir do que se tinha como produto local. Em outras palavras, o realismo plasmado ao solo fluminense alcançou o brasileiro do final do século XIX de, pelo menos, dois modos: na mistura do pessimismo e negação do idealismo romântico, e, pela verossimilhança na motivação dos personagens. Logo, não somente pela estrutura narrativa fragmentada e distinta das obras anteriores, ou pelo tom irônico, jocoso, de humor ácido e, de certo modo, chocante ao público da época. Mas, pela crítica ao comportamento humano e social de seu tempo, pelo modo no qual Machado compôs vidas verossímeis.

A descrença na virtude em detrimento da degradação moral lembra-nos os conceitos de José Luiz Passos (2007), segundo os quais o termo realismo em Machado se apresentaria na verossimilhança da ação que constrói a vida interior dos personagens. Estes, dotados de um passado e de uma interioridade que os tornam verossímeis, “[...] vivem vidas duplas e fazem desse jogo um interessante contraponto entre a autonomia e a divisão do eu [...]” (PASSOS, 2007, p. 79). O realismo em Machado acentuaria as camadas da pessoa humana pela motivação da “[...] natureza enganosa das ambições e escolhas [...]”, atuantes nas restrições de expectativas pessoais ou impostas pelas instituições (PASSOS, 2007, p. 97). Isso decorre, também, do fato de o protagonismo de Brás Cubas dispor da legalidade de contar a vida a partir da própria morte, acima de normas institucionais e da motivação da ação.

### 1.2.2 Tirando o esqueleto do armário<sup>10</sup>

Para um homem que acabou de digerir o jantar  
e aguarda a hora do Cassino,  
a morte é o último dos sarcasmos.

Machado de Assis, *Uma visita de Alcibíades*, 1882.

O sujeito marcado pelo comportamento dissonante do socialmente aceitável, como aquele no qual a desrazão é dominante, tem sido, historicamente, motivo para experimentos que perpassam as áreas do conhecimento humano. Na Grécia Antiga, o louco é o profeta, aquele que expõe excesso de paixão num discurso pouco compreendido. No Medievo, a relação entre o poder e o saber da Igreja trouxe ao alienado, caso pudesse comprar a Santa Inquisição, a alcunha de excêntrico ou a punição pelo exorcismo, se fosse tido por bruxo e seu comportamento demonizado. No Renascimento, com o homem no centro do pensamento e das expansões territoriais já não havia mais espaço para as sujeiras sociais: aquele que não fosse necessário economicamente deveria ser excluído. E, de fato, mendigos, prostitutas, leprosos e alienados mentais eram levados para longe da sociabilidade.

O Brasil colônia viveu o que Jurandir Freire Costa (1999) nomeia como higienização social das instâncias familiares. O autor descreve o início da medicina higienista de “fins educativos” e de instalação da ordem recorrendo à teoria foucaultiana, que explica a dualidade entre lei e norma. A lei atuaria na negação dos direitos por meios repressivos, já a norma, apesar de certa repressão estaria dedicada à prevenção de fatos novos. A normalização médica e higienista justificava a relação direta entre a criação do Estado Nacional Brasileiro, atrelado ao desenvolvimento urbano e social, aos cuidados com a saúde física e moral das famílias. E assim, a segregação dos loucos ou doentes para o distanciamento das pessoas de bem, permitiria ao Estado o domínio sobre as instâncias do público e do privado, subsidiado pela manutenção da ordem. A aparente melhoria higiênica dos hospitais para a contenção de quadros infecciosos, com a criação de espaços específicos para leprosos, prostitutas, mendigos e loucos funcionaria como um purgatório do que era

---

<sup>10</sup> Os tópicos a seguir “Tirando o esqueleto do armário” e “Pulsões de crueldade” são partes da composição de um artigo intitulado “Desrazões privadas e suas lógicas ocultas em dois contos machadianos”, que saiu no dossiê chamado “A literatura nas marcas da desrazão”, da Revista Fronteiraz (dez. 2020), da PUC-SP.

contrário ao padrão eurocêntrico de mascaramento social. Por conseguinte, tanto na Europa quanto em solo brasileiro, a propensão ao encarceramento do que representasse o adoecimento social era evidente, sobretudo o da população não branca.

O século XIX conviveu com a criação de hospitais terapêuticos, casas de saúde, manicômios e teorias que pretendiam explicar o delírio e a excentricidade dos comportamentos. Nesse tempo, as inconclusões científicas, a anulação da individualidade e a desumanização do sujeito eram, de fato, evidentes. Em 1801, Philippe Pinel (1745-1826) publicou o *Tratado médico-filosófico sobre a alienação ou a mania* no qual propôs traçar um caminho terapêutico-ocupacional que reduzisse o número de instituições que estavam servindo de “depósitos humanos.” A prática da exclusão do incômodo, do desequilibrado ou alienado mental se propagou da Europa para o restante do mundo. E, contrariando as intenções de Pinel, seus estudos serviram de base para teorias organicistas que buscavam em pesquisas de anatomia as justificativas para tratamentos com sangrias, vômitos induzidos, choques, purgações e ventosas. Ou seja, a leitura instrumentalizada de suas teorias só reforçou a ideia de que a alienação seria uma doença moral.

O cenário de inconclusões científicas e do romance burguês se afirmando como gênero, permitiu ao pensamento filosófico adentrar à escrita literária como possibilidade de pensar o humano a partir de pulsões externadas em situações-limites. No contexto brasileiro, Machado produzia literatura para o rodapé dos jornais em que a problematização de aspectos da alma humana e do desequilíbrio entre o público e o privado era fator recorrente.

No trato dos personagens da década de 1870 já transparece a consciência do mascaramento como razão social, ou seja, do ajuste necessário entre o privado e o público, de acordo com a necessidade do personagem de se manter no controle da situação. Apesar de ser um jogo não tão latente nos primeiros contos, o uso de máscaras cresceu com *Contos fluminenses* (1870), *Histórias da meia noite* (1873) e romances como *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878). São obras em que o tom do realismo ainda é contagiado pela sensatez de protagonistas que, a despeito do sentimentalismo, depositaram no cálculo das ações a busca da autopreservação.

Os ímpetos de vilania, crueldade e autoconservação que aparecem nas obras apresentam personagens que convivem com a prática da coerção moral e, a partir dela, têm sua subjetividade composta. Entretanto, segundo a lógica da desrazão de Michel Foucault (2002), sistematizada um século depois n’*A história da loucura na idade clássica* (1961), se tais ímpetos aproximarem o indivíduo da loucura, esta, é menos um mistério a ser

desvendado por práticas de coerção moral, e mais um produto humano que se faz socialmente. Foucault (1961) direciona o pensamento de constituição da loucura em meio à filosofia do sujeito de Descartes, segundo o qual o pensamento pode ser tomado como a essência da mente.

Na crônica do dia 2 de dezembro de 1894, publicada n’A *Semana da Gazeta de notícias*, Machado escreve sobre a possibilidade de o Hospício Nacional (ex-Hospício Pedro II) dos Alienados, situado na praia Vermelha, sair da custódia do Estado e tornar à Santa Casa de Misericórdia. O cronista ironiza a postura da sociedade frente à questão afirmando que, para essa decisão, melhor seria consultar um doido – alguém que fizesse uso do serviço prestado –, distante das vaidades do imposto público. O leitor percebe que a opinião de um dos alienados, o Duque do Cáucaso e da Cracóvia, traduz um pouco do que a obscuridade (ou dubiedade) do conceito de loucura é capaz de exercer nas relações entre o privado e o público:

Se é verdade que o Hospício foi levantado com o dinheiro de loterias e de títulos mobiliários, que o José Clemente chamava impostos sobre a vaidade, é evidente que o Hospício deve ser entregue aos doidos, e eles que o administrem. O grande Erasmo (ó Deus) escreveu que andar atrás da fortuna e de distinções é uma espécie de loucura mansa; logo, a instituição, fundada por doidos, deve ir aos doidos, – ao menos, por experiência. É o que me parece! É o que parece ao grande príncipe Estelário, bispo, episcopus, papam... O seu a seu dono. (ASSIS, 2015, v. IV, p. 1051)

A resposta vem daquele que, distante da razão e da capacidade de decidir por si, apresenta não somente a problemática, mas o caminho possível para a resolução do caso. A loucura exhibe uma parte da sociedade que não é “bonita” de ser mostrada pelo aprendizado das aparências. E a medicina higienista descrita por Jurandir Freire Costa (1999) aproxima a sociedade fluminense da “limpeza” dos incômodos humanos plasmados por Machado de Assis em tantos personagens e narradores. A questão proposta pelo cronista está para além da distinção entre alienados e normais, aproxima-se da dualidade entre o louco como produto da sociedade em que vive, e o normal, que seria tão louco quanto o outro. A crônica relata esses dois lados: o do sujeito “são” que deixa a razão de lado em busca de fortuna e distinção – funda instituições para os loucos e diverge sobre a melhor forma de administrá-la –, e do alienado recolhido ao manicômio.

Décadas anteriores à referida crônica, Machado de Assis publicou o conto “Um esqueleto” no *Jornal das Famílias* (1863-1878), sob o pseudônimo Victor de Paula. O livreiro editor da revista e apreciador das letras de Machado, Baptiste Louis Garnier, veiculou o conto em seis capítulos de folhetim, de outubro a novembro de 1875. A editora de Garnier tinha no periódico *Jornal das Famílias* – revista mensal, ilustrada pela moda feita em Paris, com o atrativo da imagem – seu mais amplo modelo de sucesso jornalístico, com um período de 15 anos consecutivos de publicações. O suporte obteve grande aceitação entre os leitores, sobretudo leitoras, por se tratar de um jornal de cunho civilizador, voltado à instrução familiar, doméstica e social. A intenção de divertir, informar e entreter a classes de senhoras estava presente nas páginas de narrativas, poesias, culinária e moda<sup>11</sup>. “Um esqueleto” foi reunido e publicado na Obra completa de Machado de Assis, na seção Outros contos, em 1959.

Os contos de Machado publicados no *Jornal das famílias* pareciam recobrir a ironia, o gracejo e o humor com um véu que traduzia conceitos filosóficos numa leitura de entretenimento. As histórias moralmente aceitas pelos leitores não despertavam tanta atenção para a crítica social e humana feita pelo escritor; e assim, numa aparente conformidade com o gosto do público, Machado entregava aos leitores narrativas ácidas, enquanto se firmava como produtor literário.

O leitor atento percebe que a história de como um esqueleto foi parar dentro do armário do Dr. Belém nada tem de amenidades, ao contrário, é parte da temática que está no terreno do macabro e narrativas de horror de Mary Shelley, Edgar Allan Poe e E. T. A. Hoffmann, comuns ao século XIX e que Machado experimentava em solo brasileiro. A história sobre a vida de um homem que mantém o esqueleto da esposa consigo diferencia-se do que o público feminino estava acostumado: folhetins mais açucarados ou de fundo moralizante.

---

<sup>11</sup> Percebendo as mudanças vividas pela sociedade, a Editora Garnier refez o foco do *Jornal das Famílias*: de uma revista eclética destinada a público geral, se tornou um jornal de seções restritas e voltadas ao público feminino. Os assuntos foram divididos em dois blocos – Recreativos e de Instrução –, o primeiro foi composto por seções de História sagrada e profana, Ciências naturais e positivas, Direitos e deveres da mulher e Literatura (um lugar para uma espécie de crítica literária e resenhas).

No segundo bloco o leitor encontra Poesias e dramas, Romances e contos, Anedotas e jogos de prendas, Receitas úteis e curiosas, e Moda; num formato de 32 páginas ilustradas que circulavam entre um público restrito de leitores. Embora fosse vendido na forma avulsa, a estrutura fragmentada de muitos de seus artigos e de narrativas em folhetim se tornou um forte incentivo para que o público procurasse pelo próximo exemplar. (PINHEIROS, 2007).

“Um esqueleto” é apresentado ao leitor com uma moldura narrativa de um grupo de 10 ou 12 rapazes reunidos numa noite para conversas sobre “artes, letras e política” (ASSIS, 2015, v. II, p. 1314). A atmosfera de descontração, atrelada a um ambiente que sugere interesse em rir de uma pilhéria ou outra, é interceptada pela narrativa de Alberto e sua relação com o excêntrico Dr. Belém: um homem de variadíssima instrução, descobridor de um planeta e dono de um esqueleto humano. Os convivas têm os sentidos aguçados para a história que será iniciada, e o narrador, percebendo que estavam “em pleno Hoffmann”, com sons de água batendo funebremente na praia, entrega o fio condutor da narrativa à perspectiva de Alberto.

É notória a semelhança que esta moldura narrativa estabelece com a abertura do conto “O espelho”, que Machado escreverá anos depois na *Gazeta de notícias*. Nesta história publicada em 1882, o protagonista Jacobina está reunido com quatro amigos em uma casa no bairro de Santa Teresa, numa noite em que discutiam questões filosóficas e debatiam efusivamente. Jacobina se contentava em assistir a discussão intervindo pouco e pontualmente, até que, no meio da noite, pede a palavra para contar um caso que aconteceu com ele próprio para provar a tese de que o ser humano tem duas almas. A partir daí, temos a narrativa do alferes da Guarda Nacional pela perspectiva de Jacobina, e a semelhança da temática e estrutura dos contos.

Os procedimentos narrativos dos contos “Um esqueleto” e “O espelho” atestam para uma metalinguagem sutil, ou ironia romântica, com semelhanças que agem como flagrantes da pessoa humana. Nesse caso, destaca-se o momento em que Jacobina, ao defender sua teoria da alma, fala de uma senhora que muda de alma exterior a cada estação. Ao ser interpelado pelo nome da senhora, o narrador diz ser ela parenta do diabo, seu nome é “legião”. Por conseguinte, embora “Um esqueleto” não possua dados explicitamente diabólicos, a história da perda do reflexo se ligaria a uma tradição de obras sobre pactos com o diabo (alusão a Hoffmann). E assim, a afirmação sobre a vaidade feminina atuaria como uma inscrição da narrativa no terreno do diabólico.

A descrição física de Dr. Belém dialoga com a escrita de horror e morte, cômico e apavorante, produzindo uma caricata figura-símbolo da dualidade razão *versus* loucura. O homem alto, magro, de cabelos grisalhos caídos nos ombros, tinha o olhar “[...] muitas vezes meigo e bom, tinha lampejos sinistros, e às vezes, quando [...] meditava, ficava com olhos como de defunto.” (ASSIS, 2015, v. II, p. 1315). A moldura narrativa se abre aos detalhes sobre o enredo e permite ao leitor ir construindo um olhar mais aguçado dos fatos por meio

de adjetivações do doutor como o tom da pele, ou as três ou quatro rugas na testa, permite também que cada detalhe da história direcione o leitor para a singularidade de um homem lembrado pelo estranho modo de vida.

O apelo psicológico e o diálogo com o macabro antecipam, de algum modo, o que será sistematizado por Tzvetan Todorov no século XX (1981) como vertentes da literatura fantástica. O crítico formula três categorias de percepção da constituição literária: o *maravilhoso*, *estranho* e o *fantástico*. A narrativa de horror clássica conduz as três categorias, que podem ser percebidas em conjunto, ou distintamente como em *A história maravilhosa de Peter Schlemihl* (1814), de Albert von Chamisso, ou em *As aventuras da noite de São Silvestre* (1815), de E. T. A. Hoffmann. “Um esqueleto” aproxima-se do *estranho*, do universo em que um evento sobrenatural, apesar de misterioso, pode ser explicado de forma natural, racional e lógica. É provável que o narrador se refira ao clima de “em pleno Hoffmann” como um recurso que dá o tom da narrativa de Alberto, e também sugira um índice de autoconsciência da obra, já que ele não faz apenas uma referência aos contos extravagantes do escritor alemão, mas sugere a artificialidade da narrativa. Ou seja, não será narrada uma mera experiência e sim um conto à maneira de Hoffmann.

O conto de Machado de Assis permite aos leitores de folhetins da capital fluminense carioca a percepção da estrutura ficcional que chega da Europa – como na escrita fantástica de Edgar Allan Poe e Sir Arthur Conan Doyle – remodelada à matéria local. Em “Instinto de nacionalidade” (“Novo mundo”, 24 de março de 1873), Machado de Assis afirma que o escritor é produto de seu tempo e espaço mesmo quando sua escrita não está encharcada da cor local. E é nacional quando faz uso da forma literária comum à Europa do século XIX com materialização do sujeito comum ao Brasil oitocentista. A crítica custou a assimilar a profundidade e a extensão da argumentação machadiana (brasileira) e da adequação da matéria local aos moldes europeus, numa ficcionalização renovada dos gêneros em prosa.

Roberto Schwarz (2012) problematiza essa questão discutindo dados que sedimentam a ideia de que é no particular que a universalização da obra machadiana acontece. Para Schwarz, Machado não se resume no escritor que pesquisa as “[...] constantes da alma humana, acima e fora da história, indiferente às particularidades e aos conflitos do país”; trata-se de “[...] um dramaturgo malicioso da experiência brasileira” (SCHWARZ, 2012, p. 13). Em outras palavras, Machado soube ajustar a estética da prosa moderna ao acanhado substrato de seu país, obtendo um efeito estético grandioso; soube remodelar a tradição clássica para a noção do universal no particular, ideia teorizada por Schwarz em

“*Martinha versus Lucrecia*” (2012), um dos mais recentes e relevantes ensaios sobre o escritor brasileiro.

O narrador de “Um esqueleto” apresenta ao leitor a informação de que o Dr. Belém já fora casado e que em um período de 3 meses pretende casar-se novamente. Alberto soube que a intenção de se casar contemplava D. Marcelina, senhora de vinte e seis anos, viúva de Ouro Preto. Nesse ponto, a lembrança do primeiro casamento trouxe ao doutor uma atmosfera sombria e a ideia de mostrar ao amigo um móvel coberto com um pano verde. Alberto foi tomado de pavor em seu espírito ao se deparar com um esqueleto guardado dentro do armário, e ainda mais com a naturalidade do doutor diante da cena. O estranhamento causado pela visão da figura-símbolo da morte trouxe pesar ao espírito de Alberto, porém, a situação foi prontamente explicada com a graça própria do excêntrico médico e suas mudanças repentinas de humor:

— É minha mulher, disse o Dr. Belém sorrindo. É bonita, não lhe parece? Está na espinha, como vê. De tanta beleza, de tanta graça, de tanta maravilha que me encantaram outrora, que a tantos mais encantaram, que lhe resta hoje? Veja, meu jovem amigo; tal é última expressão do gênero humano. (ASSIS, 2015, v. II, p. 1316).

A morte materializada na figura de um esqueleto mudou as relações entre os amigos. A alternância de comportamento do doutor, de uma espécie de letargo ao tom risonho, volúvel e jovial trouxe a Alberto um aspecto diferente do riso sinistro a que já estava acostumado durante as visitas. Esse comportamento de personagens em lapsos de consciência lembra-nos o que Antonio Candido (1995) pondera sobre a necessidade de educar o olhar para os meandros do modo machadiano de escrever. É imprescindível ler Machado com o senso do anormal: “daquilo que parece raro em nós à luz da psicologia de superfície e, no entanto, compõe as camadas profundas de que brota o comportamento de cada um” (CANDIDO, 1995, p. 24). É preciso saber quando a natureza do homem comum está direcionada aos extremos. E, sendo a razão o alvo maior do indivíduo, quando trazida para as relações por meio da desassociação do que parecer anormal, se transformará no seu oposto, ou seja, na desrazão. Para Candido (1995) psicologia de superfície não compõe o humano de Machado: a amplitude, a grandeza, a vastidão do seu alcance, se fazem na parte recoberta pelo véu da interioridade. Seria o louco *machadianamente* lúcido?

O caráter fúnebre e maníaco de Dr. Belém perpassou a alma de Alberto num misto de assombro e tristeza pelo acontecido com o esqueleto. O narrador sentiu-se aturdido com o que vira e triste ao ser responsabilizado pela ideia do novo casamento, e, de possivelmente, de um novo esqueleto fazer parte da vida do doutor. O aceno para o futuro ao lado de Marcelina se achegava ao Dr. Belém por ideias como: “– de fato, gosto da noiva, disse ele com ar sério; é possível que eu morra antes dela; mas o mais provável é que ela morra primeiro. Nesse caso, juro desde já que irá o seu esqueleto fazer companhia ao outro” (ASSIS, 2015, v. II, p. 1318). A excentricidade que reúne riso e horror é traduzida em manifestações do grotesco, que aproxima-se do diálogo consciente com a tradição romântica pelas referências a autores como Hoffmann e Goethe. Entretanto, a aproximação exemplifica o distanciamento irônico de Machado, que desarticula qualquer expectativa em torno de um enredo romântico. Em outras palavras, a tradição romântica de diálogo consciente com a temática do macabro e do grotesco assegurou que a obra machadiana habitasse entre o realismo da escrita moderna e doses da tradição que o antecederam.

A consciência do subjetivo, própria de quem quer refletir a respeito da sociedade de seu tempo, promoveu um mapeamento da interioridade do sujeito que, segundo Candido (1995, p. 34) ainda era cercada pelo absurdo da gratuidade. A interpretação psicológica de Sigmund Freud, anos mais tarde, a importância “[...] do lapso e dos comportamentos considerados ocasionais [...]” (1995, p. 34), referidos na obra de Machado atestariam a relevância das contradições da alma reveladas pelo autor.

Em um dos encontros periódicos entre Alberto e Dr. Belém para a leitura do *Fausto* (1808), o doutor alude à ideia de que ele próprio é semelhante a Mefistófeles, o que enreda a pessoa humana para atos naturalmente maldosos. Johann Wolfgang von Goethe elaborou sua tragédia com base na cultura medieval, para criticar os comportamentos na Alemanha do século XVIII e início do XIX. A peça traz o *demônio* para o centro de discussões filosóficas e permite-nos visualizar até que ponto o ser humano estaria disposto a entregar-se para ter seus interesses realizados.

Mefistófeles é a composição da ideia daquele que seduz a pessoa humana por sua própria cobiça. A figura do demônio configurada a partir de uma lenda popular é sedutora e conquista as almas realizando seus desejos em troca da total entrega de si a ele. Fausto vende sua alma e recebe como recompensa 3 elementos: o conhecimento (as respostas ao sentido da vida), Margarida e a juventude eterna. Nas andanças com Mefistófeles em busca da tão esperada satisfação na vida, Fausto percebe que o demônio considera o homem como

naturalmente maldoso, passível de pactos que atendam à inclinação ao prazer imediato. A desilusão, a desesperança e o desencanto do mundo, misturados à efeméride da modernidade, levariam o homem à busca hedonista, ao ponto de negociar a própria vida.

Às conjecturas acerca da obra de Goethe é somado o assombro de Alberto ao passar pelo corredor da casa e ver o esqueleto sentado à mesa para a refeição junto ao novo casal:

qual não foi a minha surpresa ao chegar à porta? O doutor estava de costas, não me podia ver. A mulher tinha os olhos no prato. Entre ele e ela, sentado numa cadeira vi o esqueleto. Estaquei aterrado e trêmulo. Que queria dizer aquilo? Perdia-me em conjeturas; cheguei a dar um passo para falar ao doutor, mas não me atrevi; voltei pelo mesmo caminho, peguei no chapéu, e deitei a correr pela rua fora. (ASSIS, 2015, v. II, p. 1319).

O medo tomou conta das ações do protagonista e o temor já não era mais pelo esqueleto e sim pelo doutor, “[...] que se afigurava ser um homem mal ou um homem doido.” (ASSIS, 2015, p. 1319). A excentricidade de se ter um esqueleto à mesa traduz a materialização da morte no cotidiano, sem, contudo, deixar de causar espanto, já que não há ossadas convivendo com os vivos na maioria das casas. Alberto questiona a naturalidade da ação do doutor diante do esqueleto de Luísa (a primeira esposa), ressaltando o dever da piedade para com os mortos e da melancolia de D. Marcelina com o cenário. Contudo, o que recebe como resposta é a ideia de que se a criatura fora amada em vida, como não seria trazida para o convívio depois de morta? O excêntrico homem dá indícios de que aprecia a morte materializada e o efeito causado em quem se depara com ela, já que promoveu a deterioração do cadáver da mulher para uma ossada completamente limpa da putrefação.

A presença do esqueleto na casa remete à ideia do *conte philosophique*, ou ao mote citado por Candido (1995, p. 30), quando se refere à reversibilidade entre razão e loucura, impossíveis de demarcar fronteiras, ou de definir territórios entre o que aconteceu e o que pensamos que aconteceu: “[...] o real pode ser o que parece real?.” Seria necessário ver além do que o véu das boas relações recobriria na tessitura social. Haveria fronteiras entre pensamento e realidade, ou, dizendo de outro modo, seria possível perceber os momentos em que a interioridade chegaria à superfície? A modernidade brasileira produziu um sujeito que é inteiro quando se apresenta dúbio, de contradições que oscilam entre o apreço pelo olhar do outro e a estranheza por atitudes contraditórias.

Temas periféricos que retratam o inconsciente, como a capacidade de detectar as emoções, bem como a possibilidade de repensar o momento em que dados irracionais dominam as ações tidas como racionais, trazem à reflexão um tom mais próximo aos personagens do conto. Com efeito, a ação de colocar e retirar máscaras usadas pelo inconsciente, mediante a necessidade de falsear-se ao olhar do outro, pretendendo a manipulação da reação alheia, implicaria certo grau de irracionalidade, pois nem todas as emoções seriam razoáveis, ou seja, alguns ímpetos são mais aterradores que outros (ELSTER, 1999, p. 102). Para Dr. Belém, não haveria necessidade de temer os mortos já que conviveria melhor com os defuntos que com os vivos. A relação com o esqueleto proposta pelo doutor quer fazer parte da normalidade dos dias, entretanto, o dado irracional dessa pulsão denuncia um homem de manias voltadas à desrazão.

Certa vez, Dr. Belém decide contar sobre um crime cometido por ele mesmo quando suspeitou que um rapaz da vizinhança era amante de Luísa, e, movido pela cegueira de seus atos, puniu a esposa com a morte: “[...] um dia declarei-lhe que sabia tudo, e que ia puni-la do que me havia feito. Luísa caiu-me aos pés banhada em lágrimas protestando pela sua inocência. Eu estava cego; matei-a.” (ASSIS, 2015, vol. II, p. 1322). A confissão não deixou menos que uma impressão de horror em Alberto, já que em meio ao pavor do relato percebeu uma lágrima na face do sinistro homem, que dizia ter sido o algoz de um anjo. Assim, a incongruência entre o que era dito por ele e o que demonstrava sua face era evidente.

A escrita de Machado, frequentemente, direciona seus personagens para o delírio como caminho de defesa de suas ideias com todo o arsenal discursivo da razão. Desse modo temos a exploração do contrassenso, bem como a composição de uma forma de humor que ironiza a razão e flerta com o absurdo. Dr. Belém questiona a origem do medo dos mortos referindo-se ao *memento mori*, à certeza de que todos morrerão, logo, não deveria haver nada em um esqueleto que causasse medo nos vivos. A ossada de Luísa não seria mais bonita segundo a vida, mas, certamente seria formosa segundo a morte. E, se tudo se acabará nela a presença física de um esqueleto como imagem da morte poderia “habitar junto à família” com mais naturalidade. O *Memento mori*, algo como: lembre-se que você é mortal; e o *Ubi sunt*: reflexão sobre a transitoriedade da vida, trazem a lembrança de que o ser humano é finito, de que um dia passará. Essa passagem poderá ser configurada pelo desencantamento do mundo em meio à nostalgia do que não se viveu, como em *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774) de Goethe. Ou, na exploração do contrassenso entre vida e morte feito pela lógica do absurdo.

A presença da tragédia shakespeariana na escrita de Machado é marcante no conto “Um esqueleto.” O teatro de Shakespeare, presente em *Dom Casmurro* (1900), com referência direta a *Otelo, o mouro de Veneza* (de 1603, encenada pela primeira vez em 1604), pode ser percebido já nos primeiros contos. Ao descobrir que as desconfianças eram irreais, numa reviravolta dramático-farsesca, Dr. Belém traz para junto de si o esqueleto da vítima e age de modo a tê-lo como companhia diária. Essa possibilidade de o homem comum ser enredado pela natureza e agir segundo os impulsos mais profundos é parte do *eu* irremediavelmente humano, que decide sobre si (para si) e sobre o outro.

O mascaramento das pulsões de um homem contrito, apegado ao esqueleto com arrependimento e devoção dá lugar ao perverso que quer assegurar à Marcelina o mesmo fim de Luísa. E Alberto, envolto pelo mascaramento acerca das pulsões que levaram o doutor ao esqueleto, quer saber a explicação do mistério:

[...] meus olhos disseram-lhe que efetivamente desejava saber a explicação daquele mistério.

– É simples, continuou ele; é para que minha segunda mulher esteja sempre ao pé da minha vítima, a fim de que se não esqueça nunca dos seus deveres, porque, então como sempre, é mui provável que eu não procure apurar a verdade; farei justiça por minhas mãos. (ASSIS, 2015, v. II, p. 1322).

A narrativa de Machado elabora situações em que personagens agem com o fim de revelar ao leitor os motivos (ambíguos e arbitrários) em que baseiam seus atos. Esse desvelamento, como reitera José Luiz Passos (2007), perpassa as relações familiares, que se formam ou se dissolvem num ambiente moral de conflitos e desconfianças, enquanto simulam polidez e cordialidade. Os personagens podem ser ao mesmo tempo companheiros leais e sombras incômodas. Nesse ambiente é possível haver confronto em detrimento da própria imagem e do valor do indivíduo e, em específico, da pessoa moral e seus embaraços de consciência de faz-de-conta. A relação de familiaridade com a ossada refere-se a um convívio íntimo da morte com a vida e ao entrelugar utilizado por Dr. Belém para sua moralidade. E, assim percebemos que manter-se no entremeio dos polos razão/desrazão provocou um efeito catalisador de desequilíbrio entre os dois mundos.

Alfredo Bosi (2010) comenta que a percepção dos motivos das ações humanas seria ao mesmo tempo desmascaramento e prenuência dos poderes da Vontade e do Inconsciente. Sendo assim, quando percebemos o doutor em meio às oscilações de máscaras e denúncias

de suas próprias vontades, entramos em contato com o mundo narrado e com suas pulsões servindo de substrato para a literatura. Elster (1999) reitera que por toda parte há a expressão de emoções humanas nas artes: “emoções atingem leitores, ouvintes e telespectadores por aspectos formais, bem como materiais de obras de arte” (ELSTER, 1999, p. 108, tradução nossa)<sup>12</sup>. Machado constrói a narrativa e os personagens como a coisa mais próxima de um experimento envolvendo eventos emocionais que se conectam ao leitor.

O incidente de cartas anônimas com suspeitas de infidelidade vivido com Luísa retorna no casamento com D. Marcelina e, dessa vez, Alberto é o alvo da detração:

Outro crime devia ser cometido nesta ocasião; mas tanto te amo, Alberto, tanto te amei, Marcelina, que eu prefiro deixar de cumprir a minha promessa...  
 Ia interrompê-lo; mas ele não me deu ocasião.  
 — Vocês amam-se, disse ele. Marcelina deu um grito; eu ia protestar.  
 — Amam-se que eu sei, continuou friamente o doutor; (Assis, 2015, vol. II, p. 1324).

Protestos da mulher e do amigo a respeito da acusação de adultério se fizeram inaudíveis: o doutor retirou do bolso um papel e deu a Alberto como prova da desonra. Lembramos que Machado recorre a motivos herdados do melodrama até sua fase madura. E na estrutura dos contos esses motivos funcionam muito bem: estabelecem uma ligação entre o leitor e a trama com base nessas convenções melodramáticas – cartas anônimas aparecem na trama e no desfecho de “A cartomante” (1884), por exemplo.

Após a denúncia da suporta traição, Dr. Belém partiu para o desconhecido com a mulher que sempre amou: “[...] o doutor abraçou o esqueleto e afastou-se de nós. Corri atrás dele; [...] tudo foi inútil; ele metera-se no mato rapidamente” (Assis, 2015, v. II, p. 1324); ou, na outra margem do rio como diria, quase um século depois, Guimarães Rosa (1962). O caminho do meio para quem não se adapta ao corrente, dialoga com a escrita de Machado nas particularidades que revelam as pulsões que, de tão intensas, retiram o sujeito do convívio social para a outra margem, que não é nem lá, nem cá, mas um entremeio que cria uma poética na qual o invisível é parte essencial da subjetividade dos personagens.

---

<sup>12</sup> “emotions is elicited in readers, listeners, and viewers by formal as well as substantive aspects of works of art.”

Com efeito, sendo o conto um gênero imaturo ou, relativamente novo se comparado à tradição universal, percebemos que Machado o refinou ao explorar a rica variedade de procedimentos. O *Mise-en-Abîme* de “Um esqueleto” pode ser visto como um exemplo de estrutura adequada ao testemunho da estranheza, que a torna crível e que também, em chave mais irônica, apresenta de modo mais contundente a revelação do artifício. O autor particulariza as categorias e, ao mesmo tempo, as reconduz ao leitor, a começar pelo enredo sobre o sujeito estranho, excêntrico e perverso (como alguns personagens de histórias de terror do século XIX) que matara a primeira mulher por suposição de adultério, conservando o esqueleto desta. Notadamente, a readequação dos temas acessórios (traição, assassinato, crueldade, perversidade) se dá numa medida local.

O conto caminha para a sugestão de um desfecho fúnebre com elementos trágicos de *Otelo*: o ciúme, a acusação de traição em uma carta anônima e a morte como resolução da falta. No entanto, o leitor é surpreendido por um final que traduz muito do humor à maneira de Machado: o mouro de Veneza deixa sua nação para retratar um certo excêntrico do interior do Brasil e sua convivência com um esqueleto. A morte, presente desde as primeiras linhas da narrativa, e a relação de proximidade de Alberto com Dr. Belém soam como escárnio aos ouvintes: “– Mas é um doido esse teu Dr. Belém! exclamou um dos convivas rompendo o silêncio de terror em que ficara o auditório” (ASSIS, 2015, v. II, p. 1325). Alberto afirmou que realmente se trataria de um doido “[...] se porventura esse homem tivesse existido. Mas o Dr. Belém não existiu nunca” (ASSIS, 2015, v. II, p. 1325).

O efeito desarmado da ironia, da perplexidade e da autoconsciência discursiva se contrapôs ao costume de um conto seriado, de mistério, que é finalizado rompendo o pacto ficcional de uma narrativa em *Mise-en-Abîme*, e esse efeito desarticulador do pacto ficcional pela ironia pode ser compreendido como uma inovação do gênero, consciente da tradição. Sendo assim, os traços de comportamentos de Alberto e Dr. Belém que transmitiram estranhamento ao leitor funcionaram como projeção das almas, e percepção das subjetividades. A última frase do conto “é inútil dizer o efeito dessa declaração” atesta o caráter provocativo e antecipado do espírito das *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880-81). A tragicidade do desfecho aproxima-se de uma mistura de melancolia e humor que é, ao mesmo tempo, tristeza pelo que é ridículo, comum à literatura inglesa da época. E encontra em Machado a amplitude dos limites de temas que podem ser matéria literária em seu país, mesmo quando isso não impede que neles habitem as particularidades do brasileiro da segunda metade do século XIX.

### 1.2.3 Pulsões de horror e crueldade

Contam que certa raposa,  
Andando muito esfaimada,  
Viu roxos, maduros cachos  
Pendentes d'alta latada.

De bom grado os trincaria,  
Mas sem lhes poder chegar,  
Disse: “Estão verdes, não prestam,  
Só cães os podem tragar!”

Eis cai uma parra, quando  
Prosseguia seu caminho,  
E crendo que era algum bago,  
Volta depressa o focinho.

Bocage, *A raposa e as uvas*, 1886.

Leitores da obra machadiana percebem, com certa naturalidade, que o comportamento humano (e seus percalços) é a substância de maior relevância para a sua escrita. Sabendo disso, quando partimos para a apreciação da prosa – contos, romances e crônicas – a densidade literária que envolve emoções e motivações dos personagens é um dado possível de ser realçado. Evidentemente, a configuração da pessoa humana na literatura ocorre por meio da linguagem, já que por ela questões existenciais que envolvem personagens, narradores, leitor empírico, teses, doutrinas etc., passam pelo processo de espelhamento, e assim podemos antever as motivações e os gatilhos que as envolvem.

Machado contrariou o idealismo romântico de meados do século XIX, porém, apesar disso, buscou na obra de seus antecessores a equação mais acertada para pensar a sociedade de seu tempo. O autor atentou-se para o modo pelo qual o pessimismo e o determinismo atuariam na não-realização das vontades, e, se aproximou do pessimismo de Arthur Schopenhauer (1788-1860) e Hippolyte Taine (1828-1893). Lembremos que o pessimismo na época de Schopenhauer (1788-1860) era apenas um prenúncio do que viria a ser o dominante do final do século XIX, tamanho foi o triunfo do fatalismo na sociedade e na literatura. Portanto, percebemos que o pessimismo assimilado às narrativas de Machado produziu uma escrita que ora se fazia macia, ora empolada: temperada com *motivo* e *imaginação* que dariam às “tragédias do cotidiano” a perspectiva do encantamento

necessário aos protagonistas. Em outras palavras, o autor, percebendo o modo pelo qual os gatilhos aconteciam no exterior da alma humana, transformava-os em substância para o discurso, sobretudo o indireto livre.

Seguindo para a análise dos contos recolhidos nesse estudo temos “A causa secreta”, narrativa curta publicada em 1º de agosto de 1885 na *Gazeta de notícias*. Em 1896, o conto foi agrupado à coletânea *Várias Histórias*, por Laemmert & C. Editores. A narrativa *in medias res* e analepse é apresentada por um narrador em terceira pessoa, quase numa atualização sofisticada de “Um esqueleto” (1875). A *Gazeta de notícias* foi fundada em 2 de agosto de 1875 por José Ferreira de Sousa Araújo, e se tornou um dos três periódicos mais importantes da capital fluminense.

Segundo Clara Miguel Asperti (2006, p. 52), “a Gazeta era um periódico voltado para o seu tempo que colocaria, além das atualidades, a arte e a literatura ao alcance da população.” Além de ter sido um “celeiro” para muitos escritores de folhetins, contos e crônicas, atuou politicamente como espelho “do momento cultural, social, político e econômico da nação” (ASPERTI, 2006, p. 51). Acontecimentos como a Abolição da Escravidão em 1888, e a chegada da República no ano seguinte, foram matéria tanto para as famosas crônicas de Machado de Assis como para outros nomes da nossa literatura.

A distância de uma década de publicação de um conto a outro trouxe a Machado percepções ainda não aprimoradas nos contos do *Jornal das famílias*. Na década de 1880, o autor produziu narrativas em que o vazio do homem moderno se tornou intrínseco ao sujeito que declara as pulsões mais sombrias enquanto quer mascará-las; ou que se contradiz com a dor da própria existência. Analisamos “A causa secreta” como uma revisitação de “Um esqueleto” porque percebemos que um conto sofisticava os motivos do outro; e que o embate entre essência e aparência da pessoa humana e do riso frente ao horror aproxima os enredos. Seja pelo mistério, a aura do estranho, o marido terrivelmente excêntrico ou as condições propícias ao triângulo amoroso, há em ambos os contos um narrador que adentra um universo familiar imerso em brumas e que parece guardar algo terrível, como um esqueleto no armário, literal ou não.

O conto tem início com uma cena apresentada em terceira pessoa, na qual Garcia está na casa do casal Fortunato e Maria Luísa, em Catumbi, falando “[...] do dia que estivera excelente [...] e de uma casa de saúde, que adiante se explicará.” (ASSIS, 2015, v. II, p. 464). Tão logo o leitor entra em contato com os personagens, fica sabendo que estão todos “mortos e enterrados”, e assim seria possível contar o ocorrido sem tanta dissimulação, pois, desde

as primeiras linhas temos a tentativa de manutenção de um diálogo em discurso indireto livre, com informações que indicam que a relação entre os personagens está abalada.

A mudança de plano temporal proposta pela analepse bem como o discurso indireto livre cativam o leitor já nas primeiras linhas para a moldura do que será contado. E, sabendo que desde o início há indícios de que a relação entre os três personagens passa por sério estremecimento, aguçamos o olhar para as conversas na sala do casal que soavam constrangedoras. Maria Luísa parecia nervosa e o rosto de Garcia assegurava uma severidade não habitual: “[...] em verdade, o que se passou foi de tal natureza que, para fazê-lo entender, é preciso remontar à origem da situação.” (ASSIS, 2015, v. II, p. 464).

Para a compreensão dos fatos, o narrador toma a pena e rememora os idos de 1860, na ocasião em que Garcia encontrou Fortunato Gomes da Silveira pela primeira vez à porta de saída da Santa Casa. “Fez-lhe impressão a figura; mas, ainda assim, tê-la-ia esquecido, se não fosse o segundo encontro, poucos dias depois.” (ASSIS, 2015, v. II, p. 464). O segundo encontro se passou no teatro, na ocasião de um “[...] dramalhão, cosido a facadas, ouriçado de imprecizações e remorsos [...]” (ASSIS, 2015, v. II, p. 464), ao que Fortunato ouvia com grande interesse. “Nos lances dolorosos, a atenção dele redobrava, os olhos iam avidamente de um personagem a outro, a tal ponto que o estudante suspeitou haver na peça reminiscências pessoais do vizinho.” (ASSIS, 2015, v. II, p. 464). As emoções de Fortunato são mapeadas à medida que o narrador relata a exterioridade do personagem. E Garcia, surpreso pela singularidade de costumes e gostos do amigo, sobe os degraus do desvelamento que só ocorre, de fato, pelo discurso do narrador nas cenas finais do conto.

A relação entre os personagens se estreita quando ambos se envolvem num incidente com Gouveia. Garcia reconheceu Fortunato e percebeu que o homem de feições fortes, que no futuro será amigo e sócio de uma casa de saúde, se manteve frio e prestativo junto ao doente, num estágio de oscilação entre a mania e a lucidez. Segundo o narrador:

[Garcia] olhou para ele, viu-o sentar-se tranquilamente, estirar as pernas, meter as mãos nas algibeiras das calças, e fitar os olhos no ferido. Os olhos eram claros, cor de chumbo, moviam-se devagar, e tinham a expressão dura, seca e fria. Cara magra e pálida; uma tira estreita de barba, por baixo do queixo, e de uma têmpera a outra, curta, ruiva e rara. Teria quarenta anos. De quando em quando, voltava-se para o estudante, e perguntava alguma coisa acerca do ferido; mas, tornava logo a olhar para ele, enquanto o rapaz lhe dava a resposta. (ASSIS, 2015, v. II, p. 465).

A cena se passa na juventude dos personagens e exemplifica o que Antonio Candido (1995) configura como uma relação de desumanização do homem por outro homem. Em Machado esse paradigma de relações que devora com o olhar, com a apreciação do destino trágico, e culmina na tortura psicológica, em um mascaramento de si frente ao outro. Quando Garcia conhece Maria Luísa, a proporção da crueldade percebida em Fortunato ganha termos ainda maiores. A mulher esbelta, airoso, de olhos meigos e submissos parecia conviver com a excentricidade do marido. Entretanto, Garcia “[...] percebeu que entre eles havia alguma dissonância de caracteres, pouca ou nenhuma afinidade moral, e da parte da mulher para com o marido uns modos que transcendiam o respeito e confinavam na resignação e no temor.” (ASSIS, 2015, v. II, p. 466).

A singularidade de comportamento de Fortunato era evidente, no entanto, se mantinha abaixo do véu das aparências que recobria seus desejos mais sádicos. Os interesses em comum estreitaram os laços de intimidade entre os três e a efetivação do triângulo amoroso que Machado já havia esboçado em “Um esqueleto” não demorou a se formar. “Garcia começou a sentir que [...] manso e manso, entrou-lhe o amor no coração. Quando deu por ele, quis expeli-lo para que entre ele e Fortunato não houvesse outro laço que o da amizade; mas não pôde.” (ASSIS, 2015, vol. II, p. 467).

Os pontos de contato entre os contos de Machado de Assis separados por 10 anos de uma publicação a outra não estão somente no campo de narrativas do medo, horror e morte. A temática recorrente que mais nos interessa é o modo de apresentação da natureza humana, das pulsões morais, do mascaramento da subjetividade, tema caro à literatura oitocentista e à coerência da obra machadiana. Quando o narrador de “A causa secreta” se utiliza do enredo para assegurar a predominância do racional em Fortunato, o faz pela medida do impulso da irracionalidade, e do ponto de vista “neutro” (que, no entanto, percebemos onisciente intruso – e muito intruso – na perspectiva de Garcia). A teoria dos lapsos de racionalidade e irracionalidade individuais desenvolvida por Jon Elster (1999) ilumina, portanto, a percepção do comportamento desses personagens que pensam estar agindo pela razão, mas estão envolvidos em situações próprias do irracional. Fortunato aguça o gosto pela dor alheia quando zomba de Maria Luísa em desespero por conta dos experimentos com animais na casa e, quando se deixa seduzir pelo prazer que a tortura psicológica proporciona, não está longe da irracionalidade.

Em “A raposa e as uvas”, fábula de Esopo (564 a.C.) reescrita por Jean de La Fontaine, há a ocorrência do desdém pelo que é do outro, ou daquilo que parece estar muito

distante da realidade do sujeito. A versão do poeta português, Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805), citado nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e nos contos “Aurora sem dia” (1873) e “A inglesinha Barcelos” (1894) é um dos textos que integra a edição de La Fontaine, da qual Machado era conhecedor.

A percepção da distância entre o real e o desejado age como catalisador de emoções, ou seja, incita o desprezo pelo que antes era visto com bons olhos. Quando a raposa faminta olha para o cacho de uvas e não consegue alcançá-lo, opta por acreditar que as uvas estejam verdes e que não seriam um bom alimento para sua fome. Essa fábula exemplifica o desdém pelo objeto de desejo que, sendo impossível tê-lo, torna-se alvo de desprezo. A forma de lidar com o fracasso de não ter o desejado aproxima-se de dados aplicáveis às pulsões descritas na literatura de Machado: um sujeito que deseja/cobiça o que é do outro, porém, não podendo conseguir, desqualifica-o diante de si e de todos a sua volta.

Para Antonio Candido (1995, p. 37), é na temática de “A causa secreta” que se encontra o Machado de Assis mais terrível e mais lúcido. E “se não tivesse saído dos aforismos desencantados [...] ou das situações psicológicas ambíguas, que depois se tornaram o seu atrativo principal [...]” poderia ter ficado no lugar de decadência pós-ideal romântico, em que tantos outros ficaram:

[...] há na sua obra um interesse mais largo, proveniente do fato de haver incluído discretamente um estranho fio social na tela do seu relativismo. Pela sua obra toda há um senso profundo, nada documentário, do status, do duelo dos salões, do movimento das camadas, da potência do dinheiro. (CANDIDO, 1995, p. 37).

O movimento das camadas referido por Candido (1995) pode ser percebido, sobretudo, na constituição da pessoa humana: quase se pode ouvir a voz dos personagens, ler os pensamentos mais profundos, saber suas dores, seus medos ou desejos. Garcia e Maria Luísa, surpreendidos pelo experimento de Fortunato com um rato, são levados ao desmascaramento de uma figura que se faz medonha quando expôs suas pulsões. Garcia “[...] caminhou para ali: ia chegando à porta, no momento em que Maria Luísa saía aflita. – Que é? Perguntou-lhe. – O rato! O rato! Exclamou a moça sufocada e afastando-se.” (ASSIS, 2015, v. II, p. 468). Garcia então se lembrava de que, “na véspera, ouvira Fortunato queixar-se de um rato, que lhe levava um papel importante.” (ASSIS, 2015, v. II, p. 468).

Ambos sufocados pelo barulho do animal sendo esquartejado e pelo tom de prazer envolvido na ação veem no rosto de Fortunato o gosto da crueldade mascarado de excentricidade:

Viu Fortunato sentado à mesa, que havia no centro do gabinete, e sobre a qual pusera um prato com espírito de vinho. O líquido flamejava. Entre o polegar e o índice da mão esquerda segurava um barbante, de cuja ponta pendia o rato atado pela cauda. Na direita tinha uma tesoura. No momento em que Garcia entrou, Fortunato cortava ao rato uma das patas; em seguida desceu o infeliz até a chama, rápido, para não matá-lo, e dispôs-se a fazer o mesmo à terceira, pois já lhe havia cortado a primeira. Garcia estacou horrorizado.

– Mate-o logo! Disse-lhe.

– Já vai. (ASSIS, 2015, v. II, p. 468).

Presenciar a natureza de Fortunato em processo de ebulição trouxe a Garcia a certeza do que antes era apenas um reflexo do *eu* profundo, envolto pela moléstia do apreço pelo sofrimento. O amigo “[...] castiga sem raiva [...] pela necessidade de achar uma sensação de prazer, que só a dor alheia lhe pode dar: é o segredo deste homem.” (ASSIS, 2015, v. II, p. 468). O sorriso refletido na alma em excitação pelo sabor da tortura evidencia traços da subjetividade de Fortunato que continuará em desvelamento.

Ainda sobre a cena com o rato, Candido (1995) afirma que se trata de uma longa e terrível descrição, “[...] fora dos hábitos discretos e sintéticos de Machado de Assis. O médico percebe então o tipo de homem que tem por amigo: alguém que encontra o maior prazer na dor alheia” (CANDIDO, 1995, p. 36). Maria Luísa adoentada é outro espetáculo apreciado pelo personagem: ele permanece cuidando da mulher e ao mesmo tempo se deleitando com a agonia da morte. O narrador arremata o esfacelamento do outro vivido por Fortunato com a seguinte imagem: “[...] à porta, onde ficara, saboreou tranquilo essa explosão de dor moral que foi longa, muito longa, deliciosamente longa.” (ASSIS, 2015, p. 470). A dor à qual se refere é o choro desesperado de amor recolhido de Garcia após beijar a defunta, que causou menos ciúmes do que prazer em Fortunato.

O assombro de Fortunato ao presenciar a cena referida que “[...] podia ser um epílogo de um livro adúltero [...]” (ASSIS, 2015, p. 470) toca em questões como a vaidade, ou seja, na psicologia do ser mais fundamentada no amor-próprio que em outras emoções. À luz de Elster (1999), entende-se que o pensamento reflexivo e as máximas do moralismo francês retratam as motivações humanas fundamentais como orgulho, vaidade, brio, decoro,

honradez, altivez, como parte do amor-próprio. Segundo Elster (1999), La Rochefoucauld deu forma às bases da motivação humana que estão na cognição do inconsciente. E, longe de ter bons olhos para o amor-próprio, paixões e impulsos do coração, desconfia de tudo o que possa haver de bom na alma humana – qualidades nobres seriam fruto de falsas virtudes como egoísmo e hipocrisia. O amor-próprio separado do interesse deixa de ser, ouvir, sentir, mexer-se, deixa de existir.

Sem as pulsões humanas não há ação destinada à tessitura do eu em meio ao mascaramento de interesses, pois a alma seria para o corpo o que o amor-próprio seria para os sentidos (ELSTER, 1999). Poderá haver discrepâncias entre as crenças privadas e a opinião pública por uma espécie de paradoxo, já que segundo Elster (1999, p. 95), “[...] queremos ser estimados pelos outros, bem como por nós mesmos [...]”; e para tanto, pode ser que precisemos enganá-los “[...] professando motivações e crenças que, de fato, não temos.” Logo, junto a cada virtude há exuberâncias que beiram a deformação.

A coragem de recriar tipos nacionais por meio de modelos europeus permitiu a Machado de Assis configurar personagens socialmente frágeis e carentes de uma estima maior que suas capacidades. Dr. Belém e Fortunato desaguam no modelo das patologias descritas clinicamente pela sistematização psicológica de Freud. Portanto, melhor que antecipar tratados psiquiátricos e descrições de psicopatias, a literatura machadiana expôs as fraquezas do homem ameaçado pela ciência, pelas categorias sociais, pela ideia de país novo e a latente fragilidade frente ao desconhecido. Machado ilustra questões sobre o bem e o mal, o justo e o injusto, o certo e o errado, em pontos nos quais o imaginário é parte do real. Isso torna possível a presença da mais profunda morbidez, manipulada pela narração como lampejos de serena manipulação; como se após escrever as obras Machado permanecesse por um tempo na posição de espectador daquela realidade (que é o mundo empírico, mas também é criação), num distanciamento que permitisse assistir os gatilhos dos motivos em ação.

## **SEGUNDO CAPÍTULO**

## 2. AS SOMBRAS DO HUMANO E A MORAL EM MACHADO DE ASSIS

Em todas as profissões e em todas as artes,  
cada um cria para si uma aparência e um exterior  
que põe no lugar da coisa cujo mérito quer obter;  
de sorte que o mundo todo não é composto se não de aparências,  
e é em vão que nos esforçamos para nele achar alguma coisa real.

La Rochefoucauld, *Máxima* 270, 1665.

A consciência do humano como sujeito presente no Rio de Janeiro do século XIX, imerso na evolução de hábitos e dilemas reconhecidos (e provocados) pelo movimento romântico e realista europeu, conduziu a noção de modernidade para o indivíduo que não apenas concebe as normas e condutas como especulação da lei, mas convive com a formulação da escrita literária em meio aos caminhos tortuosos da moral. O século XIX trouxe a tessitura de imagens morais que buscavam na observação do entorno social as marcas do privado, ou seja, partindo da crítica de costumes e do cerceamento do indivíduo seria possível manter uma sociedade propícia ao “bem comum.” E assim, a doutrina dos moralistas franceses e seus aforismos de teor instrutivo, ou, de descrição e crítica de costumes próprias ao modelo eurocêntrico, tomou proporções em terras brasileiras.

Embora haja um certo teor moralizante na literatura europeia, sobretudo a realista, por ter sido configurada no mesmo ambiente temporal, não é possível descrevê-la como propriamente moralista; mesmo quando se percebe que nos preenchimentos narrativos há a formulação da vida privada, dos desvios dos protagonistas para um final (ou retorno) à morte, substância orgânica descrita por Freud (1996). Por conseguinte, a ideia da redenção da má sorte – seja pelo cálculo, seja pelo casamento ou recebimento de uma herança –, que culminaria no destino “reformado”, agiria na vontade do sujeito diante dos próprios atos, ainda que estes resultassem na entrega de si a um destino trágico. Estamos, portanto, entre o sujeito empírico que se vê socialmente envolvido na busca filosófica por explicações que estão para além da consciência, atrelado à configuração de personagens literários que se formavam a partir desse humano, de suas incongruências de caráter, pulsões do inconsciente e relativismos morais.

O conhecimento sobre as potencialidades do homem oitocentista já não necessitava do vínculo com o transcendente ou de constantes recorrências à metafísica e à religião para a formulação da conduta humana. Os arranjos sociais ou históricos que formulassem indícios da compreensão do indivíduo eram atrelados a situações com fins de teor moral ou sistematização de costumes. De certo modo, toda a crítica moral buscava a manutenção da sociedade patriarcal e seu entorno, e apesar da relação com a religião tomar novas proporções, ainda havia no ensino moralizante a busca por encaixar o humano nos preceitos judaico-cristãos.

É comum que encontremos em personagens da literatura machadiana a imagem de um sujeito que, à primeira vista, apresente certa “consciência de si”; que sustente o juízo do olhar do outro (ou do seu autojulgamento), e percebendo-se fragmentado recubra-se, rapidamente, com o tecido do autoengano. A máxima 270, de La Rochefoucauld, de 1665, referida no excerto acima, afirma que em todas as áreas que a vida humana alcançar haverá uma aparência exterior criada de acordo com o mérito que se quer obter. Esse conceito relaciona-se ao *ethos* aristotélico (2005), isto é, a imagem que o sujeito formula de si para o outro com fins lucrativos, mesmo que esses fins sejam apenas a vaidade ou a estima do alvo de sua ação o fala. La Rochefoucauld (1994) assegura que sendo o mundo composto de aparências, em vão será o esforço para se encontrar algo real. Essa desintegração de si mesmo percebida pela filosofia, produz indícios da elaboração de instâncias do inconsciente ainda em processo de sedimentação a partir de traços morais configurados em personagens. À vista disso, e em se tratando do texto literário brasileiro, é possível notar que desde os ultrarromânticos aos realistas/naturalistas, a literatura encarrega-se da percepção de ambiguidades humanas e traços do inconsciente como fonte de caracteres para subjetividade dos personagens.

Com efeito, os desvios de comportamentos cerceados pela filosofia moral são encontrados na obra de Machado de Assis como fonte de análise das emoções. Há um olhar sobre o entorno que recolhe conceitos morais, debate-os de acordo com o seu tempo e com o que a sociedade seria capaz de formular. Desde os primeiros contos de Machado publicados nos jornais da capital fluminense, sobretudo na década de 1860, observamos um teor moralizante mais aproximado aos primeiros influxos do moralismo francês<sup>13</sup>. Àquele

---

<sup>13</sup> Referência à pesquisa de doutorado produzida por Fernanda Oliveira Cunha (2020), com o título “Moralidade e bons costumes nos contos de Machado de Assis (Jornal das Famílias, 1864-1878) e de Marmontel (Mercure de France, 1761-1765)”, na Unesp-Assis.

que não apenas descrevia os costumes, mas instigava a instrução de práticas públicas e privadas pelo teor de princípios de sabedoria presentes nas fábulas e aforismos. Esses contos trouxeram a Machado a permeabilidade necessária entre os leitores, bem como a observação de práticas humanas que elevaram sua literatura a rumos diferentes dos autores de seu tempo.

O autor arriscou-se em uma escrita plasmada ao brasileiro, o que tornou possível presenciarmos, desde a década de 1870, a condução do leitor a denúncias de mazelas recobertas pelo costume e pelo que era aceitável na sociedade. Após as narrativas de 1880, o tratamento literário de Machado toma outra perspectiva e revela-se ainda mais carregado de ironia e humor, dados que formularam imagens marcantes em que a moral tomou o lado às avessas. Se o moralismo vê na moral a âncora de valores universais construtivos, Machado revira tal conceito mostrando personagens que nada têm de morais quando lidam com o eu recoberto pelo inconsciente ou precisam enfrentar suas fraquezas frente ao olhar do outro. Suas condutas podem ser aproximadas à metáfora da “ferida encascada”, algo concebido pela sociedade em meio ao louvor das práticas corretas diante do público, ou pelo acordo com a moral burguesa-cristã, que foi depreendido por Machado e aproximado aos cancos internos dos quais fala Brás Cubas, o narrador reconhecidamente galhofeiro de sua criação.

Ressaltamos o fato de que a forma literária utilizada por Machado não se distanciou do que era de conhecimento do leitor já inserido no modelo realista-europeu da segunda metade do século XIX; e que não rompeu com a escrita empolada, de sintaxe e descrição precisa, nem deixou de lado o lugar que galgou na sociedade representada em suas letras. Contudo, dentro das possibilidades de seu tempo, elaborou a síntese do humano que se mistura à história, à filosofia, à criação literária, à descrição de traços do inconsciente, ou, seria tudo isso dados rodeados ao sujeito brasileiro povoado pela ideia de país em formação?

É de conhecimento da crítica machadiana que a obra do autor é ambígua quando ao mesmo tempo se faz irônica e reflexiva a respeito dos destinos dos personagens. Traz demandas diferenciadas (ou embaraçosas) para o público de folhetim, que envolve o leitor como o riso pelo ridículo, em momentos que seriam de questionamentos relevantes para a ciência de seu tempo. Afinal, há a proposição de questões sobre o que aconteceria em níveis fora da consciência ou a possibilidade de pensar o outro além do que se vê. Ademais, pensar a obra machadiana é se perceber o terreno do constante abrir-se para novas perspectivas e delas colher dimensões ainda em processos de composição.

Parece-nos uma obra de teor múltiplo e até mesmo universalista, porém, se vista mais a fundo, não deixa de ser particularmente brasileira, com a presença do sujeito do Rio de

Janeiro oitocentista. Essa ambiguidade encontrada na obra de Machado contribui para a percepção do teor humano do qual é feita sua literatura, visto que há pessoas com emoções, moralidades e pulsões em desalinho em muitos povos e culturas; entretanto, só há o proprietário acintoso, debochado e de riso provocante como é o nosso Brás Cubas nas terras do Brasil. Diante da moral às avessas detalhada pelo escritor (e as quais trataremos em tópicos seguintes) percebemos que a proximidade com a ideia de moral de Nietzsche é um traço peculiar, apesar de manter-se no terreno da construção literária.

O filósofo se opunha à moral como cerceamento de comportamentos, por meio de oposições marcadamente contrárias a quem defendesse os fundamentos intocáveis da civilização. O humor e a ironia presentes também no modo de Nietzsche pensar a sociedade expõe a moral como a casca, a aparência, a máscara, ou seja, o lugar em que as práticas saíam do privado ao público de modo distorcido, mas, com a seriedade assegurada. Machado recolheu o produto humano de seu tempo em meio à filosofia dos moralistas que, além de não defender a moral burguesa-cristã conservadora, criticavam-na e opunham-se aos costumes como cerceamento da consciência. Eram pessimistas, filósofos do cotidiano, da vida comum, de explicações e advertências voltadas para a formação e coordenação social.

A observação da mentalidade e do espírito de uma época de direções ainda escuras para os caminhos do inconsciente se tornou parte da prática machadiana nas crônicas, contos e romances. Naturalmente, quando nos referimos a essa “observação da mentalidade” proposta pelo escritor, estamos no âmbito da configuração de personagens em meio às coisas miúdas do cotidiano, que advém das relações familiares mantidas pelo paternalismo; dos costumes europeus assimilados pelo brasileiro, da procura por explicações científicas e da manutenção de engrenagens sociais de coerção do humano em épocas de escravidão, insurreições e lutas por direitos.

Vejamos, adiante, que a consciência do sujeito literário moderno plasmado ao que era possível produzir no Brasil aconteceu em conjunto a aspectos filosóficos das emoções, em tentativas de recolocar a moralidade como o lugar de explicação das ações humanas atravessadas por pulsões do inconsciente. As particularidades da alma, dos desejos, das fantasias, das obsessões e modo de mascaramento delas, são formas de representação do sujeito literário que é fruto de seu tempo. Dentro dessa abordagem que se volta para a pessoa humana na literatura, percebemos a recorrência da morte como índice de “teorização” a respeito do que aconteceria em níveis fora da consciência. Nossa intenção, como já descrita em páginas anteriores, volta-se para a descrição de como esses meandros acontecem na

literatura de Machado de Assis, a partir da presença de artifícios como: morte, vícios e virtudes, em uma escrita que problematiza questões do inconsciente a partir de traços da filosofia moral.

## 2.1 A Morte e os instantes de vida

“Quem é esta que sobe do deserto,  
firmada sobre o seu amado?”  
pergunta Sílvio, como no “Cântico”;  
e ela, com a mesma lábia erudita,  
responde-lhe que “é o selo do seu coração”,  
e que “o amor é tão valente como a própria morte”.

Machado de Assis, *O cônego ou a metafísica do estilo*, 1896.

A Morte, tema caro à representação humana na arte ocidental, conta com inúmeras imagens e tentativas de explicação de si como fenômeno da vida. Com a modernidade na cultura e no pensamento filosófico, o mistério que rodeia esse tema passou a estimular a reflexão e a busca por justificativas capazes de trazer ao racional algo de mais concreto, ou seja, dados que afastassem a ideia de finitude da matéria humana. É uma temática de difícil tratamento, por ser intimamente ligada às emoções, e que se apresenta na obra de Machado de Assis em meio ao riso de um humor que minimiza a reação do leitor quando se depara, por exemplo, ao esqueleto do conto analisado no capítulo anterior; ou, na narração do defunto-autor e suas memórias relatadas após a morte. Machado transita nessa temática que é física e metafísica, com a formulação de narrativas que ficam entre o chocante e o riso fácil, o estranhamento e a diversão pelo modo como o assunto arranjado é entregue ao leitor.

As representações criadas sobre a morte traduzem o vazio existencial do homem diante de seu próprio espelhamento –, uma atitude que quer mostrar à matéria que dela só teremos o apodrecimento, relaciona-se a consciência de si em processos de fragmentação. A morte está presente na sociedade desde os primórdios, com possibilidades de reflexões que inundam a vida e fazem os “presos nessa matéria terrena” repensarem os caminhos a serem seguidos ou rejeitados. E assim, o ato de pensar sobre o fim da vida agiria como um eixo cíclico que reconduz o sujeito à noção de que a morte é parte da existência.

O leitor da obra machadiana está em constante companhia da morte, seja como efeito ou como causa de encadeamentos narrativos. Dela temos destinos que nos remete ao *Vanitas*, tema clássico ressuscitado na Idade Moderna, que expõe a vaidade como valorização de coisas vazias, externas ao *eu* e à moral. O termo que o designa foi extraído da “Vulgata” (Bíblia traduzida para o Latim), e o *Vanitas* tornou-se o gênero no qual as expressões artísticas do século XVII se deixaram influenciar, já que tencionavam representar o humano e a relação conflituosa com a morte.

A arte *vanitas*, símbolo da transitoriedade da vida, traduz a ideia de que o homem passaria dessa matéria tão despercebido como a chama de uma vela ao ser apagada, restando apenas uma pequena fumaça (MARTON, 2019). A busca pelo prazer, a inutilidade, a futilidade e a sugestão de que retornará ao nada são traços representados pela natureza morta: frutas secas ou apodrecidas, crânios e ossos humanos ou de animais, na mesma tela de tesouros mundanos acumulados pela vaidade. Em meio à imagem que ressalta o lembrete de que a vida é finita, essa representação de objetos de riqueza material junto à natureza se desfazendo, tornou-se uma forte referência aos aspectos frágeis da matéria humana.

O tema trouxe à sociedade possibilidades de representação na pintura, escultura e escrita literária, em uma forma de arte de cunho histórico (contudo, de base atemporal) que traduz certos males da humanidade, sobretudo a angústia causada pela consciência da efemeridade do tempo. Um dos símbolos *vanitas* está em pinturas de Paul Cézanne (1839-1906), o qual retrata a brevidade da vida e a busca incansável pelo prazer terreno, em uma revisão constante da interioridade, seja no âmbito individual e/ou coletivo.

Com efeito, lembremos de Pieter Classz (1597-1661) e seu autorretrato sob perspectiva espelhada em um *Vanitas* fazendo a admoestação da vaidade a si próprio. Classz buscou pintar temas do cotidiano em que as técnicas do ilusionismo estivessem presentes como um adereço, sem, contudo, nenhum objetivo de ressaltar a moral, apesar de seus muitos símbolos que o tornaram um virtuosismo. Na tela em que o artista pintou uma caveira humana (obra de 1625), colocou o crânio em um local de domínio sobre outros objetos. Dessa escolha podemos inferir que a sua natureza-morta pode ser analisada não somente pelo símbolo *vanitas* facilmente reconhecido na tela, bem como pelas opção de cores que tomam tonalidades escuras em contraposição às claras: o marrom claro, a chama de uma vela, o raio de sol que aquece e ilumina – opções de símbolos de que a vida está em movimento e que a morte certamente chegará.

Embora desde o século XVI os retratos de objetos como espelhos e caveiras humanas tenham se tornado um traço peculiar de representação do inconsciente, em Cézanne temos a recorrência ao método como se recolhe um *modif*: “[...] uma paisagem, uma pessoa, uma natureza-morta – para formular sua apreensão visual desse motivo; nesse processo não se deveria perder nada da intensidade vital que o motivo possuía em sua existência real.” (READ, 2001, p. 16).

A pintura de Cézanne representa a essência humana levada à arte quase numa missão, já que intentava conduzir o sujeito a pensar sobre o mundo a sua volta, seus pares e as tensões da individualidade, além da procura por um equilíbrio entre vida, prazer e morte. Em suas últimas telas, os frutos eram pintados cada vez mais maduros, e deles tornou-se possível conjecturar a profundidade da imersão na interioridade, nas vozes do inconsciente e na efemeridade do tempo. Segundo Lionello Venturi (1984), sabemos que Cézanne afirma-se no entremeio das sensações pelo desejo de chegar à intensidade de si. Seu mundo, até o final da vida, era o mundo associado à escrita de Flaubert, Baudelaire, Zola, Manet e Pissarro. Assim, temos a ideia de que “[...] Cézanne pertence ao período heroico da arte e da literatura na França que acreditava ter encontrado um novo caminho para a verdade natural, passando além do romantismo para transformá-lo numa arte duradoura.” (VENTURI, 1984, p. 45). Para o crítico, a obra do pintor traduz a vontade de criação de uma arte renovada, já que nela não haveria nada de decadência, nada de abstração ou de arte pela arte. Mas, a vontade inata e indomável de fazer uma representação propulsora de tensões percebidas pelo olhar do indivíduo. Portanto, em toda a Europa, as artes *vanitas* se tornaram expressões simbólicas de um registro eloquente da relação do homem com a morte.

O *Vanitas* remete-nos à ascensão do romantismo na Alemanha e Europa, bem como à condenação da vaidade pelo homem romântico por meio da celebração da vida em dois extremos de representação: o *memento mori* e o *carpe diem*, permeados pelo *Ubi sunt*. Neles, a beleza efêmera e a excentricidade agiriam como intersecção de um mesmo fazer poético constituído de ironia. São, portanto, conceitos comuns e prolixos que chegam até o século XIX como lembrete de que a morte chegará na vida de todas as matérias.

O *Ubi sunt*, além de ser um *topos* ligado à decadência dos grandes impérios passados é um *topos* da elegia, das glórias que se foram, da beleza, da juventude e da própria vida. Lembremos do “Ballades des dames du temps jadis”, de François Villon, uma elegia às belas mulheres da história que já não mais existiam. Já em Baudelaire, temos a presença dos temas dos “paraísos artificiais”, da intoxicação como transcendência – ou a ascensão do

espírito pelos entorpecentes –, o uso estético e filosófico do ópio e do vinho como elogio à insensatez e à loucura. Ou seja, a sensibilidade do homem moderno para o vazio da existência representada na arte, tendo como alternativa a busca de si na finitude que seria a morte.

No Brasil, o poema “A uma taça feita de um crânio humano”, de Lord Byron, traduzido por Castro Alves em 1869, exemplifica o que é a celebração da morte e o lamento pela vida, que ao mesmo tempo culmina na morte como fonte de alegria. O humor negro, relacionado à doutrina de Hipócrates, para o qual os fluídos humanos estão ligados ao temperamento, tem no crânio o reflexo do indivíduo que bebe o vinho. Assim, o poema é produto de uma forma sofisticada de composição irônica e exploração dos contrastes.

O raciocínio do inconsciente presente no Romantismo alemão do final do século XVIII e início do XIX, como reação contrária ao mundo iluminista, deixou-nos a possibilidade de pensar a existência de uma dimensão que transcenderia a razão e aquilo que estivesse no nível consciente de escolhas e atos. Em meados da década de 1870, em oposição direta ao classicismo, iluminismo e racionalismo, e mediante às revoluções industrial (economia), francesa (política) e romântica (pensamento), surgiu a ideia de que o pensamento teria no romantismo o lugar de reação crítica quanto à própria modernidade. Essa herança da revolução do pensamento que tende ao detalhe do irracional, do inconsciente incontrolável (sistemizado à frente por Freud), reconhece que ocorreriam forças fora da consciência que impulsionariam o indivíduo em direções controversas ao mundo burguês organizado.

A representação do humano possível à arte oitocentista recebeu influências consideráveis tanto na literatura como na pintura, e nelas vemos as pulsões de morte e de natureza deletéria: vícios, paixões e vaidades que encaminham a percepção de estados do inconsciente ainda não formalizados. No idealismo romântico, o relativismo e a crítica à História agem como progresso e ruína. Em face da rebeldia reinante entre o primitivo e o excêntrico, há a liberdade estética por meio da emulação da tradição e um embate entre decoro *versus* experimentalismo, além da fusão de gêneros e tons. Por conseguinte, o romântico nega para afirmar a sua singularidade, e busca o mundo reencantado em meio à crítica ao que entende como moderno<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> A estética romântica na Inglaterra manifestou-se nos anos de 1760 a 1820. Entre os anos de 1780 a 1810 houve o que ficou conhecido como pré-romantismo, com poetas do lago, *the graveyard poetry*: Coleridge e Wordsworth. Na Alemanha o romantismo remete aos anos de 1760 e 1770, *Sturm und Drang*, com os jovens

Um ponto importante a se considerar seria o fato de que além das generalidades de se tentar definir o romantismo como manifestação social, ou como uma nova atitude de poetas ingleses em relação à natureza (apesar de a Alemanha ter sido o palco da maior parte da estética), uma pergunta se faz relevante (BERLIN, 2015). O crítico questiona-se a respeito do que realmente estaria se referindo ao falar de Romantismo: “[...] estou me referindo a algo que aconteceu em dado momento histórico, como parece que estou dizendo, ou, talvez, a uma mentalidade permanente que não é exclusiva de uma época, nem é monopolizada por ela?” (BERLIN, 2015, p. 28). Questões como essa envolvem a percepção da literatura não somente na Europa do início do oitocentos, mas no aproveitamento que o pensamento moderno concebeu à escrita brasileira.

Segundo Berlin (2015), não seria tão relevante que tratassem o romantismo como um acontecimento datado em um momento histórico, ou como uma mentalidade não exclusiva de uma época, mas do processo de modernidade, como se torna imprescindível que se atente para as transformações da consciência experimentadas pelo ocidente, originadas desse certo estado-de-espírito tornado comum. Seja nas obras de arte, no ambiente social, no trânsito do humano entre o público e o privado, ou nos ideais individuais, a herança do pensamento romântico transcendeu a experiência entre o sensível e o metafísico. Transformou a atitude humana, afetou a composição artística e continuou, século XIX adentro, conjugando-se às formulações realistas dos franceses.

O impacto na consciência individual e coletiva pós-revolução francesa (1789) deu vazão à percepção de que a sociedade é formada de multiplicidades e unidades conjuntamente. E essa noção de dualidade, próprias do humano e frutificadas com a revolução, trouxe à estética romântica a relação de fidelidade ao particular, ao mesmo tempo em que se mistura ao mistério. Isaiah Berlin (2015, p. 45) afirma que se trata da beleza e da feiura, da arte como instrumento de salvação social: “é força e fraqueza, individualismo e coletivismo, pureza e corrupção, revolução e reação, paz e guerra, amor à vida e amor à morte.” Caberia à crítica, portanto, pensar a formação do humano na arte tendo como fonte a dualidade do indivíduo empírico. E apesar de a estética romântica, enquanto objeto de estudos, ser um campo de árduas, confusas e intrigantes direções somos instigados a revisita-la, já que dela temos transformações relevantes para o mundo ocidental.

---

poetas Goethe, Schiller e Henrich von Kleist. De 1800 a 1820 data o romantismo de Jena, com os escritos de August, Friedrich e Dorotheia Schlegel; Ludwig Tieck; Hoffmann; Wackenröder; Novalis; Heinrich Heine.

A inquestionável presença (ou influência) do romantismo europeu na formação da literatura brasileira e, posteriormente, na do próprio Machado de Assis, pode ser percebida no sentimentalismo exacerbado, puerilidade, nostalgia e melancolia em obras do movimento romântico local. Esses traços unidos à ironia, humor e rebeldia como princípio de negação da norma, trouxeram à literatura da segunda metade do século XIX a percepção do humano como fragmento do todo social. Encontramos na criação literária brasileira, sobretudo no âmbito da poesia, o culto à fantasia, o egocentrismo, a melancolia, além de sentimentos extremados como o sadismo e o apreço pela morte.

A poesia ultrarromântica da década de 1850 ocupou-se do universo interno do homem, com registros extremados e de imaginação fantasiosa, mórbida e lúgubre, inspirados nos escritos de Lord Byron (1788-1824), Schopenhauer e Fichte. Lord Byron, poeta britânico nascido em Londres é lembrado pelos poemas narrativos “Don Juan”, “A peregrinação de Childe Harold” e “Uma taça feita de um crânio humano.” Arthur Schopenhauer, filósofo polonês (1788-1860) voltado para o universo íntimo, segundo o qual a vontade seria a essência da subjetividade, e, sendo assim, tudo o que existe seria o “objeto” percebido pela consciência em determinado tempo e espaço.

Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), filósofo alemão fundador do idealismo moderno, acreditava num eu livre, que, no entanto, fosse capaz de restringir sua liberdade em situação em proximidade a outros seres livres. Com a popularização do folhetim, frutificado do realismo francês e ampliado ao contexto dos jornais da capital fluminense, a literatura galgou terrenos de experimentação para algo que se formava próxima ao realismo, porém, ainda povoada pelo que Antonio Candido (2006) considerava o gosto romântico.

A modernidade na escrita local encontrou em Machado de Assis o lugar de representação das tensões, temas e formas de expressão dantes presentes na negatividade romântica, ou, como afirma Candido, no modo ou na coisa que estivesse contrária à moral. Seria algo como “[...] o espírito que nega – como o demônio se define no Fausto [...], no ato que parece ir contra a corrente” (CANDIDO, 2006, p. 138). O crítico relata a presença do erotismo incômodo ligado à morte, ao belo, ao prazer, ao grotesco, à profanação e ao culto da estética dos contrastes, em uma conjugação de oposições. Segundo Candido (2006, p. 138):

o túmulo que se opõe à casa; a ruína que se opõe à construção; a decadência que se opõe ao apogeu; a noite que se opõe ao dia; o sono que se opõe à vigília; a anormalidade que se opõe à normalidade; o mal que se opõe ao

bem; o texto fragmentário que se opõe ao texto completo; o poema sem sentido que se opõe ao poema com sentido. No final, a morte que se opõe à vida (CANDIDO, 2006, p. 138).

A valorização do egocentrismo e do indivíduo como centro das ações que partem do próprio sujeito para a percepção da realidade que o cerca tomou forma. Em meio ao enaltecimento do universo íntimo (emoções e impressões) tivemos a elevação dos sentimentos como forma de apreensão do mundo e das singularidades (aspectos excêntricos da poesia romântica). A postura do primitivo e do excêntrico e a geração paradigmática agiram como dados representativos do que o romantismo teria de diferente na composição da individualização. O sujeito literário era representado na busca incansável de um preenchimento da condição de isolado em si, em um exílio constante, rebeldia e condições históricas menos úteis à construção da realidade. E, assim, nos extremos da sensibilidade estaria o ingênuo e o excêntrico, metáforas propícias ao vazio existencial.

Os antecedentes artístico-culturais e contemporâneos a Machado de Assis contaram com a poesia social de Castro Alves, do romance regionalista de Franklin Távora e da criação da Escola do Recife (1868-1878), com Tobias Barreto e Silvio Romero, Araripe Jr. e José Veríssimo; bem como do descontentamento dos nordestinos com o andamento da economia do país. Houve a difusão dos sistemas filosóficos deterministas e positivistas; os influxos da literatura de Flaubert, dos irmãos Goncourt, de Émile Zola, Guy de Maupassant, entre outros autores franceses conhecidos no Brasil<sup>15</sup>.

Lembramos que a discussão aqui empreendida objetiva trazer a sensibilidade estética à morte, privilegiada pelo romantismo, para o plano de motivação individual das pulsões de obsessão. E que apesar de a estética Romântica não ser parte substancial de nossas análises, consideramos relevante ressaltá-la pela tensão entre vida e morte intrínseca à formação artística anterior e contemporânea a Machado. Essa tensão, segundo Ravel Giordano Paz (2009), está presente na obra de Machado de modo sensível e substancial por meio do

---

<sup>15</sup> Para efeito didático-estrutural apontamos uma linha de pensamento quanto às tendências de ficção e prosa no Brasil pós-romantismo iniciando com o Realismo psicológico/impressionista de Machado de Assis, com *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880-81); *Quincas Borba* (1892) e *Dom Casmurro* (1899). Perpassando o Naturalismo Urbano, representado em *O mulato* (1881); *Casa de pensão* (1884) e *O cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo. *A normalista* (1893) e *O bom crioulo* (1895), de Adolfo Caminha; o Naturalismo regionalista que pode ser lido em obras como *A fome*, de Adolfo Teófilo e *Luzia-homem* (1903), Domingos Olímpio. E o memorialismo/realista de cunho intimista, exemplificado na escrita de *O ateneu* (1888), de Raul Pompéia. Na poesia, temos o memorialismo antirromântico em versos de cunho republicano, científico, erótico/transgressor, e uma poesia como produção intelectual e não como expressão romântica.

sublime. Em outras palavras, sua obra aproxima-se do romantismo na perspectiva da instabilidade constitutiva do sublime, como herança da problematização do idealismo romântico dos filósofos e escritores europeus. Machado desmistifica o idealismo romântico ao constatar que os ideais morais longe estão de redimir a miséria humana, pelo contrário, agravam a loucura e as pulsões de morte, na consciência cada vez mais acentuada da efemeridade da vida.

O *memento mori*, ou o “lembre-se que você é mortal”, combate a vaidade, o apego às coisas vãs ou a opinião excessivamente boa sobre os próprios feitos e qualidades (BLACKBURN, 1997). Embora não se tenha distinções claras entre a vaidade e o orgulho, associa-se a ambos o desejo de louvor, importância e elevação pelo olhar do outro, ou o “amor da glória” como declara Brás Cubas enquanto sonha em ter seu emplasto reconhecido. A reflexão da concepção de arte *vanitas*, além de retomar o conceito bíblico do Eclesiastes “Vanitas vanitatum omnia vanitas – vaidade das vaidades, tudo é vaidade”, contribui para a propulsão da moralidade em termos de negação das pulsões inerentes ao humano. A vaidade estaria fundada na crença de que se mereça mais atenção e aprovação que o outro, e na busca de riquezas materiais que atestem valorização exterior àqueles que, em muitos casos, habitam no fosso da própria interioridade. A morte chega para lembrar que tudo passa e que mesmo ao indivíduo recoberto pela fortuna, há um fim no qual só se pode explicar metafisicamente.

A forma de representação da morte, ou, do estado inexorável na evolução da matéria (viva) escolhida por Machado de Assis para “Um esqueleto” (1875), apresenta-nos traços da vaidade de Dr. Belém ao manter a figura da mulher consigo mesmo depois da morte. Embora a presença do esqueleto ateste para o combate do homem contra esse fim, que é semelhante para todos, e que foi para ele, de certo modo, reformulado, não se poderia considerar que dos ossos ainda emanasse vida. Certificamo-nos que essa cessação de aspectos vitais como a consciência e o apetite sensorial condiz com o estado de esfacelamento corporal de Luísa praticado pelo doutor. Logo, nos aproximamos mais da imagem cristalizada da morte por esse símbolo, do que da manutenção da vida em uma espécie de não aceitação da finitude. Em outras palavras, embora o doutor tenha ficado com o esqueleto da primeira esposa como se ela ainda estivesse ao seu lado, isso não a trouxe para a vida, mas passou a ser um símbolo deletério materializado no cotidiano, possível de ser visto por outros que visitassem a casa.

A morte também foi destino para personagem feminina de “A causa secreta”, que se viu ligada pelo amor a Garcia, em meio à podridão da verdadeira moralidade de Fortunato sendo retirada do mascaramento. O triângulo amoroso, *topos* comum na narrativa

machadiana e que se forma como um motivo para as imagens do eu em evidência, trouxe ao leitor da década de 1880 o espelhamento dos ímpetos de sadismo e vilania presentes em “Um esqueleto.” Neste, o narrador não declara a triangulação tão bem-formada como com os personagens de “A causa secreta”, mas, ainda assim, o leitor tem diante de si a sugestão de que os fins que o Dr. Belém pretendia dar à D. Marcelina, ou seja, torná-la um esqueleto como o fez com a esposa anterior, está posto e se justificaria pela suposta traição.

Scarlett Marton (2019) considera a morte, enquanto problema filosófico, como uma reflexão sobre a vida: não um acontecimento final, mas uma característica que será experimentada por todo aquele que habita a matéria humana; logo, encarar a morte seria como aproximar-se da percepção da existência como instantes de vida. Marton (2019, p. 11) comenta que na antiguidade greco-romana, diferentemente da modernidade, “[...] era costume construir as casas ao lado dos túmulos; era habitual entender que a vida e a morte estavam em estreita conexão.” Era entregue aos doentes o direito à morte como cessação do sofrimento.

A discussão sobre a etimologia dos termos “paganismo e pagão” (do latim, *pagus*, camponês ou o campo de lavoura) detalhado por Michel Serres (2006), demonstra que cada *pagus* tinha algo de sagrado que era proveniente do espírito do ancestral da família que lá fora enterrado. Com efeito, esse fato garantia que a propriedade ficasse em posse dessa família, e que nela fosse constituído o lugar dos rituais sagrados. Segundo Marton (2019, p. 11), “[...] enterrar os corpos dos seres amados tornava a terra sagrada; em contrapartida, devolver à terra os corpos dos ancestrais fazia com que eles mesmos se tornassem sagrados, pois se acreditava que o homem era nascido da terra.” A palavra homem (do latim *homo*, *humus*) remete à parte viva do solo, ao homem como matéria, oposta a divindade. Sua origem estaria na terra, na matéria que inevitavelmente a envolverá.

No paganismo, a prática do culto aos mortos, o altar dos ancestrais, a mumificação e a habitação no solo em que a família fora enterrada promovia certa intimidade entre vida e morte. No entanto, com o advento do cristianismo, houve a introdução da noção de sacralidade da vida, “[...] passamos a percebê-la como um dom de Deus a ser preservado.” (MARTON, 2019, p. 12). Essa ideia fez com que a partir da modernidade e da filosofia cristã, o lugar de privilégio da morte fosse entregue à vida, entendida como esse dom sagrado que viria de Deus. Houve a sacralização do dualismo “vida e morte” com maior atenção para as formas materiais cristalizadas em imagens como a da ressurreição de Cristo.

O retorno à vida na manhã de Páscoa passou a ser privilegiado e isso transformou a maneira de se perceber a morte. Segundo Marton (2019, p. 12):

ao promover o sepulcro vazio, o cristianismo faz da ressurreição de Cristo uma de suas celebrações mais importantes; ao exaltar a tumba sem cadáver, ele vem celebrar a vida. E assim transforma radicalmente a maneira de se perceber a morte. Tanto é que prega que se deixe os mortos enterrar os mortos, que se esqueça a morte e se viva a vida. Pois, o que se chama de morte nada mais é do que uma passagem para se alcançar a verdadeira vida.

Essa passagem para a vida autêntica acompanha o surgimento de um novo período histórico e de um novo momento para a própria filosofia. A modernidade renascentista trouxe a representação *vanitas*, como já afirmado anteriormente, para o centro do pensamento de que existiria algo para além da existência terrena e seus prazeres. Ou seja, a imagem da caveira, da natureza morta, do esqueleto, entregaria ao homem a reflexão sobre a finitude de si e dos deleites, a partir da dualidade travada entre vida e morte.

O pensamento filosófico moderno promoveu a percepção do sujeito enquanto existência no mundo e na sua relação com o outro, dando origem ao humanismo. O homem passou a se ver capaz de dominar o que o cercava, de prever e controlar os fenômenos da natureza, sobretudo, daquilo que se passava dentro de si mesmo. E assim, segundo Marton (2019, p. 16):

[...] ao lado das separações que se estabelecem entre homem e mundo, cultura e natureza, sujeito e objeto, outras se instalam e se consolidam no interior do próprio homem: alma e corpo, espírito e instintos, consciência e impulsos, razão e paixões.

Os dualismos entre o homem e o divino, o natural e o sobrenatural foram estabelecidos, e a ciência percebeu na filosofia a fonte de explicações de fenômenos ainda não apreendidos. Apesar de serem partes da integralidade do humano, vida e morte seriam termos inconcebíveis, inconciliáveis, ou seja, impossíveis de serem olhados pelo mesmo prisma. Isso remete-nos à ideia de fuga do homem e da própria mortalidade, com encargos que desviem sua atenção e ao mesmo tempo gerem fortunas e distinção entre os pares.

A negação da morte, para o homem ocidental, expulsou esse fenômeno da vida cotidiana – se no paganismo o cadáver era mantido no seio familiar, na modernidade foi

retirado da convivência dos vivos. No século XIX, a morte já era considerada um fato extraordinário, do qual se mantinha o distanciamento por se assemelhar a uma perda. Esse dilema “inexorável, representou para o homem, que se queria senhor e possuidor da natureza, o maior desafio. [...] Obrigou-o a deparar-se com a própria fragilidade; coagiu-o a defrontar-se com a finitude.” (MARTON, 2019, p. 19).

A temática reúne em si mesma certa dualidade, pois ao tratarmos da morte estamos também dialogando com o sentido da vida, e embora seja evitada, a reflexão sobre a morte como um destino que pode ser ao mesmo tempo o nada, leva-nos a pensar que nem sempre se existiu e se poderia nunca ter existido como matéria humana. Essa lâmina de vidro translúcida que separa o além do aquém (MARTON, 2019), traduz o vazio da existência e, de formas peculiares, deixa ao homem o desafio de perceber a própria condição se encaminhando para o nada.

Esse motivo, representado na obra de Machado de Assis como um vetor de todos os fins, dialoga com a expressão macabra da mentalidade romântica e adentra ao conceito de imagem moral, já que manter o esqueleto consigo também trazia ao doutor o poder de cercear comportamentos. Com a caveira sentada à mesa para as refeições era possível reconduzir a moral do outro pelo pavor do que o homem seria capaz de concretizar caso fosse contrariado. Machado se propôs a encontrar algo que estaria por detrás daquilo que aparece, como o fez Nietzsche na aversão da aparência social. Embora conhecedor do modo pelo qual as pessoas agiriam, ou como a sociedade se faz visível aos olhos, Machado parece querer demonstrar como as engrenagens andam – algo que atua como pano de fundo e sobre o qual seus contemporâneos optam por não dizer com exatidão.

Entraremos em contato, daqui por diante, com narrativas curtas de Machado que detalham as imagens formuladas pelo escritor para a pessoa humana derivada da formação moral e social do Rio de Janeiro oitocentista. Reiteramos o caráter ambíguo e esquemático dos contos na apresentação de enredos que problematizam “vícios, virtudes, paixões, vaidades e orgulho”, ou seja, dados que despertam a atenção para o tratamento social-burguês-cristão da moralidade.

## 2.2 Humor, ironia e moralismo “às avessas”

“A vida, em nossa divergência moral trazia a frouxidão dos vínculos, que se sustinham principalmente da necessidade e do costume”

(Machado de Assis, *Último capítulo*, 1884).

“Abre um moralista; encontrarás excelentes análises do coração humano; mas se não fizeres a experiência por ti mesmo pouco te valerá o teres lido. La Rochefoucauld aos vinte anos faz dormir; aos quarenta é um livro predileto...”

(Machado de Assis, *Tempo de crise*, 1873)

A aparência trágica de distância dos extremos percebida na relativização de ações e conceitos na literatura de Machado, trouxe-lhe a alcunha de homem culto e de meias tintas, que percebia na morte a essência da vida e que se tornou quase um não-tolerante quanto à vulgaridade, ou à vaidade sem peso e sem razão de ser. Essas afirmações, entretanto, poderiam ser contestadas se vistas sob o ângulo dos assuntos publicados no *Jornal das famílias* da década de 1860. Neles, a dimensão moral ainda era um dado constituinte da densidade do humano que, unido à criação de enredos e personagens, trazia adesão e identificação afetiva ao leitor de Machado. O julgamento moral integrado à experiência corporal, sobretudo no seio familiar, retomava os aforismos, as fábulas antigas de Esopo ou histórias que tivessem uma moralidade, e que destinassem ao leitor o conceito de boa-conduta e bons-costumes. Outro caminho tomado pela literatura dessa fase pretendia trazer instruções para que o homem comum pudesse decidir sabiamente sobre seu destino, mesmo que este já lhe parecesse pré-concebido pela sociedade.

As narrativas publicadas nos jornais do Rio de Janeiro precisavam parecer familiar e retratar os costumes da época de modo verossímil, para que “os leitores” pudessem se reconhecer nos personagens e intrigas. Entretanto, ressaltamos que apesar de o *Jornal das famílias* prezar pela literatura de maior permeabilidade entre os leitores, ou seja, nada que pudesse perverter a aparência de civilidade, já é possível perceber que os escritos de Machado destoam da norma. E, se olhados com atenção, é possível notar que trazem um tom de subversão dessa moral ao envolvê-la nas pulsões próprias ao humano que, certamente, serão mais exploradas nos escritos pós-1880. Tomemos como exemplo os contos

“Confissões de uma viúva moça”, “Não é mel para a boca do asno” e “O caminho de Damasco”<sup>16</sup>.

Em “Confissões de uma viúva moça”, publicado de abril a junho de 1865, Machado recorre ao casamento, temática que se repete em seus contos, já que a maior parte do público-leitor era feminino e, notadamente, o assunto que mais agradaria as leitoras seria o matrimônio. O caráter moral do conto pretende direcionar o comportamento feminino para o mais adequado aos modos sociais, pois, embora apresente a fuga como forma de viver o amor de juventude, não deixa de ressaltar a punição pela infração cometida. O narrador apresenta os riscos decorrentes do fato de a mulher ser envolvida pelas artimanhas de homens interesseiros e conquistadores, e acabar se perdendo do casamento “bem constituído.” Nesse conto, apesar da consciência do jogo construído pelas engrenagens narrativas, o narrador parece participar de uma espécie de compromisso moralizante assumido com o jornal.

Em janeiro de 1968, Machado escreve “Não é mel para a boca do asno” sob o pseudônimo Victor de Paula e a descrição de um triângulo amoroso, com ideia de que estamos vendo histórias em repetição ou recorrência de temas. O protagonista, de índole fútil, interessou-se por Hortência por saber que ela já o amava. E Marques, de caráter cínico e dissimulado, chega à casa da personagem feminina enquanto ela está sozinha no intuito de conquistá-la. No entanto, a jovem pede para que os empregados retirem Marques da casa para que sua integridade seja resguardada.

O conto demonstra a superioridade do espírito feminino e assegura a função instrutiva para as mulheres leitoras, já que a moralidade estaria ao lado da aparência de boa conduta. O narrador se utiliza de cartas entre os capítulos para materializar os sentimentos dos personagens como se uma história estivesse alojada na outra. Hortência representa certo equilíbrio para a normalidade dos dias, pois sabia ler nos comportamentos o que não fora dito em palavras, mesmo durante provações amorosas. Temos a explicação da escolha dos papéis pelo narrador e da possível interpretação que permanecerá desde a leitura do título. A alusão ao mito de *Dom Juan* em meio à condução dos personagens reforça o ofício destinado ao homem e à mulher socialmente, além de entregar pistas do que acontecerá ao passar das linhas.

“O caminho de Damasco”, publicado em 1871 também no *Jornal das Famílias*, com o pseudônimo Job, é marcado pela voz narrativa que se alonga na localização do leitor no

---

<sup>16</sup> Contos reunidos em: ASSIS, Machado. Obra completa em quatro volumes. Vol. II. São Paulo: Nova Aguilar, 2015.

Rio de Janeiro para, então, dar início a história de Dr. Marques, Jorge Aguiar e a prima Clarinha. A vida dos personagens se entrelaça pelo casamento de Clara com o médico encorajado por Jorge, a despeito do amor que nutria pelo primo. O filho do comendador tinha por hábito gozar a vida ao ar livre, longe de qualquer tipo de compromisso e próximo da libertinagem.

Clara casou-se com o médico e enterrou a devoção que tinha por Jorge, entretanto, quando o rapaz soube dos sentimentos da prima adotou hábitos de dissimulação com o fim de conquistá-la e enredá-la ao adultério. Clarinha não aceitou as investidas do primo, mesmo com todo o sentimento que fora devotado a ele, pois estariam contra a moral e a virtude. E assim o narrador denuncia a dissimulação de Jorge em contrapartida à aprovação do comportamento de Clara por não ceder as aventuras propostas pelo primo. Jorge, então, passa por um processo de redenção para que se tornasse possível, finalmente, começar a amar. A transformação remete a experiência de Saulo de Tarso no caminho de Damasco que o tornou o apóstolo Paulo das narrativas bíblicas.

Eduardo Melo França em análise sobre os primeiros contos de Machado de Assis (2008, p. 73), afirma que:

além da lição de moral e do desfecho romântico e folhetinesco típico do séc XIX, em alguns desses contos percebemos que há uma última frase, uma última citação, ou melhor, uma última “alfinetada” que nos faz lembrar que estamos lendo Machado e não um autor definitivamente romântico.

As finalizações contendo uma frase de citação, um aforismo ou provérbio, e a condução de práticas que assegurem ao público, sobretudo o feminino, certo direcionamento de comportamentos têm seu fundo moralizante, porém, nele também temos a descrição de pulsões vinculadas aos jogos de interesses. O conto termina com a máxima: *Nihil sub sole novum*, e segundo a conduta machadiana, podemos inferir que esse “nada novo sob o sol” age como um vetor que ultrapassa a moralidade da personagem masculina que fora reestabelecida. Chega-nos como uma direção de que não se pode esperar sentimentos bons quando não estão na roda dos interesses, afinal, Jorge só foi “redimido” quando viu na morte de Dr. Marques a possibilidade de casar-se com Clara. França (2008, p. 74) reitera que:

não bastava para Machado castigar o homem sem caráter e insensível ou alertar às suas leitoras o risco da confiança desmedida nos amigos, amigas ou amantes. Não era suficiente que restasse ao mau caráter um final vexatório. Machado já fazia questão de mostrar que mesmo entre os pares não devemos esperar muita consideração.

O pessimismo é participante ativo da obra de Machado desde os contos em que o teor moral (aquele de acordo com a norma) era mais evidente. Neles, o desfecho do final dos contos traduz a ironia e o sarcasmo que, segundo França (2008, p. 76), não funcionariam como prato principal, como o objeto específico, nessa época e ainda menos no *Jornal das famílias*, e sim como tempero final. O crítico assegura que a presença do pessimismo como pano de fundo nos leva a perceber que

[...] Machado além de transmitir o que a princípio lhe era encomendado – estórias moralizantes e adequadas às publicações do *Jornal das Famílias* – também já começava a se sentir à vontade para esboçar o pessimismo como um ponto de vista sobre o entendimento das motivações humanas. (FRANÇA, 2008, p. 78).

O mapeamento das emoções humanas desde o contexto do conto moral já era realizado como forma de subversão e de apresentação de categorias do humano que estão para além do olhar do outro. Nesse sentido, o caráter aproximado ao subversivo é proposto muitas vezes pela configuração dos personagens em situações inusitadas, como é o caso do conto “Um esqueleto” (1875), e que pode ser encontrado em outros contos, como: “Casada e viúva”, de 1864; “Questão de vaidade”, publicado de dezembro de 1864 a março de 1865; “Aires e Vergueiro”, de janeiro de 1871, veiculado sob o pseudônimo J. J.; “Sem olhos”, de janeiro a fevereiro de 1877, com questões sobre a tênue linha entre sanidade e loucura. E “Uma visita de Alcibíades”, publicado de outubro a novembro de 1876, com o pseudônimo Victor de Paula. Este, pode ser lido sob aspectos do fantástico (ou fantasioso) ou do insólito, com uma discussão sobre o dualismo antigo *versus* moderno, nacional *versus* universal, que também pode ser encontrado em outros pontos da obra machadiana, e que foi problematizada por Roberto Schwarz em “Leituras em competição” (2012).

Em “Casada e viúva” o efeito moralizador aborda questões do adultério como risco para a estrutura familiar, por meio de um narrador preocupado em garantir a verossimilhança da situação. E assim, a ambiguidade entre ficção e realidade é colocada para que a

identificação, sobretudo a da leitora, com a realidade apresentada pelo narrador traga aplicação à sua vida. O narrador propõe um sumário como guia para o drama que será mostrado, apresenta-se como confiável e capaz de construir uma ficção que pode ser aproveitada pelo efeito moralizador. Há uma espécie de denúncia do fingimento do discurso dos personagens, como nas intenções de Menezes na busca pelo favor como garantia da manutenção de si.

Se a ideia que temos de personagens literários como pessoas reais é modulada pela premissa de que tanto o visível externamente como o dissimulado são partes da mesma composição moral, sabemos que o recoberto pode vir à tona sempre que houver motivação. Portanto, o tratamento das motivações humanas é composto para a demonstração da real natureza das pulsões encobertas pelo véu da moral, quando temos personagens que impõem suas vontades em direção ao outro, quando se apresentam redimidos pelo efeito da moralidade. E ainda, quando imersos na triangulação amorosa deixam entrever a fenda da máscara (BOSI, 2007) que recobre aspectos de vilania, crueldade e vícios frente ao desejo coibido. Se o que move o sujeito está dentro dele, o que vem de fora são gatilhos que se comunicam com as pulsões, exteriorizando comportamentos de todas as espécies.

A breve explanação sobre a natureza das imagens morais presentes nos primeiros contos da escrita de Machado de Assis, nos conduz à noção de que ainda quando detalhava pormenores da vida cotidiana, que nos remete aos preenchimentos narrativos do início do realismo europeu, o fazia com um tom ainda discreto de humor, ironia e pessimismo que, ainda assim, apresentava-nos aos desfechos que estavam além da moralidade pedagógica (FRANÇA, 2008). Com o passar dos anos, o Machado reconhecidamente acérrimo em contos e romances de riso e escárnio declarado pôde revirar essa moral para, então, estabelecer o que considerava o tratamento crítico necessário à sociedade de seu tempo.

Isso nos remete a conversa entre Deus e o Diabo (“A igreja do diabo”, 1884), no sentido da necessidade de renovação dos temas presentes nos moralistas, e por conseguinte, no comportamento social. Deus afirma: “Tudo o que dizes ou digas está dito e redito pelos moralistas do mundo. É assunto gasto; e se não tens força, nem originalidade para renovar um assunto gasto, melhor é que te cales e te retires” (ASSIS, 2015, v. II, p. 337). Machado soube recompor sua escrita com aspectos do humano que traziam dados do inconsciente e formulavam moralidades de acordo com o sujeito real e suas ações, e não a partir da prescrição de condutas, ou de instruções de como não cair na punição normativa.

O sentimento do contrário conceituado por Pirandello no ensaio *L'umorismo* (1908) retrata experiências narrativas que têm na inquietude, no fastio por situações comuns, o mote para a afirmação da individualidade (PIRANDELLO, 1996). O humorismo pirandelliano é um conceito muito particular e renovador das visões sobre o humor, e que apresenta alguns pontos de contato com a ironia machadiana, assemelhando-se à ideia de que haveria alguém está rindo durante as cenas.

Antes da primeira publicação do pressuposto teórico acerca do humorismo, em 1908, Pirandello já havia publicado em *Un preteso poeta umorista del XIII secolo*, em 1896, com indagações acerca da própria obra. E no mesmo ano de *L'umorismo* trouxe ao público *Un critico fantastico*, no volume de ensaios *Arte e scienza*. A reflexão do autor remete à proposição de que o humorismo, a ironia e a análise incisiva da natureza humana agiriam como espelhamento da mentalidade decadente do final do século XIX e início do XX.

Segundo Pirandello (1996), o humorismo está presente na escrita da literatura antiga à moderna em diferentes nações, apesar do grau de dificuldade em termos de usos possíveis da Língua de cada povo. Os aspectos filosóficos do humorismo residem na perspectiva do “doloroso”: da alegria com o “risível” da dor humana. Para o autor, diferente do sentimento de oposição, a contrariedade ou a sensação de ideias contrárias já seria fator decisivo para a produção da essência do humorismo. Luigi Pirandello na Itália, com *Il fu Mattia Pascal*, de 1904, e Machado de Assis no Brasil, décadas anteriores com as *Memórias póstumas de Brás Cubas* e os contos de *Papéis Avulsos* (1882), percebem a condição esvaziada do sujeito ante os anseios contemporâneos, e elaboram narradores que conduzem os protagonistas por caminhos em que a liberdade pessoal é designada pelo papel social possível.

O leitor machadiano pode conceber a construção de Brás Cubas como o modelo de falsificação de convenções humanas, entretanto, uma falsificação necessária, pois somente a partir dela se teria a dimensão de que viver sem convenções significaria já estar morto. Estamos diante de um teatro da existência que compreende ultrajes, falseamento, tom provocativo e ao mesmo tempo complacente. Roberto Schwarz (2012, p. 272) insere o narrador inconstante e sem credibilidade que é Brás Cubas como participante “[...] de uma tradição ilustre do humorismo, que independe do Brasil.” A conotação realista estaria nas manobras, ambivalências e repolarização do repertório comum à elite brasileira<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> O humor, definido filosoficamente, traduz um estado emotivo que tem causa ou razão, mas não se refere a um objeto em particular e não constitui advertência quanto ao valor biológico de uma situação. Heidegger chamou a atenção para o significado existencial dos humores: o fato de poderem transformar-se ou deteriorar-

Ainda na escrita da década de 1870 já se pode notar um sujeito que deixa transparecer certos lapsos de autoconsciência diante do mascaramento instituído como razão social. E, embora não seja um jogo tão latente que remeta ao humor das *Memórias póstumas*, o mascaramento é um dado crescente em *Contos fluminenses* (1870), *Histórias da meia noite* (1873) e nos romances *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878). Essas obras ficam no entrelugar do tom de realismo e da sensatez, ou seja, de protagonistas que sem mostram sentimentais ao mesmo tempo em que optam pelo cálculo como saída para a autopreservação. Para Roberto Schwarz (2012, p. 248), a ficção de Machado começou de modo tímido e limitado ao ambiente familiar, que o possibilitava analisar as perspectivas do paternalismo “apoiado na escravidão e vexado por ideias liberais.” O autor soube relacionar o dependente e o proprietário em polos contrários, e ainda assim, com ares de convivência civilizada, já que sua forma era destinada às famílias.

No desfecho dos primeiros romances, a exemplo de *A mão e a luva*, *Helena* e *Iaiá Garcia*, o que se tem é o rompimento entre a história narrada e a natureza das personagens, que, embora baseadas em graus de interesse, parecem conjugadas ao meio em que foram colocadas. Entretanto, quando questionadas sobre suas atitudes têm os comportamentos direcionados por traços do inconsciente em evidência, que resulta na insustentabilidade da máscara. Segundo Jon Elster (2009, p. 21), essa seria, portanto, a concepção de Aristóteles quando aborda a fraqueza da vontade, para o qual a paixão [vontade] poderia ser tão forte ao ponto de causar esmagamento de todas as outras considerações. Desse modo, mesmo que o sujeito fosse capaz de arquitetar-se conscientemente para manter a sobriedade em situações desagradáveis, se for provocado, ou melhor, se receber gatilhos que acionem a raiva contida, agirá pelo impulso e sem medir as consequências. Para Elster (2009), não é que o sujeito não saiba das consequências ou que tenha falsas crenças sobre elas: ele simplesmente não as tem em mente na hora de agir.

Segundo o que já foi afirmado ao longo dessas páginas, Machado manifestou uma espécie de fórmula que guardava e expunha, sem aparência de denúncia, a antinomia do sujeito. A dualidade arquitetada entre o ser e o parecer, o privado e o público, saíram do âmbito moral e se uniram aos aspectos na natureza humana. E assim, promoveu a aparência social unida à máscara de efeito moral em um mesmo sujeito. O humorismo funcionou como a modelagem dessa forma humana constituída pela aparência social institucionalizada, já

---

se significaria o estado emocional do sujeito. O humor fundamental é o tédio, “o peso do ser”; é aquilo que torna manifesto como o indivíduo realmente é. (ABBAGNANO, 1998, p. 532).

que no lugar do julgamento de comportamentos, da utopia de exemplificação moral passou a haver a corrosão do *eu* e do moralismo.

Considerando a crítica de Vitor Santos (2015, p. 28), sabemos que “a prosa machadiana, ao mesmo tempo em que leva ao riso, apresenta uma complicada trama de fatores morais, que, além de apontar as misérias do ser humano, revela a filosofia do autor, modelada com ironia e humor.” O movimento de parecer de acordo com o conveniente é parte da segunda natureza do corpo e constituinte da lei do trânsito social. A vida em sociedade não aceita subjetividades, peculiaridades ou verdades individuais, antes, busca generalizações de comportamentos. O privado é subjugado pelo público, no qual se encontra a degradação, imprudência e frivolidades. O que livraria o homem de tais caprichos e/ou loucuras?

Entraremos em contato, portanto, com temas recorrentes na obra de Machado como o humorismo e a ironia – aspectos da natureza humana que retratam a assertividade de Machado enquanto observador das motivações de comportamentos. Naturalmente, as análises dos contos “Galeria Póstuma” (1883) e “Pai contra mãe” (1906) inseridos nas temáticas referidas, presentes nos próximos tópicos, não pretendem formular uma teoria acerca dos motivos machadianos. Apenas, exemplificar as imagens da filosofia moral formuladas pelo escritor para sua própria obra, a partir do momento em que pôde “descrever” a sociedade com o olhar desvinculado da moralidade convencional.

### **2.2.1 O desfile das aparências**

“Galeria Póstuma”, de Machado de Assis, publicado na *Gazeta de Notícias* em 2 de agosto de 1883, é parte da coletânea *Histórias sem data*, veiculado pela primeira vez em 1884, por B. L. Garnier. Na advertência da primeira edição o autor explica que as histórias do livro são narrativas que tratam de substâncias impossíveis de serem datadas; ou seja, de aspectos inerentes à pessoa humana que se encaminham por entre as gerações e podem ser reconhecidos em espaços e tempos remotos. O leitor é apresentado aos acontecimentos que sucedem à morte de Joaquim Fidélis, amigo querido por todos e amado pelo sobrinho, Benjamin, a quem educara desde tenra idade. Entretanto, após a descoberta de um diário

cheio de opiniões de Fidélis a respeito daqueles que o cercavam, incluindo o próprio rapaz, o estranhamento por ver o tio sem as máscaras da opinião pública foi evidente.

O narrador afirma que não pode descrever a consternação de todo o Engenho Velho e em particular no coração dos amigos pela inesperada perda: “sim, a notícia consternou todo o bairro. Tão amado que ele era, com os modos bonitos que tinha, sabendo conversar com toda a gente [...]” (ASSIS, 2015, v. II, p. 361). Joaquim Fidélis é retratado como um homem dedicado, solícito, um coração único e bom cidadão, o que tornava inegável o pesar dos amigos, compadres e parentes pela perda repentina. Ainda na primeira parte do conto, o narrador apresenta a reação dos cinco principais parentes do defunto após a notícia:

– Não me digam isso! bradava daí a pouco um dos vizinhos, Diogo Vilares, ao receber notícia do caso.

Diogo Vilares era um dos cinco principais familiares de Joaquim Fidélis. Devia-lhe o emprego que exercia desde 1857. Veio ele; vieram os outros quatro, logo depois, um a um, estupefatos, incrédulos. Primeiro, chegou o Elias Xavier, que alcançara por intermédio do finado, segundo se dizia, uma comenda; depois entrou o João Brás, deputado que foi, no regime das suplências, eleito com o influxo do Joaquim Fidélis. Vieram, enfim, o Frago e o Galdino, que lhe não deviam diplomas, comendas nem empregos, mas outros favores. Ao Galdino adiantou ele alguns poucos capitais, e ao Frago arranhou-lhe um bom casamento... E morto! morto para todo sempre! De redor da cama, fitavam o rosto sereno e recordavam a última festa, a do outro domingo, tão íntima, tão expansiva. (ASSIS, 2015, v. II, p. 362).

Todos despediram-se do falecido e reuniram-se na casa de Benjamin para recolherem para si alguma lembrança no gabinete de Fidélis. Durante o almoço que sucedeu a missa de sétimo dia, os amigos “[...] falaram do morto; cada um contou uma anedota, um dito; eram unânimes no louvor e nas saudades.” (ASSIS, 2015, v. II, p. 362). Na casa, o sobrinho sentia-se consolado pela presença e delicadeza dos parentes com que observavam os objetos do finado. Entre papéis antigos, cartas, programas de concerto e *menus* de grandes jantares, “[...] acharam alguns cadernos manuscritos, numerados e datados.” (ASSIS, 2015, v. II, p. 363). No meio deles havia um diário com impressões pessoais do defunto, memórias secretas e confidências, que deixaram os convivas curiosos para o que estaria escrito nele.

Na ausência dos amigos, Benjamin continuou a leitura do diário em meio aos relatos descritivos do tio, até chegar às imagens constituídas dos parentes que lá estiveram. Entretanto, uma dificuldade será posta pelo narrador: ao continuar a leitura, o sobrinho

perceberá que o retrato formulado pelo tio sobre os parentes nada tem de amável, cortês ou carinhoso. Ao contrário, são verdades jamais ditas, que se fossem levadas a público tornariam a vida de cada um em pequenos escândalos. O defunto se refere a Diogo Vilares, amigo tedioso a quem arranjou um emprego e foi pago com a gratidão de um soneto publicado. Afirma que não era mal no voltarete, mas, estúpido e crédulo:

[...] ri muito e mal. Toda a gente, quando o vê pela primeira vez, começa por supô-lo um varão grave; no segundo dia dá-lhe piparotes. A razão é a figura, ou, mais particularmente, as bochechas, que lhe emprestam um certo ar superior.” (ASSIS, 2015, v. II, p. 363).

Benjamin se deu conta de que a leitura evitada pela ausência dos convivas foi algo providencial, já que quanto mais se aprofundava no que realmente pensava o morto a surpresa tomava conta de toda a sua atenção. O rapaz “releu o retrato e mal podia crer; mas não havia como negá-lo, era o próprio nome do Diogo Vilares, era a mesma letra do tio. E não era o único dos familiares.” (ASSIS, 2015, v. II, p. 363). A próxima entrada no diário tecia comentários sobre Elias Xavier:

Este Elias é um espírito subalterno, destinado a servir alguém, e a servir com desvanecimento, como os cocheiros de casa elegante. Vulgarmente trata as minhas visitas íntimas com alguma arrogância e desdém: política de lacaio ambicioso. Desde as primeiras semanas, compreendi que ele queria fazer-se meu privado; e não menos compreendi que, no dia que realmente o fosse, punha os outros no meio da rua. Há ocasiões em que me chama a um vão da janela para falar-me secretamente do sol e da chuva. O fim claro é incutir nos outros a suspeita de que há entre nós coisas particulares, e alcança isso mesmo, porque todos lhe rasgam muitas cortesias. É inteligente, risonho e fino. Conversa muito bem. Não conheço compreensão mais rápida. Não é poltrão nem maldizente. Só fala mal de alguém, por interesse; faltando-lhe interesse, cala-se; e a maledicência legítima é gratuita. Dedicado e insinuante. Não tem idéias, é verdade; mas há esta grande diferença entre ele e o Diogo Vilares: o Diogo repete pronta e boçalmente as que ouve, ao passo que o Elias sabe fazê-las suas e plantá-las oportunamente na conversação. Um caso de 1865 caracteriza bem a astúcia deste homem. Tendo dado alguns libertos para a guerra do Paraguai, ia receber uma comenda. Não precisava de mim; mas veio pedir a minha intercessão, duas ou três vezes, com um ar consternado e súplice. Falei ao ministro, que me disse: “O Elias já sabe que o decreto está lavrado; falta só a assinatura do Imperador.” Compreendi então que era um estratagema para poder confessar-me essa obrigação. Bom parceiro de voltarete; um pouco brigão, mas entendido.” (ASSIS, 2015, v. II, p. 363).

Ao cabo da leitura, o riso e a ironia provocados pela surpresa do humor são inevitáveis, porém assustam o leitor ficcional pelo desmascaramento do tio diante de seus próprios olhos. O sobrinho percebe que a imagem destinada ao público, ou melhor, à aparência de civilidade, não era a mesma existente no privado da relação do tio consigo. O rapaz percebeu que estava diante da edição pública de um “coração” inédito, ou das páginas de um livro sendo passadas a limpo. Com efeito, a escrita de diários, gênero literário não canônico é utilizada por Machado para a narrativa em *mise en abîme*, e se fez presente em romances posteriores como *Esau e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1906).

O narrador descreve detalhes de cada personagem como se fizessem parte de sua própria vida, o que facilita que o leitor siga percebendo as moralidades sugerida pelo defunto e mascaradas durante a convivência. A descrição de Elias Xavier foi sucedida pelos pensamentos sobre Fragoso, Galdino Moreira, João Brás e a respeito do próprio Benjamin. O rapaz sentia terror e mal-estar, pois se o tio falara aquelas linhas dos amigos, o que falaria do sobrinho. Essa ideia o fez prosseguir na leitura. Passando pela descrição de algumas damas, homens públicos, chegou ao curto manuscrito sobre Fragoso. Dele, Fidélis disse apenas que era homem honesto, bonito e de maneiras açucaradas: “não me custou casá-lo; vive muito bem com a mulher. Sei que me tem uma extraordinária adoração – quase tanta como a si mesmo. Conversação vulgar, polida e chocha.” (ASSIS, 2015, v. II, p. 364).

A respeito de Galdino Moreira, o defunto deixa um manuscrito mais detalhado e trata o parente como um espírito defeituoso:

Galdino Madeira. – O melhor coração do mundo e um caráter sem mácula; mas as qualidades do espírito destroem as outras. Emprestei-lhe algum dinheiro, por motivo da família, e porque me não fazia falta. Há no cérebro dele um certo furo, por onde o espírito escorrega e cai no vácuo. Não reflete três minutos seguidos. Vive principalmente de imagens, de frases translatas. Os ‘dentes da calúnia’ e outras expressões, surradas como colchões de hospedaria, são os seus encantos. Mortifica-se facilmente no jogo, e, uma vez mortificado faz timbre em perder, e em mostrar que é de propósito. Não despede os maus caixeiros. Se não tivesse guarda-livros, é duvidoso que somasse os quebrados. Um subdelegado, meu amigo, que lhe deveu algum dinheiro, durante dois anos, dizia-me com muita graça, que o Galdino quando o via na rua, em vez de lhe pedir a dívida, pedia-lhe notícias do ministério. (ASSIS, 2015, v. II, p. 364).

A incongruência entre espírito, caráter e coração constada no manuscrito deixa claro a riqueza de detalhes e a consistência do olhar de Fidélis para o outro, que desnuda a moral assimilada pelo público ao passo em que aguça a curiosidade do leitor para o desfecho da história. A moralidade presente nas ações dos amigos e o modo pelo qual ele a percebe nos remete ao que Eduardo Giannetti (1997, p. 11) considera como o autoengano: aquilo que toca em questões que o ser humano disfarça ou engana, com a finalidade de se manter seguro da crítica social. Giannetti descreve o peso carregado pelos homens enquanto enganam a si mesmos pensando estarem enganando o outro, pois seria da natureza humana o envolvimento com crenças, paixões e valores que governam as vontades e impedem que a visão de si seja clarificada.

O manuscrito do falecido retrataria o efeito do espelhamento dos parentes se todos lessem o que fora escrito, ou, se sentissem que o olhar de Fidélis captara parte daquilo que achavam estar encoberto pelo vazio das aparências. Para Giannetti (1997), perceber-se envolvido pelo autoengano traria oportunidades da revisão de si, e isso abriria caminhos para o desmascaramento da própria moralidade. Apesar disso, o autor reitera que o engano seria algo típico do convívio social, e que o fato de tentar conhecer o outro traria o conhecimento de si mesmo. E isso aconteceria pela consciência de que os atos também são governados por lapsos do inconsciente pessoal e coletivo.

A ironia e o riso provocados por um defunto remetem o leitor às *Memórias póstumas de Brás Cubas*, compostas anos antes e no qual se tem o efeito da autorreferência provocada pelo escárnio de um defunto diante da vida. De modo diferente de Brás Cubas, mas como a proximidade pela intromissão de um defunto que poderá ter seus pensamentos revelados pela distância assegurada na morte, Fidélis envolve os fatos com o humor desconcertante e ao mesmo tempo consciente do que diz. E assim, o caderno de memórias denuncia a moralidade que não seria agradável de ser posta à mesa se o homem ainda estivesse em vida.

O manuscrito no diário prossegue com a entrada sobre João Brás; dele o amigo defunto ressaltou as maneiras públicas – ora atencioso ora deselegante –, e que pela falta de carreira e o adiantado dos anos, a ambição convertera-o em inveja. João Brás fora deputado e servira “[...] honradamente o cargo: trabalhou muito, e fez alguns discursos bons, não brilhantes, mas sólidos, cheios de fatos e refletidos.” (ASSIS, 2015, v. II, p. 365). Mas, restou-lhe os aspectos de ambição que ficaram à mostra pela busca por cargos de honra e proeminentes:

[...] há alguns meses consentiu em ser juiz de uma irmandade de São José, e segundo me dizem, desempenha o cargo com um zelo exemplar. Creio que é ateu, mas não afirmo. Ri pouco e discretamente. A vida é pura e severa, mas o caráter tem uma ou duas cordas fraudulentas, a que só faltou a mão do artista; nas coisas mínimas, mente com facilidade. (ASSIS, 2015, v. II, p. 365).

Segundo Fidélis, a vivência com João Brás mostrou-se reveladora das duas cordas fraudulentas do caráter e a facilidade do amigo em mentir. Essa descrição também aproxima-se dos termos do autoengano, já que o observador externo o via por entre o véu do mascaramento: somente o próprio executor do engano sentia-se convencido dele. A surpresa do rapaz ao ler a descrição dos amigos do tio deu lugar ao espanto de chegar às impressões de Fidélis a seu respeito:

Benjamim, estupefato, deu enfim consigo mesmo. – “Este meu sobrinho, dizia o manuscrito, tem vinte e quatro anos de idade, um projeto de reforma judiciária, muito cabelo, e ama-me. Eu não o amo menos. Discreto, leal e bom, – bom até à credulidade. Tão firme nas afeições como versátil nos pareceres. Superficial, amigo de novidades, amando no direito o vocabulário e as fórmulas.” (ASSIS, 2015, v. II, p. 365).

O sobrinho não retornou à releitura entre amitos da descrição de si, pois se percebeu envolto pelo efeito de espelhamento no olhar do defunto. As poucas linhas do manuscrito trouxeram-lhe visões de si recobertas pela moralidade que o costume assegurava como a boa conduta, mas que não trazia a reflexão do que estaria por detrás dos atos na vida cotidiana. Benjamin ficou aturdido por saber que o outro (o externo) reconhecia o que se passava na sua interioridade, e que o privado não conseguiria ser encoberto pela máscara usada em público. Para o narrador do conto seria provável que se no momento da leitura o rapaz estivesse em público, a tensão provocada seria menos intensa: “[...] porque a necessidade de dissipar a impressão moral dos outros dar-lhe-ia a força necessária para reagir contra o escrito; mas, a sós, consigo, teve de suportá-lo sem contraste.” (ASSIS, 2015, v. II, p. 365).

A moralidade presente em contos de Machado de Assis pode ser definida como o dado que fica no entrelugar do aprendizado das aparências; ou seja, estamos falando da constante tentativa do eu de se colocar como autônomo de suas próprias escolhas, em meio à luta para se sobressair ao cerceamento das pulsões no ambiente externo. Essa fragmentação

do sujeito incomoda o público e se faz na contrariedade do humorismo, que, segundo Pirandello (1996), seria algo como uma construção ilusória da consciência do mundo e de si mesmo. Entretanto, seria no humorismo o lugar de decomposição dessa ilusão, por meio de um desmonte do que foi construído: algo como o riso, que rindo ao invés de desdenhar, faz com que se compadeça do outro.

Na matéria do humorismo habitariam todas as ficções da alma e as criações do sentimento humano na arte. Assim, não é possível confiar em um humorismo generoso (ou bondoso), já que, segundo Pirandello, se o humor mostrar compaixão, piedade ou indulgência, faz-se necessário ponderar que esses sentimentos sejam frutos da reflexão que se exerceu sobre o seu oponente (o desdém, o escárnio, a crueldade), do modo mais sincero possível. (PIRANDELLO, 1996).

As reflexões de Pirandello conduzem o crítico literário a perceber que as sutilezas do humor não podem ser confundidas com ideias próprias do cômico, do burlesco, da sátira, da farsa ou do grotesco, assim como também não podem ser definidas nos termos próprios da ironia. Esta, aproxima-se de um modelo retórico e filosófico que contém em si o fingimento, porém, esse fingimento seria contrário ao humor, que se faz de uma contradição sutil e essencial entre os motivos da ação dos personagens. Nele não haveria espaço para a mordacidade da ironia. Segundo Pirandello, algumas características podem ser notadas na obra verdadeiramente humorística, tais como a decomposição, a interrupção por digressões e o despertar para uma associação de contrários.

O humorista não seria apenas um “poeta”, mas também um crítico no sentido estético do termo, e teria alto desempenho na criação do estilo na língua, pois sua maior preocupação estaria na retórica, na composição da forma. Diante das considerações de Pirandello e sabendo que a obra de Machado de Assis é povoada de ironia e do pessimismo da tradição dos moralistas franceses, percebemos que o humorismo executa um dos papéis fundamentais na tessitura do sujeito envolvido pela luta de classe. E que se coloca entre a tradição e os ares de modernidade cultural que, aos poucos, chegavam ao Brasil.

Em “Galeria Póstuma” (1883), o defunto revela aos vivos aspectos da moral encoberta pela comodidade do favor e do paternalismo, ou seja, trata-a às avessas. E Machado se utiliza dessa moral para promulgar ecos de denúncia de que o inconsciente, atravessando as emoções, afirma-se em situações nas quais o que é percebido ultrapassa a normalidade. O conto encaminha-se para um desfecho que se refere à visão aterradora de si diante do espelho vivida por Benjamin, na qual a descoberta do verdadeiro eu revelaria ao

sujeito as pulsões que envolveriam seus atos em graus de interesse. A descoberta do diário também promoveu o desvelamento da moralidade de Joaquim Fidélis diante do sobrinho.

Em meio ao atordoamento do rapaz pelo espelhamento de si no manuscrito, a tentativa de rememorar as maneiras usuais do tio desejava materializar a imagem do homem espirituoso, meigo, grave e ao mesmo tempo cândido que fora para Benjamin. Porém, no lugar dessa figura, “[...] a que lhe apareceu foi a do tio morto, estendido na cama, com os olhos abertos, o lábio arregaçado. Sacudiu-a do espírito, mas a imagem ficou.” (ASSIS, 2015, v. II, p. 365)<sup>18</sup>. O rapaz não conseguia se desfazer da imagem do defunto que caçoava das expectativas que os parentes e o sobrinho nutriam sobre si aos seus próprios olhos como sendo as mesmas de Fidélis. E, evidentemente, a imagem moral que o tio formulara para si sobre os convivas, e que agora era de conhecimento de Benjamin, em muito se distanciava daquela vista socialmente. O retrato da ironia fora emoldurado pelo riso nos lábios do falecido, que naquele momento já não era mais o homem e sim o autor do diário.

Isso nos remete à crítica de José Luiz Passos (2007, p. 44), em que comenta sobre o modo intrincado pelo qual Machado de Assis compõe personagens que justificam e defendem a noção, geralmente equivocada, de seu próprio valor, com esforços (para manter a moral) quase sempre fadados ao fracasso. A escrita de Machado traria à tona uma visão rica e atroz sobre a relação que o humano é capaz de ter com a própria imagem e com àquela refletida no olhar do outro. Trata-se, portanto, do “[...] nosso aprendizado da autonomia e da possível vituperação pelo autoengano.” (PASSOS, 2007, p. 45). Desse modo, se olharmos para o enredo do conto e para a relação entre os personagens como representação de uma porção da realidade cotidiana, teremos aspectos verossímeis de motivos e intenções do sujeito empírico envolvido pela manutenção do favor e da consciência de moralidade, por criada de forma equivocada.

Sabemos que Machado recorreu a retratos morais e de motivação da ação, com dados que entregassem ao leitor a complexidade inerente às pulsões do humano. Neste sentido, a busca pela análise de caracteres e de costumes possibilitou ao autor a tessitura cuidadosa do repertório de motivações e de retratos morais. A transição vivida por Machado no tratamento literário da moralidade, segundo Passos (2007, p. 51):

---

<sup>18</sup> Nessa passagem do conto, guardadas as devidas proporções, a imagem grotesca do falecido “estendido na cama, com os olhos abertos e lábio arregaçado” remete-nos à figura de Gwynplaine em *O homem que ri*, livro de Victor Hugo, publicado originalmente em 1869. Machado era leitor, tradutor e comentarista da obra de Victor Hugo. Em 1928, *O homem que ri* foi adaptado para o cinema mudo, *The man who laughs*, na direção de Paul Leni (1885-1929)

[...] pode ser descrita [grosso modo] como uma mudança da ênfase no cenário para uma atenção maior à construção das motivações dos protagonistas; uma passagem da relação que o sujeito tem com a matéria em redor à relação que ele estabelece com os demais.

O narrador de “Galeria Póstuma” descreve as sensações de Benjamin desde que a presença do tio lhe desenterrara a imagem de si. A vivência do rapaz fora abalada, porque abalara-se a dinâmica do mascaramento e, apesar disso, no outro dia precisaria continuar encobrindo a imagem apropriada à estima que diziam ter do falecido:

No dia seguinte, à tarde, apresentaram-se os cinco familiares para ouvir a leitura. Chegaram sôfregos, ansiosos; fizeram-lhe muitas perguntas; pediram-lhe com instância para ver o manuscrito. Mas Benjamin tergiversava, dizia isto e aquilo, inventava pretextos; por mal de pecados, apareceu-lhe na sala, por trás deles, a eterna boca do defunto, e esta circunstância fê-lo ainda mais acanhado. (ASSIS, 2015, v. II, p. 365).

Os parentes aguardavam pela continuação da leitura do diário interrompida anteriormente e remarcada para a ocasião em que os parentes estivessem reunidos. Entretanto, o visível acanhamento de Benjamin e a hesitação a respeito do efeito que a leitura pública do manuscrito traria, com a descrição da verdadeira moral de cada um dos presentes, trouxeram a desconfiança de que o rapaz lhes negava as palavras de Joaquim Fidélis por vaidade e ganância. A visão da boca aberta do defunto retornou por entre os convivas, e deixou o sobrinho ainda mais certo de que os homens ali presentes não apreciariam o espelhamento da moralidade de si proposto por Fidélis. Com a frieza do anfitrião e a passagem de trinta a quarenta minutos, “[...] os cinco olharam enfim uns para os outros, e deliberaram sair; despediram-se cerimoniosamente, e foram conversando, para suas casas.” (ASSIS, 2015, v. II, p. 365).

O conto é finalizado pela indicação de que o vício estaria no outro, ao passo em que a virtude estaria em si mesmo. Não conhecendo o segredo entre o leitor do diário, o autor do manuscrito e o leitor empírico, os personagens denunciam as teias do engano em que estão imersos. E não sabendo da motivação de Benjamin direcionaram-no para o lugar do soberbo ou avarento, ou seja, como contrário à [falsa] moralidade de cada um. “Que diferença do tio! que abismo! a herança enfunou-o! deixá-lo! ah! Joaquim Fidélis.” (ASSIS, 2015, v. II, p.

365). Em “Galeria póstuma” a morte funciona como um agente motivador da narrativa, já que a partir dela somos conduzidos aos acontecimentos internos do conto e à escrita autoconsciente de Machado. Entretanto, embora seja um dado presente inclusive pela projeção fantasmagórica de Fidélis para o sobrinho, não esboça dados do conflito existente entre a matéria humana e a cessação da vida como se conhece no plano terreno. Sendo a morte um processo, uma experiência ou um toque na tênue linha da existência, podemos percebê-la não como um momento, mas como a possível transposição da vida individual para outro nível de materialização. Esse ato impossível de ser repetido mais de uma vez, segundo Emanuel Guerreiro (2014, p. 174), “[...] pode ser descrito como o termo pelo qual o homem se encaminha desde o nascimento, uma realidade interna que nele se opera a partir do momento em que é dado à luz.” E assim, desde a chegada à vida, a morte efetiva-se como um processo inerente a tudo o que está vivo.

Para Guerreiro (2014, p. 175), a tomada de consciência do sujeito sobre a finitude da matéria humana evidenciaria o vazio existencial: esse temor que perturba o homem também retira dele a individualidade:

[...] a morte impõe a inexorável vulnerabilidade humana e a limitação do ser. Mais do que um problema ou uma interrogação à razão, a Morte constitui um enigma, um mistério – partida sem regresso, ponto de interrogação no limiar do desconhecido, a angústia da morte, a dor e o terror que esta ideia ou o seu pensamento provocam têm em comum um temor que perturba o homem: a perda da sua individualidade. Aqui se lê a origem de um sentimento traumático, na tomada de consciência de um vazio onde havia plenitude individual.

A vulnerabilidade da pessoa humana é apresentada como objeto literário utilizado por Machado para a tessitura da subjetividade de personagens em ambientes sociais, em que o indivíduo se percebe envolto pelos efeitos corrosivos da moral às avessas. O reflexo do eu, proposto pela obra literária, pode ser visto como participante da efervescência política e econômica do século XIX, que contribuiu para a relativização da harmonia do homem consigo e com a subjetividade alheia. Isso provocou o isolamento da própria individualidade e a assimilação do cerceamento das pulsões em nome de valores propriamente citadinos.

Portanto, em meio a literatura que explora a moral como desvelamento da interioridade, proposta por Machado de Assis, temos o sujeito literário brasileiro que pode ser chamado “moderno” pela possibilidade de fazer escolhas segundo a própria moral, ainda

que chegue a experimentar o escarninho público. Quando Benjamin recolhe as revelações dos amigos e cede à chacota risonha do defunto, sabemos que Machado está reproduzindo a noção de decadência do indivíduo, ou melhor, da configuração social que reproduz no sujeito o apego à moral como modelo para o cidadão comprometido com a norma e a boa conduta. O autor realiza a crítica do ambiente em que está inserido de forma mordaz, projetando-o na contrariedade do humorismo, na ironia e no riso como a descrição possível a essa moralidade que se recolhe ao paternalismo e à manutenção do favor.

### 2.2.2 O cerco de Cândido Neves<sup>19</sup>

Com efeito, os costumes e formas de combinação social do sujeito presentes na capital fluminense da virada do século XIX para o XX, têm em personagens de Machado de Assis o retrato da pessoa humana, da moralidade e das relações possíveis entre as estruturas que moldam o público e o privado. Em meio a esse ambiente ficcional, sob o rescaldo da escravidão, Cândido Neves, protagonista do conto “Pai contra mãe”, se reconhece como agente de manutenção da lei, da ordem, da livre circulação dos proprietários e suas mercadorias, apesar de estar em um patamar nada distante do negro fugido em busca da liberdade de existência.

Cândido Neves, cujos nome e sobrenome reforçam a ideia de brancura, encontra uma ocupação após tentar várias empresas, tornando-se caçador de escravos fugidos. O primeiro nome e seu apelido natural, Candinho, estabelecem uma relação de oposição com o significado do ofício e, sobretudo, com a descrição da atitude que enforma o episódio central do conto. Se o significado de cândido é, por extensão, ligado à pureza ou ingenuidade, e os atos de Candinho nada têm de brandos, ingênuos ou cheios de candura, podemos perceber de antemão a estrutura que Machado prepara para a construção da trama, levando em conta as circunstâncias sob as quais o protagonista toma a atitude capital.

“Pai contra mãe” é parte da coletânea de contos *Relíquias de Casa Velha* (1906), publicado por H. Garnier, Livreiro-Editor das obras de Machado. O livro traz na Advertência

---

<sup>19</sup> Partes desse tópico compõem um texto intitulado “As ranhuras da natureza humana em ‘Pai contra mãe’, de Machado de Assis”, publicado da Revista da Anpoll (dez. 2020).

um chamamento para uma leitura atenta e desprendida do que virá ao dobrar das páginas. Comparando sua vida a uma casa – com “[...] lembranças de um dia ou de outro, da tristeza que passou, da felicidade que se perdeu” (ASSIS, 2015, v. II, p. 620), o autor deixa a explicação sobre o título nas mãos do leitor, sob a justificativa de que são ideias, histórias, críticas e diálogos impressos nas relíquias narrativas de seu tempo.

O conto apresenta uma divisão estrutural que formaliza os cinco primeiros parágrafos sob o espólio da escravidão, dos ofícios e aparelhos apresentados ao leitor em tom de crônica, ou de narrativa descomprometida com o incômodo que a sociedade mantinha ao pactuar com a escravidão. Os parágrafos seguintes apresentam a história de uma fuga e a ação de Cândido Neves, quase em um lembrete para o leitor do que foi relatado nos primeiros parágrafos do conto. Ao unir as duas estruturas, Machado faz uso do *exemplum*, um artifício ficcional conhecido desde as narrativas medievais para ilustrar o que era pregado em discursos e sermões religiosos, dado próprio de histórias de matiz moralizante.

“Pai contra mãe” tem início com um narrador apresentando a escravidão como instituição social, bem como os aparelhos ligados ao ofício de manter os escravos sob controle como necessários à ordem. Usava-se o ferro ao pescoço, o ferro ao pé e a máscara-de-flandres, esta “[...] tinha só três buracos, dois para ver, um para respirar, e era fechada atrás da cabeça por um cadeado” (ASSIS, 2015, v. II, p. 621). O ferro ao pescoço aplicado ao escravo fujão, semelhante a uma coleira, servia mais para o reconhecimento de fugas reincidentes do que propriamente como castigo; se havia fuga, havia justificativa para o uso de tais “aparelhos” e “ofícios.” A máscara, tão grotesca quanto a ordem social, que não se pode alcançar sem certo grau de crueldade, prometia extinguir dois pecados e fazer nascer duas virtudes: a sobriedade e a honestidade – com a máscara os escravos eram libertos da embriaguez e da tentação de furtar. A ironia do narrador em sugerir que os negros poderiam gostar da escravidão e que os fins justificariam os meios pela repetição das fugas e perdas por parte dos proprietários exemplifica o escárnio com o qual Machado descreve a natureza humana em meio ao desmascaramento do gosto pelo mal presente nas ranhuras sociais:

Eram muitos [os escravos], e nem todos gostavam da escravidão. Sucedia ocasionalmente apanharem pancada, e nem todos gostavam de apanhar pancada. Grande parte era apenas repreendida; havia alguém de casa que servia de padrinho, e o mesmo dono não era mau; além disso, o sentimento da propriedade moderava a ação, porque dinheiro também dói. (ASSIS, 2015, v. II, p. 621).

Divulgados como mercadorias, com características e traços físicos estampados à entrada das vendas, pegar negros fugidos representava um trabalho comum e até um “nobre ofício” pela aparência de cumprimento da lei, que resguardava o dono de senzala diante da perda de seu bem, e pelo valor da gratificação a ser recebida. Além da inaptidão para o trabalho ou o acaso dos dias, outro motivo para a escolha de tal ofício residia no gosto de servir, ainda que por vias inescrupulosas, o impulso moral de ser parte da ordem. “[...] Pegar escravos fugidios era um ofício do tempo. Não seria nobre, mas por ser instrumento da força com que se mantêm a lei e a propriedade, trazia esta outra nobreza implícita das ações reivindicadoras” (ASSIS, 2015, v. II, p. 621). Cândido Neves, o Candinho, após tentar muito ofícios rendeu-se à competição acirrada na busca por recompensas pela captura de fugidos. Se o protagonista toma uma atitude extrema, também podemos pensar na sua pouca ou nenhuma especialização em ofícios, além da ausência de vontade de aprendê-los, conduta que procurava justificativa por meio do sentido que a nova função adquiria. Cândido tentava provar a razão do pouco caso que tinha com o trabalho com alto valor de ser capitão do mato.

Candinho apaixonou-se por Clara (o nome da moça implica em mais um elemento branqueador aliciado pelo protagonista), casou-se, foram morar com tia Mônica e tiveram um filho. A tia de Clara, percebendo que a necessidade batia à porta, tentou abrir os olhos do casal para a falência antecipada dos planos de paternidade. Cândido Neves gloriava-se da fama de caçador de escravos e tinha nisso a esperança de dias melhores. Pegar fugidos “só exigia força, olho vivo, paciência e um pedaço de corda” (ASSIS, 2015, v. II, p. 623). Após ler os anúncios, “[...] copiava-os, metia-os no bolso e saía às pesquisas. Tinha boa memória. Fixados os sinais e os costumes de um escravo fugido, gastava pouco tempo em achá-lo, segurá-lo, amarrá-lo e levá-lo” (ASSIS, 2015, v. II, p. 623). Candinho se fez ágil e forte, ficava nas esquinas à espreita, e na menor semelhança de um passante com um escravo, deixava os convivas e ia atrás do fugitivo até a captura: “nem sempre saía sem sangue, as unhas e os dentes do outro trabalhavam, mas geralmente ele os vencia sem o menor arranhão” (ASSIS, 2015, v. II, p. 624).

Os princípios que estruturam a obra literária, segundo Antonio Candido (2010, p. 40) perpassam o sentimento de realidade, pressupõem o dado real na ficção, mas não dependem dele, e sim dos mediadores que estruturam a obra e graças aos quais tornam coerentes a duas séries, a real e a fictícia. Machado dialogou com minuciosas questões sociais de seu tempo, numa tentativa de expor elementos do entorno do Rio de Janeiro e isso contribuiu para que

ele se tornasse um exímio produtor literário. Assim, o dado real – indivíduos que já nasciam e cresciam na estrutura de opressão, possibilita à literatura problematizar a escravidão como um dos males arraigados ao Império brasileiro.

“Pai contra mãe” é parte das linhas fiadas que Machado de Assis usou em contos escritos em épocas muito diferentes, pelo menos de 1885 a 1906, como “O enfermeiro” (1896), “Pílades e Orestes” (1906), “O caso da vara” (1891) e “A causa secreta” (1896), para costurar o que Alfredo Bosi (2007) chama de *o fio negro do mal*: extremos da natureza humana percebidos em personagens aos moldes reais, numa espécie de acordo entre o *eu* e o ambiente externo. Essa dualidade entre condutas pessoais e a sociabilidade encontra ecos na paisagem composta pelo sistema que incentiva o perseguidor a perseguir. Quando chegou a escassez de escravos fugidos e assim também o lucro de Candido Neves, o instinto da autoconservação levou-o ao extremo de si – o filho prestes a nascer, cinco dias para suprir os alugueis atrasados e tia Mônica insistindo que entregasse a criança à Roda dos enjeitados.

Machado instiga pontos da natureza humana no leitor para o pêndulo que se estabelece durante o conto: de um lado, não bastava ser o filho desejado no casal, era um menino, e, ambos os pais desejavam justamente este sexo; de outro, era preciso abandoná-lo. Há um fio narrativo que se constrói com vistas à relativizar os atos dos homens livres em relação aos prisioneiros, que, segundo Alfredo Bosi (2007, p. 125) se faz por uma perspectiva que é “[...] a da contradição que se despista, do terrorista que se finge diplomata. É preciso olhar para a máscara e para o fundo dos olhos que o corte da máscara permite às vezes entrever. Esse jogo tem um nome bem conhecido: chama-se humor.”

O humorismo em Machado faz com que as ações sejam “aceitáveis” diante das circunstâncias, funciona como modelagem da forma humana realizada pela aparência social institucionalizada. No lugar do julgamento de comportamentos, da utopia de exemplificação moral, do que seria de bom-tom social, há a corrosão do *eu* e do moralismo. As bases humanas permanecem flutuantes em torno do elo indissociável com o mundo interior, com a sobreposição de máscaras e o uso proveitoso que se pode ter das mesmas.

No conto de 1906, Machado concebe motivos díspares de situações humanas revistas pelo humorismo como um sentir e ressentir a agonia dos contrastes – quase um tratado em que o leitor, apresentado a um jogo de forças dentro do qual o escravo é escravo, reconhece ser esse o motivo que a sociedade se utiliza para retirar do cativo a chance de ter outra história, para além daquela que lhe impuseram quando o compraram como mercadoria. Candinho, ao rever o jornal, identifica o anúncio de uma certa escrava fugida: tratava-se de

Arminda, a negra mais procurada das redondezas. Necessitando levar o filho à roda dos enfeitados saiu em direção à Rua dos Barbonos. E qual não foi a surpresa, ao fim de uma perambulação com a criança nos braços, encontrar o objeto de sua procura.

A caçada estava, de fato, em vistas de acontecer. O personagem apressou-se em chegar perto da negra e conferir se era mesmo a mulata fujona:

Arminda voltou-se sem cuidar malícia. Foi só quando ele, tendo tirado o pedaço de corda da algibeira, pegou dos braços da escrava, que ela compreendeu e quis fugir. Era já impossível. Cândido Neves, com as mãos robustas, atava-lhe os pulsos e dizia que andasse. A escrava quis gritar, parece que chegou a soltar alguma voz mais alta que de costume, mas entendeu logo que ninguém viria libertá-la, ao contrário. Pediu então que a soltasse pelo amor de Deus. (ASSIS, 2015, v. II, p. 626).

Cândido Neves, cujo nome é parte da teia entretecida de riso, ironia e escarninho, é o homem juridicamente livre, pobre e dependente, mas que pela condição de cor, não percebe que está apenas um degrau acima do escravo (BOSI, 2007, p. 86). Fruto da ilusão do patriarcado, da ideia generalizada de que por ser branco e livre poderia escalar a pirâmide do proprietário, age de modo a exalar crueldade intrínseca à luta que considerava necessária.

A esperança de um se tornou a desgraça do outro. Em meio à luta, súplicas e gemidos, Cândido Neves arrasta Arminda grávida pelas ruas ao olhar de quem passava ou estava à porta; todos compreendia tratar-se de mais uma captura, dentro da norma social. “Arminda ia alegando que o senhor era muito mau, e provavelmente a castigaria com açoites, – coisa que, no estado em que ela estava, seria pior de sentir” (ASSIS, 2015, p. 627). No ato de restituição da presa, a escrava aborta o filho diante de seu senhor e dos olhos de Candinho que, após receber a gratificação, retorna para casa com o filho nos braços.

O fruto de algum tempo entrou sem vida neste mundo, entre os gemidos da mãe e os gestos de desespero do dono. Cândido Neves viu todo esse espetáculo. Não sabia que horas eram. Quaisquer que fossem, urgia correr à Rua da Ajuda, e foi o que ele fez sem querer conhecer as consequências do desastre. (ASSIS, 2015, v. II, p. 627).

“Pai contra mãe” é um testemunho da moralidade que rege atos de vilania com a aparência de civilidade e os mantém no mesmo nível, inclusive quanto à intensidade; a

desumanização veste-se da luta pela autopreservação. Se Arminda permanecesse em liberdade, não haveria a gratificação pelo serviço prestado, logo, o filho de Candinho seria entregue à roda dos enfeitados; se a captura fosse efetivada, a perda do filho de Arminda seria coisa certa. A intensidade da equivalência vem representada na explicação que equaciona os sentimentos envolvidos nas atitudes de Candinho: “o pai recebeu o filho com a mesma fúria com que pegara a escrava fujona de há pouco, fúria diversa, naturalmente, fúria de amor” (ASSIS, 2015, p. 627). Machado considerava a literatura com a lucidez de quem via na formação da sociedade, no valor do *status*, nos meandros dos jogos de interesse a percepção da subjetividade. Há quem defenda a busca por delinear um perfil que entendesse a humanidade por meio das virtudes, do homem que cultivava bons sentimentos como o que se tem na aparência das protagonistas dos primeiros romances machadianos. No entanto, percebe-se que a virtude existente na fase inicial, a moralidade e a resiliência são levados a cabo desde as primeiras linhas de contos e romances da década de 1880 em diante.

Machado de Assis, no Brasil, em contos moralistas-sentenciosos ou na produção do absurdo que representa o realismo de perspectiva dúbia, propositadamente ambígua, deixou na literatura a anestesia social pós-colonialismo vivido pelo brasileiro. Após a década de 1880, manifestou uma espécie de fórmula que guardava e expunha (sem aparência de denúncia), a antinomia do sujeito – dualidade como parecer e ser, privado e público saíram do âmbito da moralidade e se uniram à máscara e ao desejo como natureza social. Logo, o aparente à sociedade e as pulsões dominadas pelo sujeito são parte de um mesmo *eu*.

O peso dos impulsos na subjetividade de personagens sobre os quais a natureza age de modo a neutralizar a história (ainda que por pouco tempo), leva-os a processos de autoengano que, ora beiram ao cálculo, ora ao desvelamento da interioridade. O alferes de “O espelho” ou Cândido Neves de “Pai contra mãe” são impelidos a agarrarem-se ao que a natureza dispõe para a conservação da imagem de si diante do outro. “O espelho” se engendra numa forma narrativa próxima aos contos de mistério para desvendar os fatos que cercam um protagonista que assume a narrativa para desaparecer assim que expõe, por meio da fábula, sua constatação de que ele próprio só existia com a imagem calculada (com o posto de alferes, com a farda) e refletida (nos outros, no espelho). O segundo exemplo ilustra um provável resultado do cálculo ao extremo, quando o protagonista é impelido à ação (que foi capaz de calcular) que justifica sua condescendência com as formas de violência que cometia, respaldadas pela violência do sistema no qual estava inserido. Gestos com essa equivalência de interesse, cálculo e conseqüente violência desmedida estão presentes em

outros contos da fase madura de Machado, dos quais “O caso da vara” é, de fato, exemplar, pois coloca em situação um adolescente em formação, que pouco se importa com a surra que uma menina leva por causa da distração que ele provocou, e que lucra com a sua própria transigência.

O leitor de “Pai contra mãe” se percebe aturdido pelo tom de crônica presente no início do conto, pelo estilo documental do narrador ao falar dos aparelhos de combate aos escravos fugidos, da normatização da escravidão que era *o fio negro do mal* usado na teia da sociedade, na desumanização do outro. Quando o protagonista chega à casa com a gratificação nas mãos e o filho nos braços, tia Mônica aceita a criança, os cem mil-réis, e irmana-se ao pai que abraçava o filho salvo à Roda. A mulher “[...] disse, é verdade, algumas palavras duras contra a escrava, por causa do aborto, além da fuga. Cândido Neves, beijando o filho, entre lágrimas, verdadeiras, abençoava a fuga e não se lhe dava do aborto” (ASSIS, 2015, p. 627).

A sociedade assegurava que a culpa da crueldade direcionada à escrava era por sua condição de fugitiva. Isso culmina na ideia de Alfredo Bosi (2007) quando afirma que não havendo outro modo de assegurar-se no cotidiano, o sujeito só poderia tornar-se participante da norma social. E, agarrando-se às instituições, era-lhe resguardado “[...] o pleno direito à vida material e, daí, ao doce lazer que lhe permitirá até mesmo balançar-se naquelas cabriolas e fantasias [do pensamento]” (BOSI, 2007, p. 85). Entretanto, a justificativa para o que Cândido Neves realiza está mais para o instinto de crueldade em ação, entretecido pela busca de sobrevivência que o faz pensar “antes o filho dela, que o meu”, que é a moralidade enegrecida pelo desejo do lucro e da vantagem, ou seja, pulsões da interioridade humana, que, em situações extremas agem como a natureza que avança sobre a história. Nesse processo, o que temos é a ação do sujeito que destina à tessitura do *eu* o disfarce de caráter, e assim, em meio ao mascaramento de interesses podemos reconhecer a dualidade do indivíduo e de suas pulsões.

O conto apresenta o tema da fuga para problematizar o motivo da captura – serviço institucionalizado pela escravidão – para o qual *a história de uma caçada* nada é além de incidentes diários combatidos pelos proprietários. O embate de “Pai contra mãe” se faz pela instituição social que legitima a escravidão de seres humanos; se faz no cerco de Cândido Neves enquanto caçador de escravos fugidos. Se faz pela normatização da compra de pessoas em situação de mercadoria; se faz com o homem branco, pobre e livre que se autoengana

pela condição do patriarcado. E, também se faz pela crueldade, instinto de autoconservação, luta por se manter acima da servidão, com pulsões humanas em extravasamento.

O narrador do conto, bem como os narradores de Machado, representa ambiguidades contidas em comportamentos sociais de forma sutil e aguda, como se desejasse que o leitor mirasse seu discurso e desistisse de ter esperança quanto a moralidade do homem. A inclinação à fraqueza de comportamento e a desorganização das pulsões governadoras das vontades agiriam como gatilhos para as ações de crueldade. Assim, o estilo de sua escrita, algo de um riso sutil, refinado, pronto ao embate polido, mantém a imparcialidade necessária para o retrato de emoções humanas.

A apresentação proposta por Machado de Assis em “Pai contra mãe” deixa claro – seja nos tempos da escravidão institucionalizada do século XIX ou nos dias atuais com a reificação do ódio –, que comportamentos baseados na hostilidade, no julgamento por generalizações, na busca pela supremacia de um ser contra seu semelhante, são efeitos do autoengano que se faz quando se quer revestir as pulsões mais sombrias da interioridade humana de bons sentimentos, ou mesmo da luta pela autopreservação. Não haveria solução, na cartilha de Machado, para a natureza humana e sua propensão aos instintos de domínio.

## **TERCEIRO CAPÍTULO**

### 3. JULIO BRESSANE, O CINEASTA ARTICULADOR DE FOBIAS E PAIXÕES HUMANAS

Olhamos para a tela hoje como olhamos antes para o céu.  
Olhamos os astros e os astros nos olham.  
Uma luz que acena, uma luz que nos chama,  
como se de tão longe tentassem revelar seus segredos,  
ou de tão longe compreender os nossos.

Julio Bressane, *Fotodrama*, 2005.

A produção audiovisual de Julio Eduardo Bressane de Azevedo é marcada pela fragmentação do humano. Essa afirmativa pode ser atribuída ao interesse do jovem Julio Bressane na produção audiovisual, em meio à efervescência do Cinema novo, nos anos de 1960. O diretor começou a atuar como assistente de direção de Walter Lima Junior em *Menino de Engenho* (1965), longa baseado na obra de José Lins do Rego (1932), e apurou o gosto pela imagem em movimento e pelo que dela é possível aproveitar.

O Cinema novo surgiu como resposta à produção audiovisual da década de 1950, de musicais, narrativas épicas e comédias no modelo hollywoodiano. O movimento motivado pela Nouvelle Vague francesa (Jean-Luc Godard, François Truffaut, Éric Rohmer) e pelo neorealismo italiano inovou pela produção de uma imagem de arte engajada, motivada pela realidade vivida pelos brasileiros e distante da diversão gratuita. O cinema antes visto como “de mau gosto” e “prostituído” passou pela renovação na forma, saindo do lugar de indústria de massa e das populares chanchadas para a representação social da miséria e violência do homem comum do Brasil.

A “estética da fome” e o lema glauberiano, “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” contribuíram para um projeto cinematográfico politizado, “perigoso, divino e maravilhoso”<sup>20</sup>, que se aproximava cada vez mais da realidade das camadas populares. Julio Bressane (2000) confirma que a posição da “câmera na mão” se tornou a mais perturbadora posição de câmera no cinema, já que desnudou a imagem do desespero humano em cenas não vistas antes. Entretanto, isso não significa dizer que os roteiros foram esquecidos e os

---

<sup>20</sup> Definições usadas por Glauber Rocha, da letra de uma música de Gal Costa, no filme *O vento do leste* (1970), de Jean-Luc Godard e Jean Pierre Gorin (KREUTZ, 2018). Acesso à referência de KREUTZ (2018): <https://www.aicinema.com.br/cinema-novo/>. A canção é composição de Caetano Veloso e Gilberto Gil.

filmes foram montados a partir do que se tinha pela frente como captação de imagens. O cuidado dos diretores com a composição dos elementos do audiovisual continuou assegurada, mas com certa liberdade de posição da câmera, que, segundo Bressane (2000, p. 66), é a “mais perturbadora posição de câmera no cinema, trinca, racha a moldura do quadro e o próprio quadro”. É interessante ressaltar que, embora o lema de Glauber Rocha seja atribuído ao Cinema Novo, é possível encontrá-lo muito bem posto no Cinema Marginal.

O encontro entre pessoas de destinos e classes diferentes passou a ser parte do que a produção de cinema no Brasil afirmou como renovação, e diante disso, está a relação direta com o neorealismo italiano no campo da forma. O início do Cinema novo é atribuído ao lançamento de *Rio 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos. Esse filme, feito de poucos recursos, foi um divisor de águas na produção cinematográfica brasileira, e segundo Mariarosaria Fabris (1994), junto com *Rio Zona Norte* (1957) comprova as afinidades com o neorealismo italiano. Este, segundo Bressane proporcionou reequilíbrio e (re)harmonia ao enredo e à ação, que passou a ser visto “numa perspectiva que incorpora, inventa, novos traços culturais e artísticos” (2005, p. 60) no novo jeito do cinema brasileiro. Para Bressane:

o chão do neorealismo italiano é o do mundo destruído, depravado, pervertido muito fundo, bem dentro, corrompido pela guerra. O berço, o cosmo, desta cultura cristã é o mundo antigo greco-latino, solo permanente e testemunha. A criação artística tem diversos ramos recorrentes, porém, seu tronco central é formado por duas manifestações: a poesia lírica e a poesia épica. A tragédia antiga tem origem a partir da poesia lírica, e a tragédia moderna a partir da epopeia. O acento da primeira é sobre o sofrimento, o da segunda sobre a ação (BRESSANE, 2005, p. 61-62).

Esse cinema entrega as imagens ao espectador acreditando que a partir da sensibilidade exposta seja possível aprofundar as temáticas que nem sempre estão “abertas” aos olhos dos indivíduos. O Cinema novo reuniu esse ideal de denúncia à produção audiovisual brasileira e proporcionou um olhar do que não estava tão visível antes da “estética da fome.” A produção pós-década de 1960 se lançou no experimento de contar histórias brasileiras com liberdade de câmera, de roteiro, de direção e das improvisações de Godard. E assim, lutou contra o empobrecimento intelectual, político e econômico que dominava a população, tendo como arma uma arte mais próxima do real, inclusive no quesito “baixo orçamento”.

A temática de filmes duros, graves e densos quanto à representação do homem comum permeou grande parte do movimento, que pode ser percebido em uma subdivisão de três fases. O primeiro momento do Cinema novo aconteceu nos anos de 1960 a 1964, anteriores à repressão política instaurada pela ditadura no Brasil. O lançamento de *Cinco vezes favela* (1962), dirigido por Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Miguel Borges e Marcos Farias, marcou o início das primeiras produções. Foi nessa fase que Glauber Rocha, um dos mais influentes nomes da estética, lançou *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e, posteriormente, *Terra em transe* (1967). Consequentemente, o cinema brasileiro pôde ocupar-se da representação que denunciava a fome, a violência, a alienação religiosa e a exploração econômica, por meio do realismo da imagem proporcionado pelo sertanejo e população periférica; que dava aos filmes um tom de crítica mordaz ao esquecimento daqueles que viviam em situação de pobreza e extrema ausência da interferência do poder público.

No manifesto *Estética da fome*, de julho de 1965, Glauber Rocha detalha os questionamentos acerca de uma cultura da fome e da violência, que poderiam ser amenizadas caso a imagem cinematográfica fosse usada para denunciar a realidade que não chegava aos lugares mais centrais do país tão facilmente. Segundo Fernão Pessoa Ramos (2000), o manifesto de Glauber Rocha reúne em si a valorização estética da pobreza: “crítica a representação idealizada da miséria e propõe a agressividade como forma estética para significar a realidade da fome, dentro de uma proposta artística com tonalidades brechtianas”. A imagem da miséria deslocou-se do universo clássico narrativo por meio da afirmação de uma linguagem própria, igualmente miserável e faminta, provocadora de incômodo e da percepção da alienação por parte do espectador.

Destacamos excertos em que Rocha (1965) afirma a possibilidade do enfrentamento de todo tipo de exploração por meio do cinema. Para ele:

onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema novo (ROCHA, 1965)<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> *Uma estética da fome*, de Glauber Rocha, disponível em: <<https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/leia-a-integra-do-manifesto-uma-estetica-da-fome-de-glauber-rocha/>> Acesso em: jul. 2020.

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida (ROCHA, 1965).

Em *Deus e o diabo*, Glauber Rocha encantou tanto a juventude como a intelectualidade brasileira pelos moldes adotados: sem capital estrangeiro, sem a ideologia pessoal no domínio político ou a ajuda de intelectuais de outros países, contou apenas com a fome, a força e a vitalidade do homem nordestino. Já em *Terra em transe*, Rocha sai do sertão para mostrar a angústia em que o país vivia. Entre a exasperação, a tensão e o incômodo do espectador, o diretor produziu um longa que não é irônico ou humorístico, mas de ampla convicção política. Ismail Xavier (2006, p. 5) tece comentários a respeito do cinema de Glauber Rocha acentuando a experiência de luta pela liberdade das camadas populares:

Em 1967, no quadro adverso criado pelo golpe militar de 1964, um filme seminal como *Terra em transe* escancarou a crise de uma concepção da arte nacional-popular sedimentada no início da década. O filme de Glauber subverte os termos da relação entre cultura e política tal como vividos até então, compondo uma imagem da experiência brasileira e latino-americana bastante agressiva em sua crítica às inconsistências de um projeto de “liberação nacional” que flertava com o populismo, e em questionamento à estética que lhe era correlata, pautada por um sentido pedagógico de iluminação das camadas populares.

A primeira fase, uma das mais marcantes, declaradamente não tinha como foco a edição ou o melhor enquadramento possível: aproximava-se do estilo documental e da imagem dotada de significação em cada movimento, apesar de toda a produção de roteiros para as montagens. A intenção era disseminar a filosofia do proletariado que, segundo Cacá Diegues fazia os cineastas saírem às ruas, ao interior ou às praias do Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia, em busca do povo brasileiro: do camponês, do trabalhador, do pecador ou do morador de favelas (KREUTZ, 2018). A fase seguinte do Cinema novo (1964-1968) conviveu com a deportação de João Goulart pelo militarismo. A fé nas ideias do movimento decaiu e aumentou a descrença no cinema dos jovens idealistas, já que aparentemente teriam falhado na manutenção da democracia. O país passava por dias de repressão dos direitos

humanos, civis e constitucionais; e as promessas de luta social por meio da arte como instrumento político também fora inundada por tempos escuros.

*Garota de Ipanema* (1967), de Leon Hirszman, pode ser visto como o primeiro longa a do Cinema novo a ser filmado em cores e com personagens de classe social distante daqueles da “estética da fome.” Por conseguinte, a busca por um estilo cinematográfico que agradasse as massas afastou o modo de representação antes adotado, chegando à desconexão do Cinema novo com o público. Entretanto, contrariando a nova proposta, Glauber Rocha continuou sua luta por uma estética cinematográfica engajada, que denunciasse a situação política do Brasil. Esse é o caso do longa de 1967, *Terra em transe*, proibido pela censura, traduziu a situação vivida pela militarização do Brasil por meio da montagem de acontecimentos em Alecrim – cidade de Eldorado, país governado pelo déspota Diaz. A produção chega ao governo brasileiro como denúncia da insatisfação popular com a ditadura.

De 1967 a 1975 o cinema foi inundado pelo “Tropicalismo”: uma inspiração de arte que buscava uma estética que representasse a essência do Brasil com as cores da flora, aspectos da cultura Pop e do movimento concretista. Segundo a crítica de Ismail Xavier (2006, p. 8) o tropicalismo trouxe um ciclo de experimentalismo ao cinema “que se desdobrou em propostas de ruptura em setores distintos.” Do longa ao curta-metragem, com produções de “Luiz Rosemberg, Andrea Tonacci, Neville D’Almeida, Eliseu Visconti, o audiovisual recebeu o rótulo de “cinema marginal, e afirmou-se “novas linguagens e questionamentos radicais do documentário convencional.”

Foi nesse tempo, também, que a aproximação acontecida entre artistas plásticos e o Cinema novo culminou na vertente chamada “filme de artista”, criadora de um campo de recepção semelhante ao *underground* (XAVIER, 2006, p. 8). A busca por chocar o espectador pelo exagero e rompimento com a arte “bem comportada” produziram filmes marcantes para a nossa história cinematográfica. Nelson Pereira dos Santos, com *Como era gostoso o meu francês* (1971) e *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, são clássicos nacionais que exemplificam essa fase conhecida como “canibal-tropicalista.”

A antropofagia cultural promulgada por Oswald de Andrade nos anos de 1920 no modernismo de vanguarda, chegou às telas para retratar personagens “devorados”, como alusão ao sistema político, social e econômico no qual o brasileiro era consumido pelo regime ditatorial, que se intensificou ainda mais nos anos de 1970. Glauber Rocha, assim como outros cineastas, sofreu perseguição e partiu para o exílio em 1971. Assim, formulava-se um cinema que vestia o cenário brasileiro com os conflitos e desequilíbrios que se tinha,

tal como foi na estética da fome, que não era bonita nem agradável de se consumir, mas era o Brasil desnudando-se de moldes estrangeiros.

O cinema passou pelo processo de modernização com filmes “bem acabados” tecnicamente, mas que entravam em conflito com os ideais da fase inicial do Cinema novo. Nesse tempo em que surgiu o Cinema Marginal, a proposta de retorno ao foco da década de 1960 era evidente. A criação da *Embrafilme* em 1969 tornou possível um considerável aumento na quantidade de filmes produzidos no Brasil, no entanto, eram produções distantes da filosofia e estética do Cinema novo. Logo, afirmou-se a busca por produções mais comerciais e de exaltação nacional.

Algo como uma estética dentro da outra, o Cinema Marginal, presente na segunda fase cinemanovista, produziu filmes que retratavam a “estética suja”, a “estética do lixo” ou “o cinema do lixo”, com personagens problemáticos socialmente. Dentre os representantes dessa nova estética estão Rogério Sganzerla, com os filmes *O bandido da luz vermelha* (1968) e *A mulher de todos* (1969), e Julio Bressane em *Matou a família e foi ao cinema* e *O anjo nasceu* ambos de 1969<sup>22</sup>. Nas palavras de Bressane (2005, p. 26), o cinema de Sganzerla pode ser retratado como aquele que “fornece além de uma bela forma de estilo uma teoria do cinema feita através do cinema. Uma teoria de imagens através de imagens, sem palavras...” E assim temos imagens que contam a história das próprias imagens. Porém, para além da estética e poética destoante do cinema de mercado, o marginal, segundo Ângela José (2007, p. 159), também deu voz a personagens desestruturados “que se encontravam à margem da sociedade, porque, para além da militância política existiam as prostitutas, bandidos, homossexuais, drogados, pervertidos, degenerados.”

Formou-se a estética do grotesco, do kitsch, do burlesco, de imagens sujas e desfocadas, que se diferenciavam da estética da fome do Cinema novo. Enquanto este compunha uma metáfora política para falar do país, o marginal recorria à paródia e à ruptura da forma (imagens-clichês) e do conteúdo (crítica aos comportamentos estereotipados). Eram “[...] histórias estranhas, com personagens estranhos, anti-heróis da realidade

---

<sup>22</sup> Ângela José (2007, p. 167) comenta que “o cinema marginal tanto podia estar nos filmes eróticos da Boca do Lixo (SP), como nas propostas estéticas de Ozualdo Candeias (*A margem*, 1967, *Zezero*, 1972); de Rogério Sganzerla (*O bandido da Luz Vermelha*, 1968, *A mulher de todos*, 1969), e Julio Bressane (*O anjo nasceu*, 1969, *Matou a família e foi ao cinema*, 1969); nos projetos tropicalistas de Fernando Coni Campos (*Viagem ao fim do mundo*, 1968) e de Iberê Cavalcanti (*A virgem prometida*, 1967, *Um sonho de vampiros*, 1969); nas fitas de terror de Mojica Marins (*À meia-noite levarei tua alma*, 1964); e na metáfora política de Luiz Rozemberg (*Jardim de espumas*, 1970) e de Olney São Paulo (*Manhã cinzenta*, 1969).”

brasileira, como o bandido da luz vermelha, marginal que realmente aterrorizou a cidade de São Paulo na época.” (JOSÉ, 2007, p. 159).

O cinema rompeu as fronteiras para um estilo de filme quase indefinível, dado o valor do processo de autoria, nada mais lógico, visto que o modelo europeu exaltava o chamado “cinema de autor.” As invenções estéticas, a marca do diretor, *cor e som local* refletindo os muitos *Brasis* culturalmente existentes, foram catalíticos para que Bressane, em associação com Rogério Sganzerla, fundasse a *Belair filmes*. O cinema dava lugar ao tratamento de conflitos de natureza intimista, ou seja, da essência brasileira aplicada à modernização europeia e distanciando-se cada vez mais do padrão norte-americano.

Ismail Xavier prepara o “Roteiro de Julio Bressane” (2006) com chaves de leitura *versus* percepção do que vem a ser a poética da imagem proposta pelo cineasta. Desde o início, embora a obra de Bressane seja marcada pela forma como foi inserida no debate estético-cultural pós-Cinema novo, foi no Marginal que afirmou sua poética da imagem em movimento. A partir de sua atuação como diretor, e em diálogo com obras de Oswald de Andrade, alcançou graus novos de produção e marcou seu nome na construção do cinema nacional.

Do final da década de 1950 até os anos de 1970 o audiovisual compõe uma unidade peculiar que será muito bem aproveitada por Bressane em seu processo de autoria. Essa época, “[...] foi, sem dúvida, o período estética e intelectualmente mais denso do cinema brasileiro” (XAVIER, 2006, p. 14), em que as polêmicas em torno do que se percebe hoje como movimentos de estilo, pluralidade de ideias e sentidos, produziu uma espécie de busca pelo traço autoral. Para Xavier (2006, p. 8):

Em tal ciclo de experiências, os filmes de Bressane compõem um polo fundamental de referência que só se adensou com o tempo. Sua posição é singular. Ao se inserir no campo do longa-metragem, 35mm, traz a figura do “profissional de cinema”, realizador cujos filmes são projetados em salas de exibição comercial, quando não proibidos pela censura, como aconteceu no pior momento da ditadura militar, em torno de 1970.

O foco da produção voltou-se para filmes de baixo orçamento e que impressionassem pela linguagem e estilo de montagem, e, desse modo, fosse possível a firme e direta oposição ao modelo clássico e industrial. O Cinema Marginal de oposição por meio do sarcasmo encontra seu desdobramento mais radical na “estética do lixo”, em que “[...] câmera na mão

e descontinuidade se aliam a uma textura mais áspera do preto-e-branco que expulsa a higiene industrial da imagem e gera desconforto.” (XAVIER, 2006, p. 17). Por conseguinte, os autores dessa fase mantiveram uma estrutura de agressão ao moderno e ao mesmo tempo de oposição ao Cinema novo.

A relação paradoxal do que o cinema fazia até então, deu origem ao papel de profanadores da cultura no espaço brasileiro: “[...] rompem o *contrato* com a plateia e recusam mandatos de uma esquerda bem pensante, tomando a agressão como um princípio formal da arte em tempos sombrios.” (XAVIER, 2006, p. 18). Embora a aparência de violência gratuita, violar e profanar para os “marginais” não se relaciona com a desordem social assimilada nos filmes, ou mesmo na busca por um fazer artístico baseado em exposição de pulsões humanas sombrias.

Em *Cinemancia*, Julio Bressane faz uma observação sobre o que seria o marginal: não o histórico ou ideológico, mas o estético; e afirma que marginal é o que faz da margem um novo centro: “[...] um novo centro de observação [...]” (BRESSANE, 2000, p. 61). A despeito disso, Adriano Sousa (2010, p. 101) afirma que se por um lado o Cinema Marginal trazia o caráter de vanguarda, de invenção; por outro, acabou colocando os cineastas que surgiram nessa fase, além de Bressane e Sganzerla, num ambiente de “gueto.” Sabemos, porém, que o Marginal abriu espaço para o desconexo e o geométrico; para a quebra do convencional e da roteirização. Com a ideia de uma câmera com vontade própria, quase num exercício de autonomia, Ismail Xavier afirma que “Bressane [...] faz da câmera e ação ficcional a origem de um novo estilo, construindo um tipo de olhar que, no seu desenvolvimento, retoma os caminhos de Mário Peixoto” (XAVIER, 2006, p. 18)<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Mário Rodrigues Breves Peixoto (1908-1992), cineasta e roteirista brasileiro, produziu *Limite* (1931), um drama que se passa em um pequeno barco à deriva. Os personagens, um homem e duas mulheres, relembram o passado como mote para a desistência da vida; cansados de remar, optam pela espera da morte. Importante para a história do cinema nacional, *Limite* está disponível em cópia restaurada no banco de conteúdos culturais, BBC-Brasil.

Ismail Xavier faz essa aproximação porque Julio Bressane vai ser um dos nossos maiores esteticistas, pois é parte da poética do cineasta a construção do olhar, do plano, da montagem, da articulação som-imagem que torna possível relacioná-lo aos traços próprios de Mário Peixoto, sobretudo em *Limite*.

### 3.1 Subjetividades em movimento: construções literárias no audiovisual

O cinema não é um ofício. É uma arte.  
 Cinema não é um trabalho de equipe.  
 O diretor está só diante de uma página em branco.  
 [...]
   
 É a fraude mais bonita do mundo

Jean-Luc Godard

O projeto cinematográfico de Julio Bressane teve início com o longa *Cara a cara*, de 1967, selecionado para o festival de Brasília; seguido das obras *O Anjo Nasceu*, *Matou a Família e foi ao Cinema* (ambos de 1969), destacadas como marco no cinema nacional. *Cara a cara* traduz o confronto da vida simples e do poder burocrático, além de figurar como linguagem de ruptura com o período de governo ditatorial vivido pelo Brasil. O longa de estreia de Bressane foi visto como uma refilmagem de *Lábios sem beijo* (1930), de Humberto Mauro (1897-1983). E contou com a presença de traços de *Terra em transe* e de um elenco formado pelos atores Antero de Oliveira, Helena Ignez e Paulo Gracindo. Portanto, temos evidências de que Bressane discute o tempo todo a história do cinema – com a linguagem do cinema – seja do Brasil, seja de fora dele.

*O anjo nasceu*, segundo filme de Julio Bressane, estreou em 18 de dezembro de 1974 em São Paulo. Na ocasião, o diretor relembrou os anos de censura que deixaram o longa retido, já que fora filmado no ano de 1969 (em 16 mm), porém só foi lançado poucos dias antes de expirar o certificado de exibição, em 1974. O espectador percebe que trata-se da representação do sentido da descoberta da impotência que, para Bressane está filosoficamente relacionado a “[...] atitude das pessoas diante de determinados obstáculos. A descoberta do Anjo representa o fim do personagem e até mesmo da própria história” (BRESSANE, 1974)<sup>24</sup>. A presença de atores como Hugo Carvana, Milton Gonçalves e Norma Benguel foi um verdadeiro marco nas telas de resistência, pois, para o público da década de 1970, *Matou a Família e foi ao Cinema* já seria a obra máxima do cineasta.

Nascido no Rio de Janeiro em 1946, Bressane viveu anos de exílio em Londres (1971-72) e, de lá, além de encontros com Caetano Veloso, Gilberto Gil, Jorge Moutner e

---

<sup>24</sup> BRESSANE, Julio (1974). Estreia hoje fita de Bressane. Nota para: *O estado de São Paulo*. Acesso em: 10 jan. 2020.

Torquato Neto, filmou *Memória de um estrangulador de loiras*. Em retorno ao Brasil ainda na década de 1970, optou por um modelo de filme com o deboche e a chanchada como *ethos* identitário e de baixo custo de produção, o que fez com que sua rede de publicações aumentasse consideravelmente.

Bressane seguiu produções nas quais a estética seria inavaliável, principalmente no que se refere à representação do humano nos anos de chumbo no Brasil. A fragmentação está presente em cenas, sonoplastia, figurinos, cenários e, sobretudo, na atuação dos personagens. O cineasta pode ser visto entre os de alta inventividade, ousadia na forma, baixo orçamento e relação íntima entre fotografia, literatura, pintura e música, de modo que fica claro o seu envolvimento com a exploração tradutória de signos da cultura brasileira (SOUSA, 2015). As imagens, por conseguinte, dotadas de uma sensibilidade estética particular, aguçam a curiosidade para o sentido (ou a falta dele) entre as cenas, e para o que o espectador atento aos detalhes como o manejo e focalização da câmera é capaz de perceber.

Ismail Xavier (2011) acredita que a obra do diretor concebe uma poética que funciona como uma unidade de signos linguísticos, marcada pela forma como é inserida no debate estético e cultural, permeada de arte e brasilidade. Entretanto, a inserção não se deu do modo mais conciliável possível entre os polos de produção audiovisual e o ambiente social. Pelo contrário, é como se cada imagem programada pelo diretor fosse ambivalente em si mesma: de um lado encanta pela criatividade na autoria, de outro, choca pelo conteúdo/contexto a que se refere.

Para o crítico, foi a partir da inquietação de 1967-1968 que uma poética permeada de referências de processos culturais dos anos de 1950 começou a ser desenhada. E o diretor manteve-se em estreita relação “[...] com a antropofagia como um impulso de longo prazo dentro da cultura brasileira, vigente como um marco de invenção até hoje.” (XAVIER, 2006, p. 6). Após experiências de busca por fazer um cinema que refletisse uma concepção de arte nacional e popular, Julio Bressane se firmou no campo da subversão da relação entre cultura e política, sobretudo após o golpe militar de 1964. E, sendo assim, passou a compor partes do que seria uma imagem mais aproximada da experiência nacional.

Diante das possibilidades de subversão e resistência, o cineasta elaborou certa confluência de sentido entre as artes para a confecção da experiência cinematográfica. A unidade entre literatura, pintura, música e filosofia se tornaram parte de sua filmografia e contribuíram para o processo de poetização da cena. Assim, é realizado o que Haroldo de Campos (2013) nomeia como “processo tradutório”: a perspectiva de que o caminho

percorrido do texto literário (ou outras artes) ao cinematográfico possibilita transcriar –, processo elementar para a antropofagia cultural, de elevação de uma poética de ruptura e de subversão de modelos artísticos instituídos<sup>25</sup>. Campos explica que o caminho da tradução/transcrição literária para o audiovisual atua como um processo de *crítica* e ao mesmo tempo de *criação* de uma nova obra. Para ele, o lugar da tradução seria a discrepância entre o dito e o dito:

A tradução apontaria [...] o caráter menos perfeito ou menos absoluto (menos estético, poder-se-ia dizer) da sentença, e é nesse sentido que ele afirma que “toda tradução é crítica”, pois “nasce da deficiência da sentença”, de sua insuficiência para valer por si mesma. “Não se traduz o que é linguagem num texto, mas o que é não-linguagem.” “Tanto a possibilidade como a necessidade da tradução residem no fato de que entre signo e significado impera a alienação. (CAMPOS, 2013, p. 32)

A questão da transcrição da arte de uma linguagem a outra, como é o caso da literatura para o cinema, abrange muito mais a reconstituição de um sistema de signos em que a mensagem está incorporada, que a reconstituição da própria mensagem. Em outras palavras, a tradução ocorre quando é possível perceber a literatura no cinema pelos signos linguísticos da imagem que remetem ao texto, e não pela ideia de filmagem do conto ou romance. Naturalmente, o filme feito por transcrição sempre será uma obra nova. E o fato de o espectador se conectar com mais atenção à estética da imagem do que à informação semântica, nos leva a entender que a obra cinematográfica se tornará mais interessante ao passo em que produzir uma apreciação estética mais sofisticada da literatura em tradução.

Muito se teorizou a respeito da produção audiovisual, sobretudo a marcadamente adaptada da literatura, como obra subsequente, ou menor, de pouca criatividade e até mesmo elevando o livro à alcunha de produto de maior valorização. No entanto, a ideia de fidelidade ou infidelidade do filme em relação à literatura (numa situação de dependência), indica que a forma usada para representar certos temas presentes nas obras literárias seria o modo de atribuir valor ao filme. Nesse sentido, o significado próprio da montagem e dos planos

---

<sup>25</sup> O conceito de transcrição se aproxima do que seja o processo criativo de tradução, que se adapta aos suportes de veiculação da arte e à sua concepção de produção.

Julio Bressane já declarou em entrevistas a preferência pelo termo transcrição/tradução, no lugar de adaptação, já que segundo ele seus filmes se referem muito mais a uma transposição intersemiótica.

pensados pelo diretor seriam relegados ao esquecimento, o que tornaria a percepção do audiovisual, de certo modo, problemática.

Segundo Robert Stam (2006), a crítica convencional ainda sugere que o cinema fez um desserviço à literatura. A retórica padrão vale-se do discurso elegíaco de perda, lamentando o que não fora transcrito da obra literária ao filme sem antes avaliar o processo de ganhos. Stam direciona o nosso olhar para o fato de que as adaptações para o cinema são as mais criticadas com relação ao ideal de fidelidade, já que esse rigor não seria direcionado ao teatro ou a uma obra literária inspirada em outra anterior. Assim, se tanto a literatura quanto cinema exercem alto poder de comunicação, cada suporte a seu tempo e espaço – e a partir disso são passivos de traduções e transmutações –, não haveria lugar no processo de adaptação para perdas, somente para ganhos.

A ideia de diálogo confere força ao trânsito de signos literários para o audiovisual, e, distanciando-se de desvalorizações, nos aproxima da riqueza que é a produção artística em diferentes suportes e modelos. Robert Stam (2006) afirma que a teoria da adaptação tem à sua disposição um amplo arquivo de termos e conceitos para dar conta da mutação de formas entre mídias. Segundo o crítico, a adaptação enquanto leitura também pode ser:

[...] re-escrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição (STAM, 2006, p. 27).

As terminologias citadas pelo crítico pretendem renomear o processo narrativo do cinema em diálogo com obras literárias, e direcionar a atenção do leitor para a ideia de que pensar o audiovisual é estar aberto para uma obra interdependente. Seria exatamente nesse sentido de interdependência entre as formas de arte que se torna possível analisar os filmes de Bressane, seja pelo processo de adaptação em si, ou pela condição de requerer do espectador participação ativa para a interpretação das imagens.

É possível dizer que o cinema se apropria de personagens e tramas da literatura para criar uma mitologia própria. Que promove certa diluição de fronteiras nos diversos campos de arte, e que o aprendizado do processo narrativo que é característico da literatura, o torna aceitável para o viés comercial. David Llewelyn Wark Griffith, ou somente D. W. Griffith (1875-1948), diretor de cinema estadunidense e adepto da narrativa

cinematográfica, afirma que aprendeu a narrar no cinema com a literatura de Charles Dickens. No contexto de Brasil, Jorge Furtado (1959-) foi um diretor conhecido como “bastante literário”, de sensibilidade peculiar para a diminuição dos limites dos campos artísticos das linguagens. E Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988), cineasta brasileiro importante para o Cinema novo, também se tornou conhecido pela afinidade com o processo de adaptação de obras literárias para o cinema.

O cinema também pode dialogar com temas ou histórias literárias, não como busca da obra em si, mas de personagens que são parte da memória ficcional ampliada do espectador. O senso do saber coletivo (de obras lidas, ou não) reuniria o público para reviver novas possibilidades de interpretação das imagens. Maria do Rosário Lupi Bello (2005, p. 144) defende que as relações entre cinema e literatura sejam estabelecidas não apenas no campo de teorias sobre o audiovisual, mas também sob o olhar da Semiótica, da Literatura comparada, da Psicologia e da Sociologia, para que a ideia do cinema como mera imitação de outras artes seja relegada ao esquecimento. Naturalmente, a multiplicidade de perspectivas funciona como um dado importante para o entendimento de fatos históricos, culturais, políticos e econômicos em que o audiovisual está inserido. Entram em jogo questões psicológicas, sociais e de pesquisa teórica que extrapolam dados puramente estéticos (ou técnicos), na forma de representar a realidade no audiovisual.

A consciência de que a arte é em si mesma pura e ao mesmo tempo imitativa extrapola os conceitos de fonte, influência, fidelidade ou cópia. O encanto de perceber que a subversão é a grande responsável por retirar a literatura e o audiovisual do agrupamento dessas pequenas caixas, eleva o espectador ao patamar de olhar para a arte e perceber que essa redução só limitaria as múltiplas expressões e formas de vida. A beleza do audiovisual acontece na multiplicidade de signos linguísticos e imagéticos – é preciso estar com a consciência aberta para vê-los na integralidade.

Haroldo de Campos teorizou a questão da tradução/transcrição da arte de uma linguagem a outra inspirado na ideia de tradutor como recriador de Ezra Pound, para comentar que a tradução de uma língua a outra não deveria considerar somente o conteúdo, mas a maneira pela qual o texto foi (ou será) constituído.

Em nosso tempo, o exemplo máximo de tradutor-recriador é, sem dúvida, Ezra Pound. O caminho poético de Pound, a culminar na obra inconclusa *Cantares*, ainda em progresso, foi sempre pontilhado de aventuras de tradução, através das quais o poeta criticava o seu próprio instrumento

linguístico, submetendo-os às mais variadas dicções, e estocava material para seus poemas em preparo. Pound desenvolveu, assim, toda uma teoria da tradução e toda uma reivindicação pela categoria estética da tradução como criação (CAMPOS, 2013, p. 35).

Então, sendo a tradução um processo duplo – de criação e de crítica como já foi comentado –, Campos elencou a percepção que teve de alguns autores que trabalham com os processos da linguagem. Em Ezra Pound o crítico analisa o processo de tradutor como recriador. De Walter Benjamin recolheu o conceito de influência da língua materna sobre a língua alvo da tradução. E de Roman Jakobson teorizou acerca da ideia de se traduzir a forma da língua-fonte para a língua alvo. Campos também cita autores como T. S. Eliot e Paul Valéry para evidenciar esse processo crítico da tradução em literatura como recriação. Haroldo de Campos (2013) reencontrou no dogma da intraduzibilidade da poesia de Roman Jakobson a possibilidade de visualizar e entender a tradução como “transposição criativa”, podendo chamá-la de *re-criação* ou *trans-criação*. Segundo ele:

admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos. Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema. (CAMPOS, 2013, p. 34).

Ainda nos termos de teorizações, Campos relata que percebeu em Walter Benjamin os motivos pelos quais o processo de tradução revelaria uma língua pura, pois para ele traduzir seria o mesmo que revelar afinidades entre as línguas. Assim, os desafios da quase impotência do tradutor na tradução de poesia se convergem numa teoria de tradução mais voltada para a estética. Ou seja, em consequência da impossibilidade de traduzir textos criativos temos múltiplas possibilidades de combinação de signos linguísticos e isso permite que “novas” obras sejam elaboradas. Campos (2013, p. 35) reitera que:

[...], para nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. [...] Não se traduz apenas o significado, traduz-se o *próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade

mesma (propriedades sonoras, de imagem visual). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal.

A impossibilidade da tradução literal e a necessidade de recriação com lugar privilegiado para o signo semântico em sua materialidade produziu conceitos que, ao longo de experimentos, foram submetidos a uma progressiva reelaboração neológica, ou seja, à assimilação de palavras ou expressões com atribuição de um novo sentido, fruto do comportamento da linguagem. Seguindo a ideia de recriação, a cunhagem de termos como transcrição, reimaginação, transtextualização, transparadização (transluminação) e transluciferação se tornou necessária. E assim a cadeia de neologismos que exprimiria insatisfação com a ideia de tradução ligada ao pressuposto ideológico de restituição da verdade passou por renovação de conceitos. A fidelidade, literalidade ou a subserviência da tradução passou por um significado que culminou na transcendência do original (CAMPOS, 2011, p. 10).

Haroldo de Campos enquanto poeta, tradutor, ensaísta e crítico literário, visualiza a tradução de poesia como parte de uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Seria algo como um trabalho de desmontar e remontar a máquina da criação:

aquela fragílima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica (CAMPOS, 2011, p. 42).

Diante da tradução como processo crítico há a necessidade de um olhar atento para o texto original com o fim de recriá-lo. Portanto, para que haja a transcrição é preciso que se reconheça o desenho da poética original, redesenhe-a e dissemine-a no espaço da própria língua. Outra possibilidade de percurso a ser tomado para a transcrição reside na noção de operação tradutora ligada à construção de uma tradição, e isso implicaria em perceber a problemática também no campo da historiografia literária e não somente na estética. Campos (2013) afirma que: “a tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência do interior do mundo e da técnica do traduzido” (CAMPOS,

2011, p. 42). Ou seja, a ideia de tradução perpassa a reinvenção de motivos e até mesmo de intenções do tradutor, o trabalho seria realizado com mais efetividade se a obra ficasse à disposição dos processos que acontecem na dimensão da vivência do tradutor. Algo como um laboratório de textos, em que o tradutor colhe os dados do objeto e ao mesmo tempo retorna para ele com alusões ou ideias concluídas.

Ao tradutor caberia a tarefa de perceber a ideia proposta na obra original e garantir-lhe a liberdade de tradução por meio do resgate, do desocultamento de cenas e direcionamento dos signos linguísticos. E esse trabalho de perceber a obra e recriá-la enquanto se traduz só será possível se ao tradutor for conferida a autonomia apropriada. O conceito de *língua pura*, tema caro à teoria haroldiana, seria o lugar semiótico da operação tradutora: um exercício metalinguístico que quando aplicado ao texto original formaria uma verdadeira coreografia de convergências e divergências. Desse modo, a semiótica seria ao mesmo tempo desconfiguradora e transfiguradora de sentidos.

A conceituação de Charles S. Peirce (1839-1914) para *semio* (*Apud* CAMPOS, 2011, p. 60) reúne dados voltados para a teoria geral da representação. Essa teoria levaria em conta os signos sob todas as formas de manifestações (linguísticas ou não), de modo que houvesse convertibilidade recíproca entre eles. A semiologia também pode ser descrita como o “estudo dos fenômenos culturais considerados como sistemas de significação, tendo ou não a natureza de sistemas de comunicação” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001, p. 172). À vista disso quando estamos diante do cinema feito por transcrição (ou de tradução), sabemos que os signos transpostos de um suporte a outro são aqueles mais facilmente reconhecidos como parte da mesma significação linguística.

A semiologia/semiótica para a Linguística é a Ciência geral de todos os sistemas de signos, denominada por Ferdinand de Saussure (1857-1913) como o estudo da vida dos signos no meio social. Para a medicina clássica “a semiótica era a técnica do diagnóstico e da observação dos sintomas” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001, p. 172), ou seja, da percepção dos sinais das doenças. No âmbito do entendimento humano na década de 1960, o termo semiótica foi utilizado para designar “o estudo da relação entre as palavras como signos das idéias, e das idéias como signos das coisas.” Em meados do século XX, Charles Morris, filósofo americano, constituiu uma teoria geral dos signos subdividindo-a em três dimensões: “uma sintaxe, o estudo da relação dos signos entre si; uma semântica, o estudo da relação entre os signos e a realidade a que se referem. E uma pragmática, o estudo dos signos em relação a seu uso concreto” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001, p. 172).

No audiovisual, a intersemiótica estabelece as linhas de intersecção entre o que será colhido da literatura ao cinema (ou vice-versa), já que essa escolha se faz em convergência de signos, e na transposição criativa de um sistema a outro. Adriano Sousa (2015, p. 43) assegura que: “tradução ou transmutação consiste em interpretar signos verbais através de sistemas de signos não verbais, como ocorre, por exemplo, na tradução de um poema para outro idioma.” Sousa prossegue afirmando que apesar de a poesia ser de natureza quase intraduzível, as categorias gramaticais possuem alto teor semântico e isso eleva o seu valor na tradução semiótica.

Dentre as metáforas utilizadas por Campos como ilustração do processo de tradução intersemiótica está a justaposição proposta por Walter Benjamin, quando afirma que: “[...] os fragmentos dispersos de um mesmo vaso se compõem, se justapõem no seu todo maior, adequando-se uns aos outros nos mínimos detalhes, sem que, para isso devam ser exatamente similares” (CAMPOS, 2011, p. 27). O sucesso do tradutor se dará não pela busca de similaridade de significado linguístico, mas pelo resgate da afinidade, já que o uso dessa liberdade de criação contribuirá para exercício da fidelidade que melhor se adequar ao signo em questão. A teoria haroldiana caminha ao lado de Jakobson e Benjamin na concepção de tradução de poesia como transcrição, embora em determinados pontos, Campos apresente uma linha um tanto paradoxal, pois afirma que quanto mais difícil for a translatabilidade do texto poético, mais sedutor será enquanto possibilidades de recriação.

A noção de transcrição de Haroldo de Campos permitiu abordagens mais amplas aos estudos do audiovisual, se comparada à teoria da adaptação. O movimento entre as múltiplas formas de arte colabora com o andamento de pesquisas que desejam mapear essa unidade de criação também como traço cultural. Isso posto, é possível perceber que transcriber para o cinema exige uma força excepcional para acompanhar e estudar a fundo o alvo da tradução. Portanto, quando o cineasta colhe símbolos, signos, traços ou mesmo o estilo narrativo de uma obra literária para o cinema, o faz com o impulso criador e ao mesmo tempo criativa da arte em trânsito.

Adriano Carvalho Araújo e Sousa (2015) analisa obra de Julio Bressane como uma poética constituída pelo processo de transcrição. Nas palavras de Sousa:

na obra do cineasta não há original, sendo que o visado também não é a forma. Arrisco dizer que Bressane em seu transitar por diferentes linguagens faz sempre cinema e persegue a loucura e o ritmo não formalizáveis, sem ancoragem, mesmo se lança algumas referências que

são sempre colocadas em órbita, faz o movimento “em direção a.” Pensa o cinema desterritorializado, e, claro, não como algo que se reterritorializa, forma identidades ou contextualiza. Bressane foge das ideias prontas, das obviedades e persegue o ritmo como o que é inerente às propriedades imagéticas e sonoras do que possibilita transmutar, transluciferar o original na “tradução de sua tradução”, fluxo, incessante entre um e outro (SOUSA, 2015, p. 54).

Bressane pensa o cinema desterritorializado, fugindo das ideias prontas e das obviedades. Persegue o ritmo como o que é inerente às propriedades imagéticas e sonoras para transmutar do original e chegar à criação. O cineasta constantemente renova a si próprio e ao seu cinema a partir do ritmo de percepção das possibilidades intersemiótica, já que “é o único, ao menos explicitamente, a debater e a explorar a ideia de transcrição como crítica e como prática.” (SOUSA, 2015, p.39). E assim a transcrição, ou a tradução criativa, se converteria no caminho da criação e da crítica teorizada por Haroldo de Campos.

Sobre a operação do processo tradutório no audiovisual de Bressane, Ismail Xavier (2006, p. 8) assegura que se trata de um cinema que:

condensa muito bem toda essa rica experiência; é uma de suas forças maiores, tanto em seu impulso emergente quanto em seus desdobramentos. A cada filme, sua interrogação se volta para o próprio cinema, concentrada nas formas que, dentro dele, permitem operar traduções, ou seja, aquela busca de estilo capaz de imprimir, na imagem e no som, os traços de invenção que podem remeter à literatura ou à partitura musical. Sedimenta, assim, uma rara continuidade de pesquisa onde a tradição cinematográfica brasileira é escassa de exemplos.

Esse trânsito da filmografia do diretor entre a linguagem literária e a cinematográfica (passando pela pintura, escultura e música), produz uma variedade considerável de elementos culturais que não são rupturas, mas convergem para que novas obras sejam produzidas. Sousa (2015, p. 31) comenta que “Bressane oferece um cinema das bordas em que não há hierarquias entre as linguagens.” Sua transcrição se mantém em constante movimento, mesmo quando não se pode problematizar a forma. À luz de Sousa (2015, p. 56) sabemos também que se trata de um cinema que se distancia da ideia de forma, ou originalidade:

trata-se de construir ambientes, paisagens de trânsito, caminhos críticos e não propriamente a mediação dos termos. Disso decorre um envolvimento com o tipo de imagem que se convencionou chamar o devir: o cinema de Bressane está sempre procurando o devir de si mesmo, a radical transfiguração de si próprio em outros, não há a negatividade dialética, há o movimento, a conexão e a intercessão (SOUSA, 2015, p. 56).

Assim, o cineasta conduz sua obra diretamente ao devir da multiplicidade do sistema de signos, das explorações culturais e dos protagonistas. Por conseguinte, o movimento realizado pela transcrição de uma obra literária ao cinema combinaria a conexão entre o espectador e as imagens, além do estabelecimento da intercessão entre texto e audiovisual.

Julio Bressane (2000) retrata o processo tradutório afirmando que ele acontece por meio da luz-movimento-angulação-montagem, ou seja, a tradução experimental, ou intersemiótica, do texto ao filme, contaria com a uma noção de “[...] tradução identificadora, que force os limites do meio traduzido.” (BRESSANE, 2000, p. 49). O cineasta pensa o cinema moderno e as transrelações decorrentes dele como um organismo intelectual sensível que propõe limites, mas pervaga, transpassa todas as artes, as ciências e a vida. Trata-se de um cinema que é “nômade, desértico, inatural, novo” (BRESSANE, 2000, p. 23) e, ao mesmo tempo, de permeabilidade fecunda entre as artes.

O bom cineasta seria, antes de tudo, um bom pintor, romancista, leitor de filosofia, músico, e envolveria sua produção com aspectos que não a deixassem isolada, pelo contrário, revelasse-a como o melhor produto da transitoriedade do humano nas artes. Nesse sentido, Bressane (2000) recorre à tessitura de Robert Bresson (1901-1999) na produção cinematográfica, apontando para o modo pelo qual a transcrição se desenvolveria, sutilmente, no interior do seu jeito de fazer cinema. Bresson, um dos representantes do cinema francês, graduou-se em Artes plásticas e Filosofia, entretanto, foi no Cinema que encontrou seu destino como roteirista e diretor, sendo sensível às revelações da imagem de seu tempo, da imagem legível e da imagem pensamento como um: “fluxo criador que imprime no fotograma granulado um sinal, uma mancha pensamento.” (BRESSANE, 2000, p. 25). Para o diretor, portanto, o cinema se faz pelo sentido, em que a angulação, os movimentos de câmera e a câmera fixa manifestam relações mentais.

A sensibilidade necessária para perceber o momento em que a câmera precisa estabelecer conexões concretas e abstratas entre o espectador e a obra literária, efetiva a teoria haroldiana quanto à tradução como recriação, ou transcrição intersemiótica: o cinema

seria mais estilo que espetáculo; e a música atuaria mais como elemento transformador da percepção do espectador que como mero acessório estético.

Bressane, notadamente, se inspira no minimalismo de abordagem ascética, elipses e movimentação interior de Robert Bresson, cujo legado está presente tanto em teorizações quanto na filmografia do cineasta brasileiro, o qual, aproximando-se da concepção de música de Bresson, afirma que cada fotograma-som ou mancha química sonora teria a função de transmitir uma emoção. Para Bressane, “o cinema é a música da luz [...]. Podemos fazer cinema com colcheias e semicolcheias, porque cinema é música.” (BRESSANE, 2000, p. 226). Essa afirmação seria de grande penetração mental, porque qualquer ideia sobre a arte do filme sem a noção de que o cinema é a música da luz, vem a ser, nas palavras do diretor, “[...] uma afirmação sem afirmação [...]” (2000, p. 67). Ainda sobre o trabalho transcriador do cinema, o diretor pondera que não se pode fazer tudo o que é possível ser feito no audiovisual se for orientado pela razão, e ainda menos pela intuição, sendo imprescindível, portanto, a “desleitura” da obra literária para que a tradução criativa se forme.

Os filmes de Bressane são comumente analisados pelo modo como tocam a cultura e dela extraem processos de criação e crítica. Esses processos, descritos ao longo deste capítulo por meio da análise de dois filmes do cineasta, *Brás Cubas* (1985) e *A erva do rato* (2008), trará a percepção de como Bressane traduz em cenas o que Machado de Assis deixou nas entrelinhas. Bressane recolheu as imagens que o enredo condensado pelas formas conto e romance imprimem na imaginação dos leitores para imagens e cenas no audiovisual. Assim sendo, o espectador percebe que, além de assistir, será participante do processo criativo, como numa experiência audiovisual transcriadora em arte e em subjetividade.

Consideramos, nesta pesquisa, a análise do modo utilizado por Bressane para a efetivação do diálogo com Machado que, em alguma medida, espelha a autoconsciência literária no audiovisual. Os escritos machadianos, por meio da ironia, revelam os alicerces de sua obra e extraem desse recurso uma forma de gerar abalos no pacto ficcional. Bressane se utiliza da linguagem para construir uma metalinguagem desnaturalizadora da ficção, ou seja, modelos peculiares de transcrição. E esse ponto de contato entre os autores nos permite explorar os filmes de Bressane como o esboço de experiências em processo.

### 3.1.1 *Brás Cubas* e a transcrição de signos machadianos

“Pascal é um dos meus avôs espirituais;  
 e, conquanto a minha filosofia valha mais que a dele,  
 não posso negar que era um grande homem.  
 [...] Diz que o homem tem “uma grande vantagem sobre o resto do universo:  
 sabe que morre, ao passo que o universo ignora-o absolutamente”.  
 [...] “Sabe que morre” é uma expressão profunda;  
 creio, todavia, que é mais profunda a minha expressão: sabe que tem fome.  
 [...] Parece-me (se não vai nisso alguma imodéstia)  
 que a fórmula de Pascal é inferior à minha, sem, todavia,  
 deixar de ser um grande pensamento, e Pascal, um grande homem.

Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, 1881.

Julio Bressane, cineasta contemporâneo especialista em fobias e paixões humanas, fez do experimentalismo, da quebra de limites e fronteiras entre as artes e a vida, o lugar de fomentar um cinema como organismo sensível. O diretor declaradamente leitor de Machado de Assis e da filosofia de Friedrich Nietzsche (1844-1900)<sup>26</sup> realizou um trabalho de transcrição das *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880-81), obra de Machado do final do século XIX, para *Brás Cubas*, longa-metragem de 1985.

Sabemos que o audiovisual tem na imaginação humana, transposta às telas de cinema, um aliado mote da experiência individual e coletiva. O poder de transpor em imagens o que está presente no signo literário contribui para que temas transcendentais e pulsões humanas em desigualdade consigo e com a norma sejam trazidas para a percepção do homem comum. Isso significa que o trabalho imaginativo próprio da leitura se transforma em imagens assimiladas à tela, e assim, propostas de acordo com a intenção do diretor para que a audiência seja guiada a determinados caminhos semióticos. No cinema o espectador é conduzido a uma arte que se faz por meio de sons, texturas visuais, montagem, fotografia, roteiro, atores, figurinos e tudo o que pode contribuir para que a imagem proposta pelo cineasta seja significativa, logo, a intenção do diretor se torna mais relevante do que o processo imaginativo, próprio da leitura literária.

---

<sup>26</sup> A filosofia de Nietzsche é visitada por Bressane para o longa *Dias de Nietzsche em Turim* (2001). Bressane estudou a filosofia nietzschiana e sua relação com a arte por longos anos, até que para o longa sobre o filósofo escolheu três núcleos de ideias: o jogo das perspectivas, o esmaecimento do sujeito e o sentimento do apolíneo e do dionisíaco, para traduzir em imagem o conceito de *relatividade da verdade do ser* e do *dever*.

Enquanto leitores propomos conexões mentais que atuam na fantasia, no devaneio, na criatividade, ou, na alusão a imagens já conhecidas para que a rememoração se torne parte da nossa experiência de leitura, quase em um processo sinestésico. No audiovisual, os sentidos que remetem à visão e à audição aguçam mais ativamente a interpretação da imagem posta diante do espectador, e a partir dela acontecem as conexões mentais. Naturalmente, essas conexões entre o que fora lido e o que está sendo assistido retornarão durante a experiência audiovisual, por isso, o que se coloca em questão é justamente a escolha do cineasta entre uma cena e outra, ou seja, na ideia que provocará certas percepções ao público durante a montagem.

O espectador do estilo bressaniano facilmente perceberá que, apesar da imagem na tela, sua participação no processo interpretativo é algo indiscutível para que o filme alcance o sentido desejado como obra de arte. O diretor movimenta o público em direção à percepção da presença da obra literária traduzida, para, a partir dela, dar significação do audiovisual enquanto transcrição. Segundo Bressane (2000, p. 49), é preciso:

[...] descobrir a luz, o ritmo, o fino fio de uma tradição de clichês cinematográficos que, transformados, transvalorados, recriados, reinventados, podem, de alguma maneira, nos sugerir, nos remeter, dar-nos uma ideia do formalismo do texto, do objeto, do espírito, do humor, do mau humor, do original. Esta é a tarefa heroica que [...] não é orientada pela razão, mas, talvez, unicamente, pela intuição.

Os filmes do cineasta se voltam muito mais para a atuação que a imagem poderá vir a ter na imaginação de quem a assiste, que propriamente no significado inicial proposto pela fotografia. Exemplificaremos os procedimentos adotados para o efeito transcriador da obra machadiana ao seguirmos para a análise de *Brás Cubas*. Portanto, Julio Bressane incorpora os rudimentos do audiovisual para um filme que mantém o espectador atento aos detalhes, desde os mínimos movimentos de câmera aos elementos mais formais, como luz, figurino, cenário e atores. O diretor trata o longa como uma premonição, ou como um exemplo das múltiplas possibilidades do que se pode fazer de criativo a partir da alma do filme, ou seja, da montagem (BRESSANE, 2000). Esta, é experimental, crítica, irônica e de profícua relação com outras artes além da literatura.

Para o cineasta, em se tratando da transcrição das *Memórias póstumas*, defende-se que:

[...] em sua vegetação de significações diversas, este livro industrioso [Memórias póstumas de Brás Cubas] tem como um de seus perfumes o caráter interdisciplinar, pois, situa-se numa fronteira de baixa definição, é livro no limite do filme, da música, da pintura e do [...] livro (BRESSANE, 1996, p. 50).

*Brás Cubas* é a própria execução da intersemiótica diante dos olhos do espectador. As cenas são formadas de fragmentos, elipses, descontinuidade e recriação (segundo a teoria haroldiana) do romance de Machado de Assis. O roteiro, a montagem e a atuação dos personagens foram orquestradas para a configuração de uma poética da imagem em movimento. E, se tomarmos o que o próprio cineasta afirma sobre o processo de composição do filme, “[...] vemos lentamente, palmo a palmo, que a tradução é um devir da obra literária ou artística.” (BRESSANE, 2005, p. 54).

O devir (do latim *devenire*, chegar) retrata filosoficamente a mudança pela qual todas as coisas passam: é um vir a ser, ou seja, “uma forma particular de mudança, a mudança absoluta ou substancial que vai do nada ao ser ou do ser ao nada.” (ABBAGNANO, 1998, p. 277). O devir em Aristóteles é a passagem da potência ao ato, pensado a partir do movimento que é feito por geração, por destruição ou pelo momento em si. Para Hegel, seria algo como a síntese dialética do ser e do não ser já que tudo que existe é contraditório (JAPIASSÚ; MARCONDES, 20010). Na filosofia contemporânea, com Nietzsche, o conceito se volta para a antiga visão grega de Heráclito de Éfeso (540 a.C-470 a.C) para assumir a ideia de *eterno devir*, segundo a qual tudo passa sem possíveis retornos, a exemplo do rio com a água que parece ser a mesma, mas que corre somente para frente. O rio seria o outro, um ser e não ser, um terreno da possibilidade que não se efetiva.

Julio Bressane considera que o seu audiovisual seja permeado pelo devir como retorno de motivos e metamorfoses na constituição da imagem. Seus filmes seriam representantes de uma tradução que sinaliza a história do sentido, logo, a história que reproduz chavões de modos diferentes e ao mesmo tempo semelhantes; que flui, volta e retorna ao humano como começo e fim em si. Para o diretor:

[...] o cinema tem sido a história da reprodução de alguns clichês com um entendimento, uma percepção, da luz, em diversos estados, diversos tempos e diferentes técnicas. O devir da imagem é o devir da luz. A metamorfose dos clichês é a metamorfose da luz desses clichês.

Metamorfose da luz desses clichês, quadro a quadro, grão a grão... total.”  
(BRESSANE, 2000, p. 59).

A abertura de *Brás Cubas* é uma das sequências de cenas mais emblemáticas do filme, nelas, a montagem traz ao espectador a encenação de um técnico de som deslizando um microfone em um esqueleto deitado, que ocupa o espaço inferior da imagem na tela (*figura 1*). O microfone desce da altura da cintura do técnico em direção ao rosto da caveira e, após entrar no orifício do olho, percorre o corpo em direção aos pés.



Fig. 1: plano longo transcriado das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.  
Fonte: *Brás Cubas*, Julio Bressane, 1985.



Fig. 2: *Necrofone*.  
Fonte: *Brás Cubas*, Julio Bressane, 1985.

O microfone retorna ao rosto do esqueleto, penetra novamente no fosso do olho (*figura 2*) enquanto esbarra e capta os sons das batidas nos ossos. Saindo da imagem do esqueleto deitado com o microfone no rosto projetada ao espectador ainda na parte inferior da tela, temos uma mudança de perspectiva proposta pelo giro da câmera: o técnico de som, então, aparece de cabeça para baixo enquanto puxa o fio do microfone para próximo de suas mãos (*figura 3*). Nesse momento, a câmera entrega o ponto de vista em primeira pessoa ao esqueleto por alguns segundos, conduzindo o plano sequência a uma mudança de ótica.



Fig. 3: O retorno do poder de fala ao esqueleto.  
Fonte: *Brás Cubas*, Julio Bressane, 1985.

A cena apresentará uma transição de conceito, como um novo ponto de vista, ou, olhar narrativo, já que o microfone retornará à passagem pelos ossos por um terceiro ângulo de filmagem (*figura 4*). E assim, o esqueleto será projetado ao espectador na parte superior da tela enquanto se percebe que o procedimento com o microfone passando pela caveira será reiniciado. A partir dessa mudança de angulação, o ambiente de atmosfera fúnebre e nebulosa é inundado pela sonoplastia de um samba, popular e leve.



Fig. 4: A perspectiva da narrativa será contada da morte para a vida.

Fonte: *Brás Cubas*, Julio Bressane, 1985.

Bressane claramente traduz em imagem o trecho inicial, a dedicatória, da obra de Machado de Assis, no qual o narrador dedica suas memórias e saudosas lembranças ao verme que primeiro roeu suas carnes<sup>27</sup>. Esse começo do romance remete-nos ao estranhamento de se ter nas mãos uma obra do final do século XIX, em que o protagonista conta a sua vida e todos os seus feitos depois de ter experimentado a morte. O leitor das *Memórias póstumas de Brás Cubas* percebe que a entrada ao livro é conduzida por essa mensagem do defunto-autor aos vermes, e que se estende ao público que terá a obra nas mãos, seja em capítulos de folhetins, seja reunida em fascículo. Naturalmente, a indicação “ao verme” imprime certo espanto por se tratar de algo ligado ao abjeto, ao lixo e à podridão do corpo humano como um fim no qual toda a existência viva chegará.

A primeira visão da câmera em *Brás Cubas* é a do técnico de som passando um microfone pelo esqueleto do corpo de Brás, como se por meio disso entregasse a ele o poder de fala. Enquanto a câmera percorre a ossada e retorna para a cabeça, uma voz um tanto grave, lúgubre, nomeia o aparelho como um *necrofone*. Temos, então, indícios da presença do belo e do grotesco como unidade comum dos signos *morte* e *vida*, e da relação possível

---

<sup>27</sup> “Ao verme/  
que/  
primeiro roeu as frias carnes/  
do meu cadáver/  
dedico/  
como saudosa lembrança/  
estas/  
memórias póstumas”  
(MACHADO, 2015, vol. I, p. 598).

entre essas duas esferas. Quando o *necrofone* percorre o esqueleto na segunda sequência da montagem, sabemos que já não se trata do olhar do homem numa espécie de apresentação do que virá, mas, do posicionamento narrativo da câmera que conduzirá o espectador às cenas seguintes. Esse primeiro plano longo dura cerca de dois minutos e vinte e seis segundos: tempo propício ao envolvimento do espectador com a recriação da obra machadiana, e com a percepção das próprias imagens transcriadas<sup>28</sup>.

O giro da câmera na relação “caveira-necrofone” finaliza com a entrega da perspectiva de narração para o esqueleto. E, já sob o olhar dele, o espectador se surpreende com o humor que beira o deboche e que permanecerá por todo o filme. O tom das imagens em conjunto com o samba em que o som incita festejo, remete-nos a modelos de oxímoros barrocos: uma contrariedade na imagem que ao mesmo tempo se complementa, ou seja, a música que preenche o ambiente com índices de vida chega ao espectador com a ilustre figura da morte.

A atitude inusitada da abertura do filme de Bressane afirma-se como um forte vínculo com a obra transcriada, já que se trata efetivamente de uma sugestão, de um jogo que quer traduzir em imagens a percepção do texto literário para o audiovisual. Nesse processo temos a transposição da linguagem que usa o som do *necrofone*, constituinte do cinema, para fazer as vezes da dedicatória presente no romance. Assim, quando o microfone percorre, corrosivo, o esqueleto silente, o que ressoa é o silêncio da morte. Mas, quando o *necrofone* chega até o defunto e entrega a ele a sonoridade, temos indícios de que sua voz encontrou materialização novamente.

Em *Brás Cubas* Bressane apega-se à materialidade da linguagem transcriada e ao processo de recriação possível ao cinema pelo jogo de espelhos, que não se apega a duração temporal, mas, ao processo de composição da montagem. Em *Fotodrama* (2005, p. 11), Bressane ressalta que é nesse processo que se:

[...] desmascara a ilusão, mascarando outra ilusão, a do filme, que de fotograma a fotograma, grão a grão, em obsessão temporal infinita, nos acerca, com seus pontos de luz, de nosso corpo, deslocando-o. Deslocando-o para outro estado sensível, outro fluxo nervoso, que estabelece um jogo de perspectivas, quebrando assim a casca do gesto, da (in)formação, normatizada.

---

<sup>28</sup> Sobre as possibilidades de interpretação da relação “esqueleto-necrofone”, Jean-Claude Bernardet realiza uma belíssima aproximação da obra de Machado de Assis ao estilo bressaniano, no texto: “Brás Cubas: reflexões sobre dois planos”, para a *Revista de Cinema*, São Paulo, ano III, n. 34, p. 42-44, fev 2003.

A aparente desconexão entre as imagens e a sonoplastia do plano longo pode ser vista pelo ângulo do caótico ou do jocoso. O fato de a caveira, símbolo máximo da morte ser colocada na mesma cena (ou, na mesma unidade de recriação) de uma música popular, chama a atenção do espectador para o descompromisso do diretor com a coerência ou o com o convencionalismo. Ressaltamos, ainda, que esse dado é próprio do estilo bressaniano e ocorre em grande parte de sua filmografia.

A trilha sonora do longa, organizada por Julio Bressane e dirigida por Dudi Guper e Guaracy Rodrigues, reflete sensivelmente a relação fragmentária e autoconsciente que o cineasta percebeu em Machado e transpôs ao cinema. O samba que embala o primeiro plano longo (anteriormente citado), apesar de parecer um festejo pelo ritmo envolvente, traduz a melancolia que o abatimento do cotidiano produz no eu lírico. A música, *Fiz um samba*, de 1940, composição de José Borba, foi interpretada pela voz marcante de Francisco Alves (ou Chico Viola, ou o Rei da voz), grande nome do canto popular no Brasil e muito celebrado nas rádios da primeira metade do século XX.

O elemento melancólico a ser considerado pela letra da música faz alusão ao morto que volta à vida na forma de um esqueleto e inicia sua narrativa pós-*necrofone* com um samba. Contudo, a ironia que remete à escrita de Machado também faz referência ao vazio do sujeito comum presente nas ruas, que é levado ao devaneio, ao pessimismo, ao mal-estar diante das privações sociais, mas que faz samba em busca de alívio para as dores da existência, como descrito na letra abaixo:

Dos casebres da favela/  
Do silêncio da capela/  
Onde eu rezo com fervor/  
Da luz clara do luar/  
Que ilumina o céu e o mar/  
E as campinas sempre em flor/  
Eu fiz um samba para o meu amor/  
Da noite escura sem lua/  
Da chuva que cai na rua/  
Aumentando a minha dor/  
Do pranto dos olhos meus/  
Da fé que eu tenho em Deus/  
Nosso pai nosso senhor/  
Eu fiz um samba para o meu amor/

A concentração da experiência lírica traduz a vivência do sujeito, a fé em meio à melancolia e o ambiente em que a tendência as dores da alma se tornam índices do belo. O apreço de Julio Bressane pela presença da música como elemento de significação da imagem no audiovisual, remete-nos à sua ideia de que: “[...] cada fotograma-som da mancha química sonora, realiza essa coisa pouco simples que é transmitir uma emoção.” (BRESSANE, 2000, p. 25). Em outras palavras, seria por meio da música que o elemento transcriado para o cinema se conectaria mais facilmente com a emoção do espectador, e assim, os sentidos das cenas poderiam tomar maiores proporções.

À luz de José Miguel Wisnik (1999, p. 13) sabemos que a música como arte tem a capacidade de falar do todo social, dos horizontes da sociedade e ao mesmo tempo se conectar à subjetividade individual, como unidade própria de sentido. Ela teria o poder de antecipar as transformações que estão acontecendo, ou que deveriam acontecer na sociedade. Nesse sentido, percebemos em *Brás Cubas* que essa antecipação comentada por Wisnik (1999) poderia ser visualizada como um convite ao espectador para que tome contato com os elementos literários traduzidos para o longa.

Segundo Jean-Claude Bernardet (2003), em *Brás Cubas* não basta ver a imagem do esqueleto no plano longo ou mesmo o nome do protagonista da obra de Machado de Assis como título do filme de Bressane, para entender que se trata de uma transposição literária para o audiovisual. É necessário que o espectador reconheça a obra em alguma medida, já que seu trabalho no processo interpretativo “[...] consiste, essencialmente, em mobilizar um conhecimento que ele deve ter previamente. Se o espectador não tiver este conhecimento, a operação se interrompe.” (BERNARDET, 2003, p. 43). Dessa forma, o plano por si somente não indicaria os processos tradutórios da obra literária se não houvesse estímulo para a mobilização dessa informação pelo espectador. Portanto, se pensarmos o papel do samba no plano inicial como um índice de abertura para as *Memórias póstumas*, a antecipação tratada por Wisnik (1999) será efetivada<sup>29</sup>.

O espectador se depara com um esqueleto além-túmulo refletindo sobre a sorte de ter sido um homem abastado em sua existência medíocre. Essa imagem-diálogo é feita de modo a trazer o contrassenso samba-caveira como uma visualização de traços do protagonismo machadiano, numa espécie de desfile da sociedade do século XIX, aos olhos da modernidade

---

<sup>29</sup> Ressaltamos que saindo do plano *esqueleto-necrofone* as imagens traduzidas remetem de forma mais contundente o enredo, os personagens e as próprias memórias de Brás, como poderá ser visto ao longo desta pesquisa.

do século XX, de costumes ainda tão semelhantes. Por conseguinte, o resultado da composição entre o samba e imagem do esqueleto pode ser visto como uma antecipação da interpretação que o espectador virá a ter diante da obra machadiana transcriada.

Lúcia Almeida (2004) reflete sobre a presença da música em *Brás Cubas* como uma estratégia enunciativa do processo de transposição da imagem; ou seja, a música na cena tem o poder de conduzir tanto a montagem que está sendo mostrada, quanto a alusão feita à obra literária se, como nos disse Bernardet (2003), o espectador estiver apto a fazer o trabalho interpretativo de relacionar ambas as obras. Segundo Lúcia Almeida (2004):

Bressane encaminha o espectador ao tempo das memórias gradativamente: a primeira etapa do trajeto se dá através da canção que, aos poucos, auxilia no direcionamento dos olhares para o Rio de Janeiro do passado; já a segunda etapa tem lugar quando surgem na tela as imagens referentes ao dia da morte de Brás Cubas, pois estas completam a volta no tempo, possibilitando ao espectador situar as “memórias póstumas” no contexto do século XIX (ALMEIDA, 2004. *Apud* NUTO, 2006, p. 73).

Após a “entrada” no filme e a referência ao Rio de Janeiro, o olhar narrativo, ou, como diria o próprio diretor, a câmera na “[...] mão na altura do olho, da grua, do carrinho [...]” (BRESSANE, 1996, p. 54), perpassa os espaços do quarto e da casa em que está acontecendo o velório de Brás. A montagem remete-nos ao modelo de apresentação de personagens, já que vemos Virgília (*figura 5*), Sabina, Cotrim e outros presentes em suas rezas e lamentos pelo defunto. Saindo do ambiente do velório de Brás, a câmera gira em direção a outro espaço da casa, chegando a um relógio em cima da mesa e a um esqueleto sentado, em primeiro plano, participando da cena, afinal serão as suas memórias o objeto da narrativa.



Fig. 5: O lamento de Virgília na ocasião do velório de Brás  
 Fonte: *Brás Cubas*, Julio Bressane, 1985.

A cena do velório recupera a ideia de Bressane sobre o processo de filmagem que se volta para uma poética autoral. Segundo ele, a liberdade de tirar a câmera do tripé e “colocá-la em um varal de cordas, amarrá-la em um selim de bicicleta, precipitá-la em hélice no espaço” (1999, p. 54), já seria um grande vínculo na tradução do estilo de Machado em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, esse livro “terso, castiço, que capta o que dele se aproxima” (1999, p. 54).

O plano sequência termina com o foco da câmera mais demorado sobre o rosto da caveira, chamando a atenção do espectador para a força transcriadora da imagem na tela (*figura 6*). Isso nos remeta ao que Ismail Xavier (2005, p. 9) considera ser em Bressane um dos artifícios de maior possibilidade de combinação, que é a elaboração de figuras de sintaxe cinematográfica com propriedades que lembram elementos do ideograma e da obsessão. Assim, percebemos que a permanência da câmera intensificada pela imagem em primeiro plano, aproxima-nos desse ideograma que permite, “sem cortes e sem interrupção, copular, combinar [...] e representar algo que não [estaria] representado nestas mesmas imagens separadamente” (XAVIER, 2005, p. 9).



Fig. 6: A figura do narrador machadiano recriado para o cinema de Julio Bressane.

Fonte: *Brás Cubas*, Julio Bressane, 1985.

A imagem retrata a matéria consumida pela morte e pelo tempo que se vai entre a impossibilidade de o humano retardá-lo. O retorno à vida para contar sobre seus dias na terra seria possível somente para homens como Brás Cubas, para quem narrar o que viveu seria um louvor ao seu amor-próprio, logo, um grande feito em vida, ou melhor, em morte. Segundo Ismail Xavier (2006) temos na formação dos diálogos e cenas em *Brás Cubas* uma tentativa de aproximação com o espectador. Entretanto, é preciso atentar para o fato de que, embora o diálogo entre filme e espectador se apresente mais desarmado, sem agressões ou cerimônia, não é menos exigente quanto à conversa íntima que conduz o espectador a observar atentamente os gestos e elementos formais como câmera e atores.

O lance decisivo pode estar na presença de um foco de luz, na semelhança entre o desenho da paisagem e o perfil de um ator; e é preciso reagir de forma menos ansiosa à duração do plano: dar-se o tempo de efetivamente ver e ouvir (XAVIER, 2006, p. 11).

A câmera de Bressane conduz a montagem de planos longos em duração, profundidade e significação, pela contingência e possibilidade de combinar, significar, interpretar e dizer além do que poderia ser dito em imagens separadas; tudo isso em reconhecimento à função narrativa da câmera e sua subjetividade. O narrador no cinema, sobretudo em *Brás Cubas*, utiliza-se do manejo de câmera para aguçar a cumplicidade entre

filme e espectador, além de fomentar o desarmamento de roteiros pré-concebidos. Não há mediação do olhar do personagem, mas da câmera que se utiliza dos espaços, do cenário e da figuração, de forma que, em cenas de contemplação, sem qualquer diálogo, o espaço pode se tornar um dos focos narrativos, e a câmera, o ponto de vista.

As cenas posteriores ao pranto pela morte de Brás, interpretado por Luiz Fernando Guimarães, remetem à capitulação da obra de Machado, dado o aspecto de capítulos na formação do todo da narrativa. O narrador das *Memórias póstumas* apresenta certa tentativa de abarcar o conhecimento físico e metafísico que o leitor sabe, de antemão, não ser parte da vida do personagem, já que ele não traria consigo o que Universidade lhe outorgou em pergaminho. No capítulo XX “Bacharelo-me”, Brás narra sua vida em Lisboa e a sensação de ter em mãos um documento que atestaria a aptidão para a vida adulta e as incumbências que dela derivariam:

No dia em que a Universidade me atestou, em pergaminho, uma ciência que eu estava longe de trazer arraigada no cérebro, confesso que me achei de algum modo logrado, ainda que orgulhoso. Explico-me: o diploma era uma carta de alforria; se me dava a liberdade, dava-me a responsabilidade. Guardei-o, deixei as margens do Mondego, e vim por ali fora assaz desconsolado, mas sentindo já uns ímpetos, uma curiosidade, um desejo de acotovelar os outros, de influir, de gozar, de viver, – de prolongar a Universidade pela vida adiante... (ASSIS, 2015, vol. I, p. 627).

Embora o diploma tenha soado como lisonja e motivo de orgulho, também trouxe ares de responsabilidade, o que não fazia muito sentido para a sua condição de proprietário. O narrador transmite a ideia de que o diploma recebido da Universidade, ou seja, o conhecimento testado em um papel, poderia ser comparado à alforria dos escravos; logo, um dado que não poderia ser aplicada a ele. Assim, guardou “a carta de alforria” às margens do Mondego para prolongar seus anos de liberdade, com os ímpetos que desejasse, sem qualquer responsabilidade ou compromisso com seus atos.

O personagem viveu uma vida em que nenhum projeto fora levado a cabo: tentou estudar filosofia, abraçar a carreira política, inventar o emplasto Brás Cubas, explicar a origem da vida desde os tempos bíblicos aos atuais, porém, em nenhum deles se manteve com afinco. Ao final, em retorno à vida, viu na narração de suas memórias – a *odisseia* de seus dias –, algo que pudesse interessar ao leitor, visto se tratar de um bem-nascido, herdeiro e proprietário em meio a todas as regalias que a sociedade lhe assegurava.

No audiovisual a função narrativa não é tão significativa quanto o modo de expressão da linguagem pela imagem. Embora a montagem seja responsável por “juntar, unir (*mettre bout à bout*) os diferentes planos do filme e dar uma ordem minimamente coerente, produz um sentido de encadeamento que remete (guardadas as devidas proporções), ao narrador literário. Essa produção de sentido no cinema de Bressane perpassa densidades sonoro-visuais, aguça a sensibilidade humana e propõe conexões que pretendem trazer o espectador para o centro do processo interpretativo.

Julio Bressane traduziu a capitulação das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em imagens que aparentemente não se relacionam, porém, ainda assim, denotam o tom debochado pela sugestão desconexa seguida do espaço temporal que o protagonista precisa para narrar seus feitos. Em *Cinemapoesia*, no que se refere ao processo criativo dessa transposição, de um recurso de linguagem utilizado por Machado e sugerido em imagem ao espectador, Bressane (1996, p. 52) explica que em *Brás Cubas*: “a prosa capitular é arrastada até uma fronteira-limite onde transborda no procedimento cinematografista da montagem, narrativa já com cortes dentro da sequência, ou mesmo, plano sequência sem cortes.” Por conseguinte, relacionamos isso à forma pela qual os detalhes formais da obra machadiana são transcriadas para o audiovisual.

A disposição da grafia no papel, a titulação e a extensão dos capítulos transpostas ao cinema encaminham o espectador à elaboração da mesma fragmentação e descontinuidade de Machado, agora em imagens audiovisuais que lembram o descompromisso do defunto-autor. Em *Brás Cubas*:

Há capítulos que são fades; três pontinhos que são véus; há o leitor-lente (curiosidade: tem por vezes o leitor grande angular, por vezes o leitor teleobjetiva). Tem título de capítulo que é fotograma fixo: tem um ponto de interrogação que é close-up. E tem um cartão de pêsames (*readymade*) que é um capítulo! (BRESSANE, 1996, p. 52).

Para o diretor, o foco de câmera, a luz e a sonoplastia convergem para que o diálogo com a literatura (e outras artes) sejam sedimentados. Há o uso de metáforas visuais para retratar os espaços, as paisagens, os adereços de decoração e a natureza humana, o que torna a transposição desse romance de peso da literatura brasileira uma das experiências intersemióticas mais profícuas. Bressane investiu na sugestão de imagens que permitissem

ao espectador participar da interpretação e reconhecer o modo pelo qual se organiza o texto em tradução para o audiovisual.

O corte em câmera *plongée*, no qual um barbeiro chinês faz a barba de Brás enquanto recebe beliscões ao som de uma música (*figura 7*), é seguido por um giro à esquerda, como sugestão ao capítulo VII, “O delírio”. A imagem de um homem-livro, vestido de “Suma teológica” (*figura 8*) e de pé em cima da cama, faz referência ao momento em que o protagonista sentiu-se transformado na “Suma Teológica de São Tomás”.



Fig. 7: Brás Cubas e os “direitos” de proprietário.  
Fonte: *Brás Cubas*, Julio Bressane, 1985.



Fig. 8: O signo linguístico e as múltiplas formas de recriá-lo.  
Fonte: *Brás Cubas*, Julio Bressane, 1985.

A cena conduz o espectador à visualização do estado de espírito do narrador machadiano em processo de transmutação para o audiovisual. Brás relata:

Primeiramente, tomei a figura de um barbeiro chinês, bojudo, destro, escanhoando um mandarim, que me pagava o trabalho com beliscões e confeitos: caprichos de mandarim.

Logo depois, senti-me transformado na *Summa theologica* de São Tomás, impressa num volume, e encadernada em marroquim, com fechos de prata e estampas; ideia esta que me deu ao corpo a mais completa imobilidade; e ainda agora me lembra que, sendo as minhas mãos os fechos do livro, e cruzando-as eu sobre o ventre, alguém as descruzava (Virgília decerto), porque a atitude lhe dava a imagem de um defunto. (ASSIS, 2015, p. 606).

Bressane explora o que há de visual no exercício da sintaxe literária de Machado para que a tradução experimental do signo linguístico seja bem-sucedida, visto que, segundo o diretor: em uma “tradução intersemiótica de uma linguagem para outra, do texto para o filme, o que se impõe é a necessidade de uma tradução identificadora, que force os limites do meio traduzido” (BRESSANE, 2000, p. 49). Desse modo, embora o processo de transcrição no cinema dê origem a uma obra independente da qual fora inspirada, é possível manter traços de identificação por meio dos motivos, temas e personagens escolhidas durante a criação.

A figura do narrador em primeira pessoa, altamente celebrado pelo público-leitor de Machado, pode ser vista na recriação pelo manejo da câmera, focalização, planos sequências, montagens e fotogramas que, pelo detalhamento, elevam a cumplicidade entre o audiovisual e o espectador. Bressane coletou a fragmentação de quem narra a vida estando morto, quase apelando ao surrealismo, para imagens que aproveitam o tom debochado do narrador machadiano, não para debochar, mas para transluciferar.

Embora o diretor ofereça uma espécie de atualização da representação em Machado, do *modus operandi* de um proprietário na perspectiva do contexto brasileiro dos anos de 1880, o filme não deixa de contrapor o viés ideológico, político e artístico do país na segunda metade do século XX. O espectador percebe que, além de transcriar a capitulação (*figura 8*), o cineasta propõe quadros dramáticos de rico poder estético que, nas palavras de Ismail Xavier trabalham tensões relevantes quanto à plasticidade. Para o crítico, o cinema trabalhou [...] “a ordem narrativa e uma rica plástica das imagens, fazendo sentir a câmera como era próprio a um estilo que questionava a transparência das imagens e o equilíbrio da decupagem clássica.” (XAVIER, 2006, p. 17).

Em *Brás Cubas*, o corte direciona o olhar para a imagem de um hipopótamo em primeiro plano, cenas de soldados enfileirados (em preto e branco); retorno ao animal embaixo da água seguido de trechos de um filme de Luís Tomás Reis (1878-1940)<sup>30</sup>. O hipopótamo reaparece rapidamente, e, logo depois, a figura de Brás surge em plano médio e *contra-plongée* balançando as abas de sua camisa, alusão à uma figura angelical.

Música e imagens continuam até a sequência em que aparece uma mulher deitada à beira da praia do Rio de Janeiro (*figura 9*), que remete ao delírio de Brás antes da morte (Capítulo VII) quando, por curiosidade, fica sabendo que a Natureza, também chamada de Pandora, seria ao mesmo tempo “sua mãe e sua inimiga.” Ou seja, dela ele teria a vida e nela seria reduzido ao pó. No diálogo com o narrador, a Natureza adverte: “creio; eu não sou somente a vida; sou também a morte, e tu estás prestes a devolver-me o que te emprestei. Grande lascivo, espera-te a voluptuosidade do nada” (ASSIS, 2015, p. 607). Então, o personagem, acompanhado daquela que tudo sabe e tudo comanda, questiona o fato de a figura causar-lhe espanto e fascinação, deseja mais anos de vida e acaba por conformar-se com a morte pedindo à Pandora que o leve para o ventre da terra.



Fig. 9: Pandora ou a Natureza e os conflitos delirantes de Brás.  
Fonte: *Brás Cubas*, Julio Bressane, 1985.

<sup>30</sup> Militar e cinegrafista na missão de Cândido Rondon, produziu os filmes *Rituais* e *Bororó* (1917) em que rituais do povo Bororo, indígenas do Mato Grosso do Sul são retratados. Apresentação da contribuição de Luiz Thomaz Reis para o cinema brasileiro, disponível em: <http://cadernodecinema.com.br/blog/thomaz-reis-o-baiano-cineasta-da-comissao-rondonthomaz-reis-o-baiano-cineasta-da-comissao-rondon/>. Acesso: out 2020.



Fig. 10: Pandora e o uivo dominante.  
 Fonte: *Brás Cubas*, Julio Bressane, 1985.

A imagem de Bressane recria a Pandora de Machado numa figura feminina seminua, de maquiagem marcante e traços fantasmagóricos. No lugar da gargalhada e do efeito de tufão em torno de si presente na literatura, a mulher soltou um uivo um tanto desconfortável para o protagonista (*figura 10*). A nudez de Pandora em banho de mar remete à ideia de liberdade e retorno ao primitivo, ao Éden, ou a passagem por ele (ASSIS, 2015, p. 607). E, seguindo em contato com as imagens da figura feminina e Brás, percebemos a recriação do momento em que a Natureza transporta o narrador machadiano para o alto de uma montanha, traduzido em um plano americano e *contra-plongée*, que focaliza Brás e Pandora avistando montanhas e nuvens ao longe.

Novos trechos de filmes de Luís Tomás Reis e de Antonio Coni Campos (*Viagem ao fim do mundo*, de 1968) são incorporados à montagem; a música muda e o espectador é, então, convidado a conhecer a infância de Brás Cubas (com o escravo Prudêncio) e sua juventude na casa paterna. Segundo Adriano Sousa (2010, p. 80) essas duas sequências de planos, ambas em *off*, como o “diálogo com o hipopótamo que possui uma voz irônica e caricatural; e a conversa com a Natureza ou Pandora que só fala no fim”, são figurações da loucura que se apresenta sorratamente no delírio, ou, algo como a melancolia de se contar os dias estando em morte.

O nascimento do defunto-autor é ao mesmo tempo uma composição de imagens poéticas e caricatas. Dados como a posição da câmera, o tom dos gritos da mãe ao dar à luz, a fala risonha dos cavalheiros que esperavam pelo bebê na sala, a gargalhada inesperada de uma mulher (um tanto assustadora, em plano médio *contra-plongée*), apontam uma

ambientação sombria capaz de erigir acessos de loucura. A subjetiva, utilizada algumas vezes no filme, entrega o ponto de vista narrativo ao personagem, que nesse caso, será o de Brás recém-nascido, olhando os adultos desajeitados (papéis de Colé Santana, Ankito, Maria Gladys e Hélio Ary), na celebração da chegada de mais um Cubas. E assim, como se já soubesse que sua vida será fastio e melancolia, traduz a galhofa da escrita de Machado e o riso como substrato das relações futuras (*figura 11*). O diretor propõe uma interpretação peculiar, que transmite seu brilho pessoal para o elenco com frases de efeito, tom de voz e do semblante, para recriar densidade e combinação do estilo machadiano no audiovisual (RAMOS; MIRANDA, 2000).



Fig. 11: O fastio, a melancolia e a galhofa desde os primeiros tempos de vida.

Fonte: *Brás Cubas*, Julio Bressane, 1985.

Corte, Brás Cubas já adulto inicia um caso amoroso com “a dama espanhola, Marcela, a linda Marcela”, interpretada por Regina Casé numa montagem de tons de “filme de época.” Embora a cena em que os personagens estão juntos na casa de Marcela seja interrompida pela equipe de produção do filme e do próprio diretor, esse dado se passa com certa naturalidade, e o que chama a atenção são as sugestões dos atores para que o filme tenha a máxima ambientação de época. Então, os detalhes ressaltados, a exemplo da forma pela qual seria melhor levantar a saia da personagem, ou esconder a calcinha para ser fidedigno ao figurino de época, traduzem que mais importaria a narração do defunto sobre a banalidade em que vivia do que a imagem composta pela filmagem.

A entrada da equipe técnica na cena causa uma pausa na montagem que vem sendo elaborada pela narrativa do defunto e inclui o espectador na produção das cenas. De um lado, a ele é dispensado um tempo para perceber o que vem acontecendo dos planos anteriores à chegada deste; de outro, o experimentalismo de abrir os horizontes da câmera para o que fica atrás da filmagem transparece muito da ideia de cinema de autor, a qual Bressane é praticante. Nele, o cineasta se utilizaria da câmera assim como o escritor da escrita no papel para comunicar ideias, sentimentos e particularidades entre as gerações.

Na referida cena, a autoria se dá na abertura desses horizontes de filmagens que geralmente ficam escondidos atrás das câmeras, bem como no diálogo que sai da perspectiva do roteiro e demonstra o que, de fato, acontece na elaboração de um longa-metragem. Ao término do redirecionamento da cena o espectador percebe que há muito mais escondido do que revelado na imagem e que ele não está sozinho diante da tela, mas em companhia do diretor e suas interferências. Conseqüentemente, a sequência também remete ao próprio narrador de Machado e suas interrupções constante enquanto conta suas memórias.

O corte para o retorno de Brás da Europa por ocasião da morte de sua mãe chama a atenção para a presença do defunto-autor recriado em uma mão que, embora tenha sinais da passagem do tempo, está viva (*figura 12*). A mão, que remete o esqueleto do plano *caveira-necrofone* continua contanto a vida do defunto-autor de Machado, preenche a imagem da tela e conduz o plano aos moldes da “câmera na mão”, da qual é feita grande parte da narrativa fílmica, perpassando os ambientes até chegar ao quarto em que Maria Gladys interpreta a mãe do protagonista.



Fig. 12: A presença do esqueleto de Brás na condução da montagem.

Fonte: *Brás Cubas*, Julio Bressane, 1985.

A cena da mão envelhecida é seguida de um *travelling* de câmera pelos cômodos da casa, chegando ao diálogo de dois personagens sobre o cancro no qual a mãe de Brás fora acometida. E, assim como nas palavras de Bressane, quando afirma que “[...] tradução em cinema faz-se com luz-movimento-angulação-montagem” (BRESSANE, 2000, p. 49), é possível inferir que a recriação do Capítulo XXIII, “Triste, mas curto”, foi realizada trazendo ampla sugestão da ironia e do humor machadiano.

No diálogo entre os personagens, a fala dos homens sobre a mulher indica o local de transcrição da escrita de Machado, visto que, segundo eles: “[...] a infeliz padecia de um modo cru, porque o cancro é indiferente às virtudes do sujeito; quando róí, róí; roer é o seu ofício.” (ASSIS, 2015, p. 629). A câmera passa por entre os cavalheiros e chega à mãe, exatamente como se alguém de pé se colocasse ao lado da mulher deitada e contemplasse a chegada da morte, em uma espécie de recolhimento da matéria orgânica da personagem. A atuação de Maria Gladys acentua a recriação do humor de Machado, que brinca com coisas tangíveis ao mundo natural e, sobretudo, com o que não se explica metafisicamente.

O narrador em primeira pessoa recriado por Bressane na forma do esqueleto atrás da câmera envolve o espectador na tessitura da experiência visual, graças ao efeito produzido pela montagem e planos sequências. Por conseguinte, o diretor elabora a transposição narrativa por meio da câmera objetiva e subjetiva, incluindo àquela que fica sobre o ombro de Brás, que, além de mostrar a sua perspectiva de visão, fomenta a ideia de que o espectador verá somente aquilo que o personagem decidir contar. Segundo Rosângela Calcante Nuto (2006, p. 88) “[...] o narrador, em *Brás Cubas*, se reveste de formas diversas. De câmera subjetiva a câmera objetiva, da primeira a terceira pessoa, ele muda para melhor narrar.” A *voice-over* que aparece em dois momentos do filme é deixada de lado para que o defunto-autor seja o condutor do andamento da história.

A fotografia de José Tadeu Ribeiro acentua a composição dos detalhes luminosos e quadros dramáticos na escrita que se cristaliza em imagens. Com efeito, a combinação entre o estilo particular do diretor e a feição telegráfica do procedimento machadiano (RAMOS; MIRANDA, 2000) é traduzida na fotografia para a transcrição da potente narrativa em brilho e originalidade para o audiovisual.

Bressane recria cenas com falas próprias da obra de Machado ao longo de todo o filme, em uma espécie de transposição do espírito machadiano, em que os personagens dialogam consigo e com o espectador. Na cena em que o protagonista está no sítio falando de sua prostração pela morte da mãe (Capítulo XXIV. “Curto, mas alegre”), afirma: “[...]”

fiquei prostrado. E, contudo, era eu, nesse tempo, um fiel compêndio de trivialidade e presunção [...]” (ASSIS, 2015, p. 630). Adiante, afirma que: “[...] talvez espante ao [espectador] a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto.” (ASSIS, 2015, p. 630). O riso do personagem que advém desse mundo “às avessas”, lembra-nos a presença da sátira menipeia na obra de Machado. Dela temos o estilo fragmentário, descontínuo e não-discursivo da narrativa; além da paródia, da relativização e da liberdade de apego à verossimilhança (REGO, 1989).

A montagem age como pressuposto para que o espectador monte sua própria interpretação. Com efeito, Bressane apega-se ao tipo de roteiro esperado pelo cinema de autor desde os primeiros planos; sua mão se faz sentida na cena, ouvida e percebida na direção que deseja que o público trilhe. É perceptível a preferência do diretor por planos em *plongées* e *contra-plongées* e, embora não haja tanta ocorrência de campo e contracampo, a câmera passeia enquanto áudios do extracampo executam diálogos. Assim, segundo Nuto (2006, p. 80), sabemos que a “essa câmera ‘vagante’, que parece não pisar no chão lembra-nos o caráter fantasmagórico do narrador, que nem sempre é necessariamente um fantasma como aqui é o caso.”

A câmera na mão é um dos grandes articuladores de *Brás Cubas* e executa a função de criar angulações diferentes do cinema comum, além de traduzir o efeito da libertação de convencionalismos pela condição de defunto-autor. Para Nuto (2006, p. 90):

A câmera na mão também tem a função de reproduzir os movimentos e a trajetória do olhar do observador. O que, no caso de *Brás Cubas*, aproxima-se da narração em primeira pessoa pretendida pelo diretor. Se no cinema narrativo convencional ela é utilizada para obter certos efeitos, no cinema experimental, e neste exemplo particular, ela é o próprio articulador da narrativa.

No plano em que Brás chega à casa de Virgília e a ambientação é tomada pelo som de uma valsa um tanto melancólica, a câmera sai de detrás da personagem feminina e caminha em direção a Brás, chegando em primeiríssimo plano. A focalização se mantém nos olhos do protagonista, que esboça um sorriso pelo detalhe do decote em V do vestido da personagem de Bia Nunes, acentuado pela câmera subjetiva. Adiante, em referência ao Capítulo XLI “A alucinação”, a câmera anda ao lado da saia de Virgília e percorre seu corpo

até o enquadramento do rosto. O corte para a chegada de Brás à casa da personagem se desculpando pelo atraso, entrega à montagem, por meio de um lance de olhos, a visão de um esqueleto usando um chapéu feminino (*figura 13*). Porém, após arregalar os olhos e bater as botas, Brás certifica-se de que está diante de uma alucinação, pois quando Virgília se aproxima já não mais percebe a imagem da caveira em seu rosto.



Fig. 13: A materialização da morte como condutora das ações.  
Fonte: *Brás Cubas*, Julio Bressane, 1985.

A montagem é transcrita a partir de parágrafos do Capítulo XLI das *Memórias Póstumas*, nos quais o narrador descreve o retorno de seus encontros com Marcela, apesar de já envelhecida pelos anos:

Defendi-me do melhor modo; falei do cavalo que empacara, e de um amigo, que me detivera. De repente morre-me a voz nos lábios, fico tolhido de assombro. Virgília... seria Virgília aquela moça? Fitei-a muito, e a sensação foi tão penosa, que recuei um passo e desviei a vista. Tornei a olhá-la. As bexigas tinham-lhe comido o rosto; a pele, ainda na véspera tão fina, rosada e pura, aparecia-me agora amarela, estigmada pelo mesmo flagelo, que devastara o rosto da espanhola. Os olhos, que eram travessos, fizeram-se murchos; tinha o lábio triste e a atitude cansada. Olhei-a bem; peguei-lhe na mão, e chamei-a brandamente a mim. Não me enganava; eram as bexigas. Creio que fiz um gesto de repulsa. (ASSIS, 2015, p. 645).

No filme, Brás perceberá que a imagem do esqueleto fora fruto de sua imaginação e isso o recompõe para continuar ao lado de Virgília, até que, adiante, seja trocado por Lobo

Neves e pelos ares de aristocracia que se achegariam a ela pelo matrimônio. O defunto-autor narra ao espectador o diálogo machadiano, para afirmar que ela: “[...] comparou a águia e o pavão, e elegeu a águia, deixando o pavão com o seu espanto, o seu despeito, e três ou quatro beijos que lhe dera. Talvez cinco beijos que lhe dera.” (ASSIS, 2015, p. 647). Notadamente, a associação ao pavão alude à ideia de pulsões de vaidade colocadas em evidência pela rejeição ou desprezo.

Corte para o plano em que morre o pai de Brás, personagem interpretado por Ankito. A câmera colocada no ombro entregará ao espectador a mesma visão do protagonista (*figura 14*), que do alto da varanda de seu quarto contemplava o pai no momento da morte.



Fig. 14: A função narrativa da montagem.  
Fonte: *Brás Cubas*, Julio Bressane, 1985.

A passagem do tempo após a morte do pai é destacada por relógios, e nesse ínterim a herança entrará em disputa com a irmã (personagem de Cristina Pereira) e o cunhado Cotrim, com destaque para a presença do Padre que é figura constante, sobretudo quando se trata de resoluções de conflitos nas obras de Machado.

Adiante, o reencontro com Virgília já casada com Lobo Neves trouxe a Brás ares de exultação. O olhar fetichista do narrador encontrou tradução na subjetiva que, captando o colo da personagem em forte respiração, desnudou a imagem do “V” presente nas primeiras edições do romance de Machado, para um momento de relação intersemiótica entre as obras. E assim, os dois se reencontram no quarto da personagem, quando Brás relembra da valsa

do primeiro encontro, citando o diálogo machadiano para essa ocasião, em que diz que “[...] um livro perdeu Francesca; cá foi a valsa que nos perdeu.” (ASSIS, 2015, p. 652).

A câmera do plano seguinte acompanha uma valsa entre o casal, com movimentos e direções aparentemente perdidas, mas que remetem à dança em questão, como se a própria câmera também participasse da valsa. A montagem envolve o casal em imagens que se misturam, chegando a uma dança da personagem de Bia Nunes já sozinha, de saia rodada e descalça. Seguindo, temos a imagem de Virgília nua com o “V” desenhado no colo, no lugar do decote do vestido, como uma amostra da transcrição da palavra de Machado na imagem criada a partir dela (*figura 15*).

Contudo, um dado relevante nos leva a pensar que não se trata somente da palavra de Machado que está sendo transcrita, já que esse rabisco presente no capítulo CXLII de *Memórias póstumas de Brás Cubas* é o único desenho, no sentido literal, presente na obra de Machado de Assis e trazido para a montagem de Bressane. As edições posteriores o substituíram por um “V” simples, tipográfico, e isso fomenta questões como: seria essa transposição do desenho presente nas primeiras edições uma sugestão de recolha da cosmovisão machadiana recomendada por Décio Pignatari ao amigo Julio Bressane. O nome do poeta está presente nos créditos finais de *Brás Cubas*, e se formos entrar em questões tratadas por Pignatari em *Semiótica e literatura* (2010), *Contracomunicação* (2004) ou em *Informação, linguagem, comunicação* (2013), veremos que o aprofundamento do lado “visual” de Machado, tão bem captado por Julio Bressane, é algo a se levar em consideração<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Além do interesse na obra de Machado, Décio Pignatari compôs “Céu de Lona”, peça inspirada na história Carolina Xavier de Novais.



Fig. 15: Relação entre palavra e imagem no audiovisual.  
Fonte: *Brás Cubas*, Julio Bressane, 1985.



Fig. 15.1: imagem em câmera *raccord* 1  
Fonte: *Brás Cubas*, Julio Bressane, 1985.



Fig. 15.2: imagem em câmera *raccord* 2  
Fonte: *Brás Cubas*, Julio Bressane, 1985.

A respeito da relação palavra e imagem, sobretudo nessa cena, Ismail Xavier (2006), relata que as relações possíveis entre literatura e audiovisual, a exemplo do “V” desenhado no corpo da personagem, evidencia espaços e escalas semânticas recriados para a montagem fílmica. Essa figura, segundo o crítico, sintetizaria Virgília pela relação entre a letra e a linha que a desenha nos seios como um decote ressaltado pela câmera em primeiro plano. Segundo Xavier (2006, p. 20):

Ao traduzir artigo o que, em Machado, é um trabalho com a sintaxe da língua, o filme extrai o traço emblemático do corpo vivo em cena, ligando o icônico e não icônico, compondo uma unidade que, dado o contexto, não deixa dúvida quanto à sua potência como ideograma que sintetiza as sugestões deste olhar fetichista às voltas com a sedução e também com o que há de destino no nome.

Bressane se utiliza do desenho do decote para ressaltar a sensualidade e o fetichismo que envolvia os personagens, e, em *raccord* evidencia a câmera subjetiva do “V” desenhado nos planos seguintes (*figuras 15.1; 15.2*). Adiante, temos Brás e Virgília entre brincadeiras sexuais na cama, ambiente de pouca luz e sem diálogos em que uma cena chama a atenção: ele fica de quatro na cama e ela monta em cima dele como em um cavalo. Essa imagem remete à infância de Brás quando montava nas costas do escravo Prudêncio e fazia dele o lombo de um animal, batia-lhe e divertia-se com a condição de escravo do menino negro.

A sequência também traduz o Capítulo LV “O velho diálogo de Adão e Eva”, silenciado por Machado e transposto para o audiovisual em cenas de exploração do prazer. A sonoplastia e a imagem em *off* de jogos sexuais contribuem para a ideia de Ismail Xavier (2006, p. 17), de que “[...] na adaptação de obras literárias, não se trata de reproduzir a *diegese*, ou recompor as principais personagens; trata-se de buscar homologias no plano do método construtivo, tal como ocorre no filme *Brás Cubas*, desde a sua abertura.” Portanto, o diálogo surdo de Machado que alude à apreciação sexual é transposto em imagens escolhidas pelo diretor para que a recriação se fizesse aproximada.

Adiante, a montagem propõe um plano sequência antológico e digno de rememoração; trata-se do encontro entre Brás e Quincas Borba, personagem interpretado por Renato Borghi. Embora a chegada de Quincas ao passeio público em que Brás está sentado seja envolvida por uma atmosfera de tensão, assim que os dois se veem, o plano sequência (de um pouco mais de 2 minutos) acentuado pela câmera na mão, toma proporções cômicas. A câmera parece querer mostrar os detalhes do cenário ou da loucura que se avizinha a Quincas: sobe no tronco da árvore central, passeia pela copa e retorna à conversa entre os cavalheiros.

A fala de Quincas Borba é, em partes, transposta dos termos dos Capítulos LIX “Um encontro” e LX “O abraço” da obra de Machado, que diz:

Aposto que me não conhece, Sr. Dr. Cubas? disse ele.

Não me lembra...

Sou o Borba, o Quincas Borba.

[...]

Não é preciso contar-lhe nada, disse ele enfim; o senhor adivinha tudo. Uma vida de misérias, de atribulações e de lutas. Lembra-se das nossas festas, em que eu figurava de rei? Que trambolhão! Acabo mendigo...

[...]

Procure-me, disse eu, poderei arranjar-lhe alguma coisa.

[...]

Não é o primeiro que me promete alguma coisa, replicou, e não sei se será o último que não me fará nada. E para quê? Eu nada peço, a não ser dinheiro; dinheiro sim, porque é necessário comer, e as casas de pasto não fiam. Nem as quitandeiras. [...] Um inferno, meu... ia dizer meu amigo... Um inferno! o diabo! todos os diabos! Olhe, ainda hoje não almocei.

Não?

Não; saí muito cedo de casa. Sabe onde moro? No terceiro degrau das escadas de São Francisco, à esquerda de quem sobe; não precisa bater na porta. Casa fresca, extremamente fresca. Pois saí cedo, e ainda não comi... Tirei a carteira, escolhi uma nota de cinco mil-réis, — a menos limpa, — e dei-lha. Ele recebeu-me com os olhos cintilantes de cobiça. Levantou a nota ao ar, e agitou-a entusiasmado.

**In hoc signo vinces!** bradou. (ASSIS, 2015, p. 660).



Fig. 16: Plano antológico composto por Quincas Borba (Renato Borghi) e Brás Cubas (Luiz Fenando Guimarães).  
Fonte: *Brás Cubas*, Julio Bressane, 1985.

Quincas Borba pediu para que Brás ouvisse sua “filosofia da miséria”, mas antes de elaborá-la, pôs-se a admirar as vestimentas, os sapatos e as joias do amigo de infância. Borba defenderá a pobreza digna, aquela que se faz na conformação de que o corpo vivenciando a miséria estaria mais próximo da liberdade da alma. A alegria de receber o dinheiro de Brás, de falar de sua moradia na escadaria da Igreja, de sorrir enquanto conta seus males envolve

a cena com a agilidade da ironia, do humor e da dramaticidade colhidos de Machado e que aproxima-se da fragmentação do humano diante de seus dias.

A dignidade da “filosofia da miséria”, defendida por Borba, permiti-lo-ia aceitar o dinheiro de Brás se este viesse até ele no passeio público, mas, não permitiria saber o endereço da casa do amigo e, com isso, correr o risco de ir em busca de favores financeiros. Assim, sabemos que embora o personagem de Renato Borghi tenha festejado a “nota de cinco mil-réis” (*In hoc signo vinces!*, ou, Com este sinal vencerás!) e, ressaltando a aparência de Brás, ao final, roube seu relógio, o fato de não participar do sistema comum da miséria, que rebaixa o homem à condição do favor, é o orgulho que o mantém festejando seus dias.

Ao despedir-se do amigo, Quincas Borba dança em um plano conjunto, ao som de “Filosofia” de Noel Rosa e André Filho (1943), enquanto anda pela rua. A ambientação da cena traduz tons de humor, pessimismo e melancolia que são acentuados pela letra do samba. E, embora a música se aproxime de uma ilustração da vida de Borba e seu Humanitismo, ou a “filosofia da miséria”, também critica a hipocrisia e a mediocridade de Brás Cubas cultivada diariamente como parte de sua moralidade:

O mundo me condena/ E ninguém tem pena/ Falando sempre mal do meu nome/  
Deixando de saber/ Se eu vou morrer de sede/ Ou se vou morrer de fome/.

Mas a filosofia/ Hoje me auxilia/ A viver indiferente assim/. Nesta  
prontidão sem fim/ Vou fingindo que sou rico/ Para ninguém zombar de mim/.

Não me incomodo/ Que você me diga/ Que a sociedade/ É minha inimiga/.  
Pois cantando neste mundo/ Vivo escravo do meu samba/ Muito embora  
vagabundo/. (Fonte: *Brás Cubas*, Julio Bressane, 1985).

A música de Noel Rosa, regravada por Chico Buarque em 1974, época em que a canção popular tomava maiores proporções de crítica social e reflexão sobre os sistemas de governo, sobretudo, o brasileiro, Bressane cristaliza a imagem de Borba por meio de um eu lírico que se percebe deslocado do mundo e do entorno social que o desumaniza, visto que propõe que viva pelo favor do outro. A fome e a escassez seriam estímulos na busca da proteção do patriarcado e da manutenção de si, no entanto, Borba e o eu lírico recorrem à filosofia como remédio para a preservação do próprio *eu*. E, mesmo sabendo que a atividade filosófica nasce da curiosidade, do insólito, da dúvida, ou, da visão de algo por outra

perspectiva, aceitam o espaço humano da descrença e rejeição das leis sociais, pois na vida distante da aristocracia estaria a saída para encontrar o próprio *eu*, e de ser quem desejassem ser mesmo na miséria.

O samba parece repetir a cena e o diálogo entre os personagens em forma de música, tão precisa é a sua inserção na montagem do filme. O tom debochado presente na poética bressaniana conversa com o pessimismo e a fragmentação autorreflexiva da obra de Machado, e desse diálogo origina-se um dos filmes mais bem-sucedidos no que tange ao modo dinâmico, intertextual e criativo de dialogar com a cultura nacional.

Adiante, no plano em que Virgília cuida do parente Viegas, a câmera alocada ao lado esquerdo do rosto de Brás projeta a imagem dos cuidados com o doente, enquanto a voz do protagonista se dirige ao espectador e explica a cena. A câmera sai do ombro de Brás, se aproxima de Viegas, se movimenta pelo cenário como se fosse a manifestação do próprio narrador machadiano, ou, do esqueleto que tornara à vida e à voz pelo microfone no primeiro plano longo do filme. O exagero percebido nas cenas entrega ao público o trabalho interpretativo, e este se percebe dentro do fazer artístico mesmo que para isso seja preciso certos subsídios culturais, como é o caso do plano que se forma após a morte do parente de Virgília. Lembremos que a morte de Viegas, no romance de Machado, tem grande importância dentro do plano de plasmação da relação entre vaidade e morte: relaciona-se com o *topos* tradicional da morte do avaro.

A câmera que narra os últimos momentos do homem gira à direita e enquadra um homem tocando violoncelo entre duas mulheres (*figura 17*). Nesse ponto, um diálogo com a poesia de Haroldo de Campos é composto pela declamação de um poema da obra “Fome de forma”, de 1958, pela mulher à esquerda da imagem, enquanto uma música lírica é cantada pela outra, àquela enquadrada à direita:



Fig. 17: Experimentalismo da tradução intersemiótica entre literatura, música, poesia e audiovisual.  
Fonte: *Brás Cubas*, Julio Bressane, 1985.

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

re  
desnasce  
desmorre desnasce  
desmorre desnasce desmorre  
nascemorrenasce  
morrenasce  
morre  
se

O experimentalismo de Bressane perpassa a recriação estética do poema de Campos, que se comunica com o que Roberto Schwarz (2000) nomeia como o ritmo binário da obra de Machado. A declamação do poema remete ao ritmo, “[...] marcado por alternativas, paralelismos, antíteses, simetrias, disparidades” (SCHWARZ, 2000, p. 19), o qual seria parte congênita das memórias machadianas. O plano escuro e com tonalidades amareladas traduz a morbidez, a presença da morte em fragmentos de vida e apego ao lamento como parte dos dias. Os rostos que compõem a imagem asseguram o tom sorumbático e frívolo da vida de Brás, e são parte da composição da poética de Bressane que se faz por imagens altamente sugestivas. Ainda ao som da cantora lírica e do poema em declamação, Brás recebe um pacote com um cartão e um relógio, referência ao Capítulo XCI, “Uma carta extraordinária”, em que Borba justifica o afano e detalha sua filosofia.

Em um corte em primeiro plano, Sabina pergunta sobre as impressões de Brás a respeito de um possível casamento com a prima Eulália, e após o aparente desinteresse pelo matrimônio, a irmã o chama de casmurro. Nesse momento, ele levanta o olhar e exclama: “Dom Casmurro?” (*figura 18*), e o espectador é novamente enredado por sugestões explícitas do processo de transcriação da cosmovisão machadiana para o audiovisual.

Bressane parece não somente reverenciar o escritor brasileiro como produtor de boa literatura nacional e do qual o retorno aos seus textos era um movimento repetido. Mas, aproveitando-se da imagem daquele que fora renovador de uma estética literária ao seu tempo, direciona o espectador à apresentação do que de moderno poderia ser encontrado em seu filme. Nele, também percebemos traços da antropofagia oswaldiana e da forma de fazer cinema que se desalinha do modelo mais convencional. E assim, o diretor além de inserir traços do diálogo cultural marcadamente proporcionado pela literatura, reformula seu próprio jeito de compor imagens embaladas pela música, poesia, fotografia e pintura<sup>32</sup>.



Fig. 18: Referência direta ao diálogo com Machado de Assis.  
Fonte: *Brás Cubas*, Julio Bressane, 1985.

<sup>32</sup> Em se tratando da referência direta ao *Dom Casmurro* (1900), lembremos que Bressane está em produção de um novo filme com o título “Capitu e o capítulo”, sugestão de nome vinda de Haroldo de Campos. Nele, a capitulação do livro se tornará personagem, e o diálogo com a obra machadiana, apesar de ser em menor escala, pode ser motivadora de leituras que privilegiem a poética da linguagem no cinema, além de apreciação estética. O fato de o título da obra em que Bento Santiago é o narrador em primeira pessoa aparecer na fala de *Brás Cubas* (1985), remete-nos à lembrança de que *Dom Casmurro* foi adaptado para o cinema em 1968, mesmo ano, aliás, em que o cinema brasileiro nos deu a primeira leitura de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que foi o filme *Viagem ao fim do mundo*, de Fernando Coni Campos. *Capitu* (1968), de Paulo César Saraceni, teve roteiro produzido por Lygia Fagundes Telles e Paulo Emílio. Esse filme, inspirado em *Dom Casmurro*, aparece nos créditos finais do *Brás Cubas* de Bressane, e demonstra uma retomada de conceitos do filme de Fernando Campos e a interlocução de Bressane com a obra machadiana. Ainda nesse aspecto Bressane se aproxima de Machado, que citava tanto, de tantos modos, às vezes de cor, com liberdade, como um, para usar um termo que está em Machado e que a crítica gosta bastante, “plagiário”.

O cineasta insere a foto do músico Alberto Nepomuceno em um porta-retrato à mesa, compositor cearense e um dos primeiros artistas a dialogar com a obra machadiana, transformando a tradução poética “Coração triste falando ao sol”, de Machado, em letra da canção “Coração triste” (opus 18, n. 1), há alguns anos regravada pela Família Lima. Adiante, o próprio Machado de Assis será recriado como personagem, apresentado em plano médio por Lobo Neves às quatro jovens modernas: Tarsila, Anita, Pagu e Cecília – referência direta às personalidades femininas do modernismo brasileiro. Sabemos, porém, que embora o audiovisual não seja uma obra literária filmada, mas um rito de transcrição ou transmutação, é necessário que nos atentemos para as múltiplas leituras que compõem a tessitura do filme, como é o caso da apresentação da poética própria da estética modernista.

A partir do ato de traduzir em imagem a grafia do papel é possível que outras artes sejam incorporadas e contribuam para que o traduzido trilhe caminho para além da obra primeira. Segundo Nuto (2006, p. 85) a respeito de *Brás Cubas* é possível afirmar que:

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

O espectador previamente informado acerca dos caminhos possíveis diante de seus olhos perceberá as possibilidades de interpretação dos planos mais facilmente; caso contrário o efeito corre o risco de ser interrompido. O leitor machadiano identifica, desde o primeiro plano de *Brás Cubas*, os processos tradutórios utilizados pelo cineasta, e a experiência com o audiovisual ganha força. O filme provoca, zomba, ri do espectador ao mesmo tempo em que encanta, fascina e cativa os sentidos a cada *mise en scène*, ou, a cada “[...] passagem da escritura dramática à escritura cênica.” (BRESSANE, 2000, p. 64). À metamorfose do texto adiciona-se um jogo de imagens que se torna a realidade cênica, projetando no espaço o que o texto projetou no tempo. Assim, planos longos, silenciosos, com mais foco no sujeito individual do que no coletivo, são motivos que trazem aos filmes de Bressane em geral, e a *Brás Cubas* em particular, o valor de cinema conceitual.

De volta a *Brás Cubas*, percebemos que Bressane transcria o Capítulo XCVI “A carta anônima” quase numa enumeração de como ser dissimulado diante de acontecimentos desconcertantes, e, ainda assim manter a vida como se nada atingisse as convicções. Lobo Neves recebe uma carta anônima relatando o caso amoroso entre Brás e Virgília, prontamente negado por ambos como uma calúnia infame. Ao final do plano, quando Virgília reclama dos sacrifícios que faz pela situação, Brás aproxima dela e beija-lhe a testa. O narrador de Machado afirma: “Ela batia nervosamente com a ponta do pé no chão; aproximei-me e beijei-a na testa. Virgília recuou, como se fosse um beijo de defunto” (ASSIS, 2015, p. 691).

A câmera narrativa de Bressane transcria as linhas de Machado colocando Brás Cubas na forma de um esqueleto beijando a testa da mulher. E, por conseguinte, traduz a ideia de que a ossada sempre esteve presente ao longo da narrativa fílmica, ora como o narrador que segura a câmera, ora como a presença do corpo do próprio protagonista. A câmera dirige o olhar do espectador, como se o esqueleto decidisse mostrar exatamente o que quisesse em meio ao humorismo, ironia mordaz e contrastes que não são explicados ou tenham a pretensão de qualquer harmonização de sentidos, como é o caso da cartola usada pelo esqueleto na “abertura” do filme (*figura 6*), que retorna em momentos pontuais aludindo à presença da ossada por todo o longa.

A imagem em segundo plano, feita por meio de uma abertura em uma folha de papel de cor escura, retrata uma conversa entre Brás, Quincas Borba e Sabina sobre o casamento do protagonista com Eulália (*figura 19*). Sobre essa imagem, Nuto (2006) reitera que o tom remeteria à composição de um papel grudado na lente da câmera com essa pequena abertura, para fins estéticos. Com efeito, consideramos que se trata de algo da fragmentação narrativa e do sujeito que se mostra em pequenas brechas de desmascaramento.



Fig. 19: Diálogo entre Sabina, Brás e Borba pelo olhar de quem abre espaços na câmera, ou na vida, para demonstrar ao espectador que o que está sendo narrado é de sua escolha  
Fonte: *Brás Cubas*, Julio Bressane, 1985.

No diálogo acima, Borba reconhece que a Humanitas se agita no seio do amigo, e sorri com a alegria de ver sua filosofia adentrando espaços humanos diferentes. Adiante, Bressane retrata o noivado de Brás e Eulália com o tango argentino “Cuesta abajo”, de Carlos Gardel e Alfredo le Pera, traduzindo o Capítulo CXXI das *Memórias Póstumas*, “Morro abaixo”. O plano tem início com uma sombrinha nas cores branco e rosa girando em todo o espaço da tela, até que, ao som do tango, a imagem vai se abrindo aos dois, de costas e câmera alta, descendo “morro abaixo.”

Para Nuto (2006, p. 75), há na letra da música a mesma melancolia do narrador, que encaminha-se para um sentimento “amargo e áspero”, esses adjetivos remetem ao Prólogo da quarta edição das *Memórias póstumas*, no qual Machado afirma que: “há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir de seus modelos.” (ASSIS, 2015, p. 599). Assim, temos a noção de que o tango revelaria muito mais da situação da alma do personagem desconhecida por ele mesmo, pelo que viveu e deixou de viver ao longo da existência física como proprietário.

No plano seguinte, Eulália aparece no epitáfio de um livro como consta no Capítulo CXXV “Epitáfio”: “Aqui jaz D. Eulália Damascena de Brito, morta aos dezenove anos de idade. Orai por ela (*figura 20*).” Se notarmos bem, trata-se de uma edição antiga que foi escolhida para aparecer no filme, possivelmente a publicação original do romance em livro.

Isso remete ao cuidado de Bressane em a obra machadiana, com a percepção de que Machado foi, em certo sentido, um concretista *avant la lettre*<sup>33</sup>.

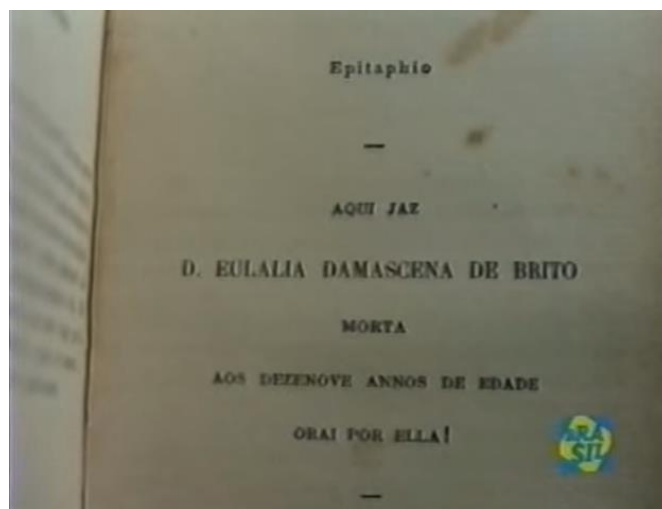


Fig. 20: Epitáfio, imagem presente nas primeiras edições de Memórias Póstumas de Brás Cubas (1880-81).  
Fonte: *Brás Cubas*, Julio Bressane, 1985.

No enterro de Eulália, Brás tem alucinações com odaliscas saindo de um quadro na parede e dançando por entre os convivas. Seu fastio e enfado com o ritual é evidente e traduz a construção feita por Bressane das elipses, sátiras e ironias presentes em uma narrativa morna e de fatos humanos. O diretor pretende com as alucinações sinalizar traços da loucura ou do estado mental do personagem. E a alusão ao estado de loucura de Quincas Borba é acentuada quando novamente a imagem da folha de papel que se abre a um segundo plano é unida a um monólogo do filósofo falando de religiões e dos paraísos (*figura 21*).

<sup>33</sup> Com respeito à materialidade do livro em Machado de Assis, a preocupação desse romancista e contista com aspectos editoriais, tipográficos, próprios do objeto livro, o crítico português, Abel Barros Batista, realiza um distinto trabalho em *Autobiografias*: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis, publicado no Brasil, pela editora da Unicamp, em 2003.



Fig. 21: Indícios da loucura que se avizinha a Quincas Borba.  
Fonte: *Brás Cubas*, Julio Bressane, 1985.

Adiante, Brás reencontra Virgília ao som da música “Que nem Jiló”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (1950) e instiga a visão da narrativa fílmica como fruto do Brasil, feita sob as lentes do mais popular possível. Brás relembra o passado, se pergunta os motivos de não ter sido ministro de Estado e quer fundar um Jornal que derrube um Ministério. Virgília se torna viúva de Lobo Neves. O plano seguinte, composto por Quincas Borba vestido de branco em um sanatório, dançando envolvido pela loucura, rendeu elogios tanto ao diretor pela poética da montagem, como para o desempenho do ator em cena. A música dançada por Borba envolve-o em meio à melancolia, o que torna a dança um modo de expressão de seu Humanitismo. Portanto, ao diretor coube o ofício de além de transcriar, revelar contrastes já existentes na obra de Machado de Assis, como dissonâncias de comportamentos humanos, para aludir à condição de proprietário e, sobretudo, para trazer descrições de tencionalidades subjetivas que mais se assemelham a denúncias sociais.

*Brás Cubas* não seria todo “narração em primeira pessoa”, mas poderia ser definido como “todo câmera na mão.” A recriação do tom memorialístico de Machado, com diálogos da obra inseridos no roteiro, traduz os artifícios narrativos incorporados à montagem no audiovisual em que o espectador percebe a condução dos processos de transmutação da palavra à imagem. Ressaltamos a presença da ironia, humor e melancolia machadiana na narrativa fílmica. E o espectador, conhecedor do enredo de Machado, poderá visualizar alguns diálogos como se estivesse lendo o próprio livro, sem, contudo, deixar de perceber os processos de composição de uma obra totalmente inovadora para o audiovisual.

## QUARTO CAPÍTULO

#### 4. A ERVA DO RATO, O VOYEUR E A ESTÉTICA DA CRUELDADE

Aceitarás o amor como eu o encaro?...  
 ...Azul bem leve, um nimbo, suavemente  
 Guarda-te a imagem, como um anteparo  
 Contra estes móveis de banal presente.

Tudo o que há de melhor e de mais raro  
 Vive em teu corpo nu de adolescente,  
 A perna assim jogada e o braço, o claro  
 Olhar preso no meu, perdidamente.

Não exijas mais nada. Não desejo  
 Também mais nada, só te olhar, enquanto  
 A realidade é simples, e isto apenas.

Que grandeza... a evasão total do pejo  
 Que nasce das imperfeições. O encanto  
 Que nasce das adorações serenas.

Mário de Andrade, 1937.

Em 2008, Julio Bressane retoma os processos de transcrição ou transmutação da escrita machadiana para o audiovisual com o longa *A erva do rato*. A retomada se deu com base em dois contos de Machado de Assis, já referidos em páginas anteriores: “Um esqueleto” e “A causa secreta”, ambos publicados inicialmente em capítulos de folhetins para o público consumidor de literatura da capital fluminense. A estrutura capitular das publicações folhetinescas nos rodapés dos jornais era articulada de modo a despertar a curiosidade do público para o número seguinte. Esse retorno ao fascículo com o objetivo de acompanhar os romances, crônicas, contos, ou seções de moda, envolvia o público e garantia o retorno aos próximos números de publicações.

Os contos transcritos por Bressane envolvem temáticas aproximadas que, embora tenham sido publicados com uma década de diferença, aguçam a curiosidade quanto aos motivos que conduziriam as pulsões humanas a ações desmedidas e em desacordo com a norma social. Para o filme, o diretor compôs uma história de duas pessoas (homem e mulher)

que se aproxima do formato metafórico de relacionamento amoroso, e que causa estranheza quando tentamos pensá-lo aos moldes reais. Vamos ao filme<sup>34</sup>.

*A erva do rato* é iniciado com um plano sequência que traz o espectador para dentro de um cemitério, à beira-mar, na cidade do Rio de Janeiro. O plano aberto do mar seguido de um giro de câmera à esquerda da tela de 180° para o cemitério em que a personagem de Alessandra Negrini está visitando um túmulo sugere o tom mórbido do início das relações entre o casal. Ela, sentada no jazigo olha para trás e vê um homem de costas (*figura 22*).



Fig. 22: O cemitério como marco inicial da relação entre o casal.  
Fonte: *A erva do rato*, Julio Bressane, 2008.

Ela levanta-se, caminha por entre os túmulos e mais à frente tropeça e cai. Ele, percebendo a queda, apressa-se em direção ao local, ajoelha-se próximo a ela e a observa desmaiada, como se ali estivesse a oportunidade necessária para o início da relação entre o casal. Será possível notar que o *fade in* das ondas do mar permanecerá ao longo do primeiro plano sequência, como adereço sonoro à conjuntura da montagem.

Na sequência seguinte (com duração de aproximadamente quatro minutos) a montagem conta com a câmera focalizando uma parede marrom e se distanciando por entre o casal sentado, até chegar ao primeiro plano perfil dos personagens e mantidos assim por todo diálogo. Os tons amarelados e escuros da iluminação, os semblantes fechados, a fala reflexiva da mulher, as expressões gestuais forçadas e o olhar incisivo dele para as feições

---

<sup>34</sup> Os personagens interpretados pelos atores Alessandra Negrini e Selton Mello não são identificados com nomes próprios ao longo do filme, assim, para referenciá-los, utilizaremos “Ele, ou o homem (Selton Mello)” e “Ela, ou a mulher (Alessandra Negrini).”

dela sugere um jogo de manipulação muito bem montado que está apenas começando (*figura 23*).



Fig. 23: Ela (Alessandra Negrini) e Ele (Selton Mello)  
Fonte: *A erva do rato*, Julio Bressane, 2008.

Destacamos o diálogo entre o casal no plano sequência como índice do que o espectador poderá encontrar ao longo do audiovisual:

– Primeira vez. Sou filha única, minha mãe morreu eu tinha 3 anos. Meu pai morreu tem 3 dias. Meu pai nunca se casou de novo criou me sozinha. Não tenho mais ninguém, mas nada.

– Não tens nada.

– Estudei. Formei-me. Sou professora, mas todos esses anos o que eu fiz foi cuidar de meu pai. Eu lia pra ele. Ele era um escritor. mas nunca publicou um livro, escrevi pra si não para publicar. Doente, sem dinheiro, sozinho. Vida rigorosa. Ele era inválido, e era por isso que eu o amava. Precisava de mi, dependia de mim, era como uma criança. Mas, Ele era mais do que uma criança pra mim era uma religião. Meu próprio sopro, o ar que eu respirava era ele. Eu mataria por ele. Não, o amor se ele existe é algo de muito real e profundo.

– Quanto tempo você está em apuros?

– Bastante tempo.

– Quanto tempo?

– Uns três anos.

– Diga-me a verdade: ou você saiu de um hospital ou de uma prisão. De qual?

– Por que você quer saber?

– Para ajudá-la.

– Ajudar. Fui presa por roubo. Furtei uma joia e coloquei no penhor. Fui presa no mesmo dia.

– Você poderia ter feito melhor. Ela sorri e ele continua: - então este é o seu primeiro dia fora da prisão. Quando o seu pai morreu você estava presa.

– Nada dura nesse mundo, nem mesmo os nossos problemas. Você me disse o seu nome, eu lhe disse o meu. É o que basta. Vamos viver juntos e

logo saberemos tudo sobre nós dois, sobre nós mesmos. Enquanto eu for vivo nada lhe faltará, não estarás só, eu não a deixarei.”

Embora Sérgio Rizzo (2009) afirme que *A erva do rato* não seja exatamente um exercício de diálogo entre literatura e cinema, já que o diretor teria extraído apenas duas imagens-chave, percebemos que na conversa entre os personagens há uma certa manifestação do tom machadiano que indica traços de obsessão, compulsão e mania, dado que se manifestará como fetiche, crueldade e neurose ao longo do filme. Assim, não somente nas cenas em que as imagens são transcritas dos contos, mas na ironia de uma relação mal resolvida e na ideia de que patologias flutuam entre eles, sabemos que estamos diante de personagens e coisas em processo de (des)mascaramento.

No plano seguinte somos apresentados ao ritual do chá já no interior da casa em que viverão juntos. A imagem em plano conjunto com foco para a preparação do chá pelas mãos do personagem de Selton Mello, nos dá indícios de que a vida dela será conduzida por ele (*figura 24*), sem que o espectador saiba o que poderá esperar dessa relação. As cores da cena, o figurino e o silêncio da montagem aproximam-se do oxímoro barroco, em que luz e imagem formam disparidades reveladoras das intenções: desde o contraste entre o horizonte, ao longe, e o escurecimento dos cômodos, há algo como o escuro que revela e a claridade que esconde. Antes do primeiro ritual do chá entre o casal há uma montagem de transição entre o plano sequência de apresentação dos personagens fora da casa e a primeira cena na residência. Trata-se do fotograma fixo de um aparelho de chá com a voz da personagem masculina afirmando: “enquanto eu for vivo, nada lhe faltará, eu não a deixarei.”



Fig. 24: O ritual do chá e a sugestão de que a erva do rato está presente.  
Fonte: *A erva do rato*, Julio Bressane, 2008.

Adiante, a personagem passa a trabalhar na escrita de cadernos à luz de um abajur e com a imagem d’Ele em segundo plano. Ele expõe dados sobre a geografia do Rio de Janeiro, sobre a fauna brasileira, História, mitologia grega e botânica. O plano sequência é alongado até o momento em que Ela relaciona o nome Sacopã, ditado por ele como uma ave “que tem por hábito esconder o corpo debaixo da água, mostrando apenas a cabeça e parte do pescoço extraordinariamente comprido, dando assim a ideia de uma cobra surgindo à superfície”, ao crime acontecido na ladeira do Sacopã, no Rio de Janeiro. Bressane recorre ao homicídio do bancário Afrânio Arsênio de Lemos, acontecido em 06 de abril de 1952, e por muitos anos não esclarecido, para indicar a presença da morte que se avizinha ao casal.



Fig. 25: Personagem de Alessandra Negrini rememorando o crime do Sacopã.  
Fonte: *A erva do rato*, Julio Bressane, 2008.

A *voice-over* é utilizada pelo diretor em alguns planos, como no fotograma do “gigante de pedra” ao som da voz d’Ele e das ondas da barra da Guanabara, seguido de um plano aberto com os personagens de costas observando os detalhes ainda narrados pela *voice-over*, como se contemplassem a composição de um quadro. Em primeiríssimo plano *plongée*, a imagem do personagem de Selton Mello divaga e denota reflexão sobre sua própria narração. A percepção proposta pela fala de que “o gigante tem dois semblantes” começaria a revelar a dualidade da vida do próprio personagem, algo como a revelação de que seria constituído de um caráter duplo, ou possivelmente, de “duas caras” (*figura 25*).



Fig. 25: Personagem de Selton Mello e os lapsos de consciência sobre o duplo que se faz em suas ações.

Fonte: *A erva do rato*, Julio Bressane, 2008.

A presença do duplo, tanto em literatura como no audiovisual, sugere tensões psicológicas latentes à natureza humana, que podem ser recolhidas de acordo com a conveniência ou plasmadas à ação do sujeito. No século XIX Fiódor Dostoiévski elaborou um dos mais conhecidos conflitos existenciais da literatura em que o duplo dirige as ações, o de Rodion Raskólnikov em *Crime e castigo* (1866). Em meio ao fluxo de consciência e à caracterização de pulsões humanas, o personagem experimentou dias de intensas lutas internas na pele de um homicida sem qualquer arrependimento, oscilando entre o existencialismo, o niilismo e a religião redentora. Em *Os Irmãos Karamazov* (1879), o autor também reflete a respeito da dubiedade que é o ser humano, já que da mesma pessoa se teriam vícios e virtudes<sup>35</sup>.

A imagem da mulher em segundo plano, cansada de escrever freneticamente os cadernos que avolumam-se em cima da mesa, dá indícios de que está percebendo a “outra cara” daquele que prometera ajudá-la. Essa sequência remete-nos aos cadernos

<sup>35</sup> Na crônica de 16 de dezembro de 1894 para “A semana”, Machado faz, provavelmente, a única referência explícita à obra de Dostoiévski: “O teu suicídio, porém, última homenagem, e (perdoem-me a exageração) a mais eloquente das milhares que recebeu a memória do imperador, o teu suicídio é um mistério. Grande mistério, que só o mundo eslavo é capaz de dar. Foi telegrama o que li? Foi alguma página de Dostoiévski? A conclusão última é que amavas.”

John Gledson (2018, p. 344) afirma que talvez não signifique muito a tal referência, pois o escritor russo tinha fama internacional e não se pode dizer que Machado tivesse lido sua obra já que não consta em estudos sobre a sua biblioteca. Entretanto, se torna interessante demonstrar que, apesar de secundária, a referência demonstra consciência da existência de um autor com quem foi comparado anos mais tarde por Augusto Meyer.

cuidadosamente encapados pelo Conselheiro Aires, dos romances machadianos *Esau e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908), (BETELLA, 2007). A autorreferência aos cadernos folheados pelos personagens alude às anotações de Aires e a presença da escrita de Machado, mesmo implicitamente. O protagonista de Bressane transita pelos mais variados assuntos e áreas do conhecimento e, por conseguinte, essa aparente erudição dialoga com a imagem do patriarcado, com personagens machadianos que se apresentam ao leitor como dotados de grande conhecimento sobre os tópicos universais, ou sob a tutela de um diploma universitário, como é o caso de Brás Cubas e Bento Santiago.

Na sequência em que ela escreve sobre os índios em primeiro plano, com a imagem d'Ele desfocada ao fundo, temos o detalhamento de que os índios “[...] eram exímios conhecedores de venenos, venenos fortíssimos, venenos Hércules.” E curiosamente, o personagem afirma: “coisa tão importante que é o veneno!” Nesse momento a *voice-over* retoma a narração com a imagem em primeiro plano de cadernos e lápis em cima da mesa, para detalhar os pormenores dos venenos mais conhecidos (como o tucupi e o bororé), com especial atenção para a erva do rato “[...] cujos efeitos também são pestíferos.”

No primeiro momento em que a voz do personagem de Selton Mello se refere à erva do rato, um fotograma que remete à imagem do cartaz de lançamento do filme é projetado ao espectador. Trata-se de um vaso de flores murchando e com uma flor caída sobre a mesa, alusão à efemeridade da vida (*figura 26*).



Fig. 26: A efemeridade da vida representada na natureza morta.  
Fonte: *A erva do rato*, Julio Bressane, 2008.

Embora a efemeridade da vida vá ganhando traços mais concretos e recorrentes ao longo do filme, o tom de encantamento na narração do personagem sobre o veneno chega à mulher como uma ameaça. Ele afirma: “todos esses venenos têm seus contravenenos, menos a erva do rato que não se tem notícia que haja sido descoberto o seu contraveneno.” Ela sente o sufocamento de quem se percebe envolvida pelo duplo que se mostra enquanto tenta esconder as pulsões de morte, como se estivesse sendo paulatinamente envenenada (lembramos dos rituais de chá e do fotograma em que aparecem ervas separadas para a desidratação ao lado de um bule).

No plano seguinte, o que temos na tela é a imagem amarelada da gravura da erva do rato (*figura 27*) ao som em *voice-over* da personagem; seguido de um plano médio em que ela lê em voz alta, e de um primeiríssimo plano que se forma no momento em que percebe a potência do veneno muito mais aproximado de si do que supunha:

“os índios chamam tangaracá a mesma planta frutífera que os portugueses chamam erva do rato. E chamam-na assim não sem razão, por ser dotada de singular faculdade destrutiva e mortal, tanto para homens como para ratos. Esta planta é encontrada em caminhos selvagens quase por toda parte: é mortal como o arsênico. Há tal potência de envenenamento tanto das folhas como, sobretudo, das flores e sementes, que comidas matam imediatamente. A própria raiz da planta moída é seu antídoto [ela repete para si: a própria raiz da planta moída é seu antídoto]. A tal ponto a natureza infundiu na mesma planta o veneno e seu remédio. Acautele-te, contudo, de seu uso. Tem o veneno presente.”



Fig. 27: A erva do rato.

Fonte: *A erva do rato*, Julio Bressane, 2008.

O espectador percebe que, ainda que a descrição da erva do rato ditada por ele tenha traços um tanto diferentes da descrição lida por ela, principalmente quanto ao antídoto, trata-se de um veneno de muita eficácia. Bressane não produz cenas de envenenamento explícito, tudo está no plano da sugestão, contudo é plenamente possível inferir que o encontro da personagem com a morte se dê por tal via. O veneno, letal tanto para humanos quanto para ratos, inunda a mulher de curiosidade, alude ao nome do filme e sugere a possibilidade de ser vitimada por essa via, dado os efeitos mortíferos da raiz.

Embora a ideia de envenenamento esteja pairando no ar, a pesquisa da mulher aponta para indícios de que da raiz do veneno se obtém o antídoto. E assim, nos planos seguintes ainda na escrita dos cadernos, ela se mostrará mais desarmada e até apreciando a voz dele narrando às suas costas. Porém, após o primeiro transe no meio da noite e à medida que os cadernos aumentam, a personagem feminina se mostra abatida, pálida e exausta. E ainda assim, continua seguindo com o relato d'Ele sobre um homem sem ossos, sem esqueleto. Ele sublinha a palavra esqueleto repetindo-a para si como “assunto relevante” e em tom de desdém pelo esgotamento físico e psicológico d'Ela.

No transe da personagem feminina que pode ser atribuído a um pico de sonambulismo (ou indícios de loucura), a sonoplastia de Guilherme Vaz configura o efeito de tensão por meio do suspense entre o que já fora, ou seja, a suspeita do veneno na casa, com o que pode vir a ser pela obsessão da personagem masculina. Nesse plano sequência a mulher se levanta no meio da noite, anda pelo corredor e chega à sala, tudo sob o olhar do personagem de Selton Mello.

A câmera acompanha as costas da mulher e se posiciona como o narrador-testemunha na literatura. Ela, vestida por uma camisola branca (imagem de mortalha), percorre os espaços da sala, o vaso de flores e se posiciona em frente à mesa de trabalho. Arruma os cadernos calmamente e estende os braços numa posição de adoração. Nesse momento a sonoplastia rememora a narração da personagem masculina sobre a ave Sacopã, de modo um tanto sugestivo: pelo som do chocalho característico da cobra cascavel, serpente peçonhenta comum no Brasil e a principal responsável por mortes por acidentes ofídicos. A mulher volta ao corredor com a sonoplastia ainda mais evidente. Ao retornar à cama, a câmera gira à direita e focaliza o rosto da personagem masculina de pé sob a penumbra, em primeiríssimo plano perfil, para dar início ao desmascaramento do *voyeur* que começará a sinalizar altos índices de crueldade e sadismo.

Os planos após os primeiros 24min de filme tomam uma mudança do ponto de vista narrativo, que proporcionará o diálogo com aspectos da fotografia, iluminação, figurino e sonoplastia de modo mais apurado. A relação do casal passará a ser mediada pela câmera fotográfica do personagem de Selton Mello, com o olhar direcionado para a sensualidade do corpo da mulher. Ela oferece-lhe o olhar e o corpo por inteiro, ele recebe apenas as partes em que satisfazem seu fetiche.

A sensualidade transmitida nas fotos estará presente na vida do casal como se fosse a mesma que a conjunção carnal proporcionaria, entretanto, não havendo aspectos de toque físico entre eles, a câmera, a voz e o olhar farão às vezes dessa relação. Desse modo, quando percebemos os efeitos da iluminação e da sonoplastia nos impulsos sexuais de ambos os personagens, inferimos aspectos de pulsões de desejo de um *voyeur*, que retira o olhar do corpo e destina-o aos fragmentos tomados pela fotografia, e, posteriormente, se sente ameaçado pela presença de um terceiro elemento na casa.

Dobal e Malta de Sá (2020, p. 96) confirmam que em *A erva do rato* “a complexa articulação entre amor, desejo e gozo configura-se [...] a partir da criação de sombras e duplos que deambulam entre as cenas e passam a atuar como elementos metafóricos importantes.” As autoras reiteram que:

O trabalho com a luz também é responsável por criar a penumbra, que produzirá a atmosfera obscura necessária para que o enigma da trama se desenvolva. Sombra e luz carregam conotações diversas e essas diferentes significações atribuídas a ambos os elementos serão estruturantes, pois darão sustentação e conduzirão a narrativa. (2020, p. 96).

Nos planos em que as sessões de fotos tomam a cena percebemos a prevalência do duplo por meio de sombras, da luz baixa e do aspecto obscuro que toma espaço na atmosfera da casa e dos personagens, e, inundam a tela do espectador com a sensação de objetivação do corpo, exibicionismo e *voyeurismo*. Os planos do filme em processo de construção da imagem acabam apresentando a desconstrução do mascaramento do casal, restando a ideia de cumplicidade que, no fundo, é sobreposta ao domínio do outro.

Walter Carvalho enfatiza na fotografia os tons sombrios e ambientes fechados para que a trama que gira em torno da obsessão do personagem de Selton Mello encaminhe o espectador para dentro da mania e densidade d’Ele. Carvalho ressalta a articulação *chiaroscuro*, luz e sombra, cores e imagens esteticamente harmônicas, em que o desejo e

volúpia aludem à ideia de que os personagens serão, de algum modo, “reduzidos” ao ambiente da casa e às manifestações das pulsões.

O olhar de *voyeur* é aguçado ao passo que os cliques da máquina fotográfica se tornam mais sonoros, numa repetição que atormenta e sintetiza a ideia d’Ela como objeto de prazer. A penumbra está presente ao longo das cenas e ilustra de modo assertivo o *chiaroscuro* que se manifesta na estética, mas também ilustra o embate entre o corpo da mulher e o desejo do *voyeur*. Esse desejo, ao passo em que o personagem recebe os fragmentos das fotos, tende a envolver o espectador com pulsões de *voyeurismo* para que novos rumos de duplos sejam criados.

As tendências de contrastes na iluminação aguçam os sentidos de crueldade, pulsões de morte, mistério e obscuridade. O espectador é colocado em um ambiente de tensão quanto ao que se pode esperar da montagem, e dela interpretar.



Fig. 28: As sombras, os duplos e a grotesca relação mediada pelas lentes da câmera fotográfica.

Fonte: *A erva do rato*, Julio Bressane, 2008.

A penumbra se torna um dos gatilhos psicológicos utilizados pelo olhar do personagem para esconder/mostrar as pulsões, já que seria possível, até certo nível, o mascaramento de si diante do outro. O contraste de luz quando reduz a definição da imagem também é outro aliado na produção de uma atmosfera de emoções descomuns, como no fotograma do rosto d’Ele após o primeiro transe da mulher.

Julio Bressane trata a sombra, seja ela da imagem reproduzida do sujeito ou o sombreamento da imagem na tela, afirmando que sendo o “[...] filme um fotograma transparente, branco, onde a sombra é que organiza a imagem. A sombra é, portanto, a música” (BRESSANE, 1996, p. 37). Em *A erva do rato* a ideia de sombra como música é

muito presente, e, se manifesta quando percebemos que a cada plano vamos nos aprofundando mais e mais para dentro da casa em que está o casal. Esse ambiente claustrofóbico fisicamente contribui para que adentremos ao mundo ficcional e mental dos personagens feito de desejo, olhar, luz, sons e movimento.

Sabemos que as sombras contribuem para que os personagens atuem em busca do prazer que ao mesmo tempo se faz abjeto (ambos dentro de aspectos próprios do *voyeurismo* e exibicionismo), como se quisessem esconder as vontades um do outro. A direção de fotografia, então, proporcionou à atmosfera da casa feita de obscuridade, sombras, duplos e o *chiaroscuro*, a expressão dos indivíduos que se constroem e se reduzem ao mesmo tempo. Os diálogos são escassos, as explicações das ações não existem, as conversas entre o casal são reservadas, a volúpia do desejo se mantém no terreno da duplicidade mostrar/esconder. E assim a construção luz e sombra encaminha os recursos narrativos do filme moldando as camadas de sentido tanto para a construção estética da imagem quanto para as possibilidades de interpretação.

A fase fotográfica da mulher em vida é permeada por imagens bem-acabadas esteticamente, de sons desconcertantes e cliques da máquina cada vez mais intensos e sonoros, como se recolhessem fragmentos de vida d'Ela a cada foto tirada. Naturalmente, as poses fotográficas vão tornando-se rotineiras, logo, a cada foto revelada o fetiche saciado pelo olhar (do *voyeur* a da exibição de si) vai tomando outras formas, e assim torna-se necessário que novos experimentos de prazer sejam explorados.

Na sequência em primeiro plano conjunto em que o casal aprecia as fotos, o gozo contido na expressão facial da personagem masculina sugerindo que ela se desnude para novas imagens, traduz essa noção de busca de novos prazeres. A seguir, Ele sugere que a imagem do corpo nu da mulher seja como o das índias de fotos próximas a eles, convencendo-a a se acostumar com a ideia de ser como elas, com a justificativa de que será apenas “para os dois.” No plano seguinte temos a imagem parada de roupas amontoadas ao chão, seguida da personagem feminina caminhando em direção à tela, segurando um véu caído ao longo do corpo nu. Em primeiro plano, a câmera subjetiva entrega o olhar do fotógrafo-*voyeur* ao espectador por meio de uma objetiva.

Adiante, a mulher aparece em plano americano olhando fixamente para ele na subjetiva, retira o véu do corpo e lança-o na lente da câmera, envolvendo a imagem pela textura do tecido e deixando os seios fixos em um plano detalhe alongado.



Fig. 29: A personagem feminina com o véu recobrando o corpo durante processo de desnudar-se ao prazer do outro.  
Fonte: *A erva do rato*, Julio Bressane, 2008.

A tonalidade da imagem é envolvida pela opacidade do véu que recobre a lente, e do enquadramento dos seios seguido de partes do rosto obscurecidas pela iluminação. Segundo Dobal e Malta de Sá (2020, p. 102) “esse plano subjetivo não só convida o espectador a enxergar pelos olhos da câmera do fotógrafovoyeur, mas também antecipa imagetivamente o que continuará sendo enquadrado por ele em suas próximas fotografias.” Desse modo, temos indícios de como a personagem masculina continuará visualizando o corpo da mulher para a manutenção de si e do *voyeurismo*.

O enquadramento dos seios pela lente envolvida pelo lenço é de alto teor poético e nos remete ao detalhamento proposto por Ismail Xavier (2006, p. 11), quanto ao tratamento da filmografia de Bressane. Para o crítico, Bressane “[...] tende a trabalhar com personagens-signos, que valem pelo que representam, seja um nome ou uma constelação cultural.” A câmera do diretor, frequentemente, apresenta os momentos em que a poesia da imagem é formulada. A partir dela, adentramos à natureza da montagem, dos planos escolhidos, das sequências sobrepostas, da associação de ideias ou construção de personagens, que deslocam o sentido de poesia para a expressão de individuação, tanto no experimentalismo do cineasta como na significação das imagens. Segundo Xavier (2006, p. 20):

A grafia de Bressane, não buscando apoio num cinema de mármore, avança na reposição sem fim desse confronto entre a fragilidade dos materiais, o jeito do objeto “feito à mão” e o sentido de consistência da obra que atravessa o tempo. E a própria natureza do seu jogo com as texturas de imagem de diferentes épocas incorpora tal vicissitude das linguagens. Esta é tema explícito de sua composição dos espaços (paisagem, ruas, arquitetura) como instâncias de fragilidade e permanência. Seus planos trazem este senso simultâneo do casual e do emblemático, ou da presença

humana provisória num espaço monumental que, por sua vez, ora é pedra e sentido de permanência, ora é leveza não apenas na folhagem, mas também na própria disposição das ilhotas que pontuam a superfície lisa do mar, quando vistas a distância.

A texturização da imagem pelo véu recobrando a lente da câmera ao som de ondas chegando à praia introduz o corpo nu, que não estará apenas na tela do espectador, mas, sobretudo na fragmentação do foco fotográfico. Essa produção na imagem traduz a emblemática composição do jogo “feito a mão”, que compõe espaços corpóreos, psíquicos e físicos, os quais asseguram a autoria do cineasta e sua rede de criação. Nos planos seguintes a iluminação se torna ainda mais escura, com detalhes de luz portáteis, sombras no corpo da personagem feminina e ambientação ainda mais fechada. O som das ondas permeia as fotos tiradas no quarto e na banheira, seguido do silêncio que inunda a cena e deixa espaço para que apenas os cliques da máquina sejam cada vez mais sonoros.

A plasticidade das imagens que as poses da mulher formulam com mínima movimentação corporal dentro do quadro, aponta para a presença da pintura como uma das fontes artísticas de Bressane (além de outras que estão na literatura, música, escultura, filosofia, cultura popular etc.). A recriação das artes em seus filmes inunda a imagem de novas substâncias e possibilidades de transcrição de signos metonímicos. Para o diretor (1996, p. 45), a pintura agiria como a glorificação da luz e do espaço. [...] “Na pintura a luz reina sozinha. Mas foi por ter sabido usar da sombra que a pintura é a única que consegue fazer da luz e de sua infinita modulação sua própria substância.”

O espectador percebe que a imagem que chega à tela não é a mesma capturada pela máquina fotográfica, e essa duplicidade de composição também é parte da forma dupla que se manifesta não somente nos personagens, mas no modo pelo qual se dá a recriação dos contos de Machado de Assis para a câmera de Bressane. Em outras palavras, nas cenas de fotos, estamos diante de um ponto de vista de câmera conjunta, geralmente em primeiro plano, de cenário, personagens e elementos figurativos; já o olhar da personagem masculina captura sobretudo o fragmento corpóreo que mais lhe aguça o desejo. E assim sabemos que ela está para a personagem de Selton Mello (e para o espectador) “de corpo inteiro”, porém, ele captura dela apenas o que lhe interessa.

De volta ao filme – ainda na fase “fotografia” – o som de águas jorrando faz companhia aos cliques e à pose da mulher no quarto de iluminação avermelhada em que as fotos costumam ser reveladas. Nele, ao passo em que a primeira imagem desnuda está sendo

materializada no papel, uma música de suspense toma a sonoplastia indicando que a presença do *voyeur* será figurada na fragmentação do corpo d'Ela. O plano em câmera *plongée* tocando o rosto dele à esquerda, chegando à imagem da vulva da mulher, ilustra a busca pelo prazer que, de tão intensificado poderá chegar a extremos de pulsões em processo de desumanização de si e do outro. Ele aproxima o rosto da foto como se dela tirasse toda a voluptuosidade de uma relação carnal, olha as fotos reveladas uma a uma e guarda-as numa caixa.



Fig. 30: A apreciação do corpo feminino.  
Fonte: *A erva do rato*, Julio Bressane, 2008.

Um rato surgirá na penumbra percorrendo os cômodos, os objetos e os aromas da casa chegando às fotos da personagem feminina. Daí em diante, o longa tomará uma mudança de perspectiva e dos modos de objetivação do outro. A sonoplastia destaca os sons próprios do roedor que causam certo estranhamento ao espectador e curiosidade para o que será composto da relação com o animal na casa. Corte, em plano médio *plongée*, a mulher aparece sentada ao fundo do enquadramento com um livro nas mãos enquanto a voz *off* do homem narra sobre mitologia clássica.

Ao som na voz feminina, a personagem masculina sai na penumbra que se faz à esquerda da imagem, e logo temos a impressão de que a voz *off* não seria tão *off* assim já que o homem estaria presente no plano, mesmo dentro da escuridão que o escondia. O homem percorre a distância entre a mulher e a câmera, chega ao primeiríssimo plano e se mantém na imagem desfocada enquanto comenta os feitos de Hércules (*figura 31*).



Fig. 31: O gozo do voyeur  
 Fonte: *A erva do rato*, Julio Bressane, 2008.

O enquadramento continua o mesmo, ao passo em que a cena se movimenta de modo mais estático possível. O som da voz da mulher chegando até ele provoca o gozo do voyeur que se materializa nos sentidos; ambos são envolvidos pela atmosfera de sedução, do sussurro, da sensualidade e do desejo, mas sem qualquer aproximação entre os corpos.

Adiante, o homem recolhe as imagens do corpo da mulher corroídas pelo roedor, e uma mudança de perspectiva toma conta do protagonista assim que se dá conta de que há um terceiro elemento na casa. A câmera *plongée* direcionada às fotos roídas no mesmo local escolhido pelo olhar do homem iluminaria a ideia de que um “outro” também a desejaria do mesmo modo, com pulsões e volúpia próximas ao que ele teria na interioridade. A seguir, no plano médio da conversa à mesa do chá, o homem informa a mulher que há um rato roendo as fotografias guardadas. E, diante dos fragmentos corroídos, ele manifesta a obsessão de capturar o roedor a qualquer circunstância.

No plano seguinte o homem fica à espreita, mas, é o rato que encontra o corpo da mulher e relaciona-se eroticamente com ela. Esse encontro que se manifesta para além da imagem fotográfica consome os desejos femininos reprimidos pela ausência do corpo masculino, e consolida a libido da mulher que percebe os corpos envolvidos na saciedade. Após o encontro entre ela e o rato, enquadrado na cama sob os lençóis, a mulher perceberá que algo dentro dela fora corroído, ou, que estaria sendo paulatinamente deteriorado pela alusão ao veneno da raiz indígena. O homem, prosseguindo com os planos de captura, espalhará ratoeiras por toda a casa à espera de que o animal retorne, no entanto, seus esforços não serão, de pronto, satisfeitos.

A câmera objetiva irá focalizar a imagem da mulher deitada na cama em tonalidades fantasmagóricas no mesmo campo de visão do homem, como daquela que recebeu o gozo desejado e espera por novos momentos de prazer. A partir do primeiro encontro entre ela e o rato, o animal será alvo da ideia fixa de captura d'Ele, já que tomou o lugar de terceiro na relação do casal. O roedor atingirá o objeto de desejo [a mulher], e como afirmam Dobal e Malta de Sá (2020, p. 105), “[...] se tornará um elemento desestabilizador, que fugirá ao controle do protagonista, manifestando-se como aquele que afetarà a relação do casal.”

O animal vem a ser o terceiro vivente da casa, uma espécie de mediador do gozo e, ao mesmo tempo, obstáculo entre o casal. Será um *entre-lugar* na relação dos dois, notadamente marcada pela busca do prazer, seja pelo olhar de *voyeur* ou pela conjunção carnal da mulher com o roedor. A obsessão da captura tomará proporções de redução d'Ela à morte e ao esfacelamento de si ante o sadismo do protagonista. Diante disso, portanto, sabemos que o rato, as fotografias roídas, a compulsão por assistir a dor do outro é parte do universo machadiano transcrito em imagens que remetem ao verme que roeu as carnes de Brás Cubas, ou ao rato de Fortunato e seu experimento.

O olhar tomará proporções físicas na imagem em primeiríssimo plano do olho esquerdo da mulher, que ao piscar tem a sonoridade do clique da máquina fotográfica d'Ele. Às armadilhas para a captura do rato [vivo] espalhadas pela casa assomam-se ao desinteresse da mulher para as sessões de fotos. E como forma de reacender a busca pelo prazer, o homem decide pela presença de um terceiro – um outro *voyeur* –, alguém que suscitasse n'Ela o prazer da exibição dantes mediado pela lente da câmera. Em conversa durante o ritual do chá, o homem afirma: “agora teremos um espectador. Feliz?” Ela demonstra resignação, sabendo que na busca pelo prazer ele poderá assumir até mesmo traços de crueldade e desumanidade. Com efeito, a narrativa fílmica encaminha o espectador para a condição de *voyeur*, então, nesse ponto, é possível inferir que a ideia de que haverá um terceiro dentro do enquadramento aguçaria os sentidos de prazer de todos os olhares. Na sombra o homem construiu a imagem do outro e na sombra ela será projetada no ambiente da sala (*figura 32*).



Fig. 32: Sombra, penumbra, o corpo feminino e o segundo *voyeur*.  
Fonte: *A erva do rato*, Julio Bressane, 2008.

A seguir, as fotos serão compostas a partir do olhar do outro *voyeur* e do prazer do personagem de Selton Mello mediado pela objetificação do corpo feminino. No plano conjunto, escurecido e silencioso a mulher deitada no sofá da sala sentirá a volúpia de ter sobre si os olhares tanto do homem como da sombra de outro. Sendo assim, a partir desse momento, a relação estabelecida com o roedor se tornará impossível de se manter encoberta.

Na sombra amarelada do outro na parede, a câmera em primeiro plano reproduz o momento em que o outro *voyeur* toma a forma do roedor (*figura 33*). E a partir de então, a relação estabelecida entre os três toma proporções de desmascaramento da crueldade contida nas pulsões de morte, anteriormente insinuadas pelo homem. A sombra do rato ganhando vida percorrerá o corpo nu da mulher diante das lentes fotográficas d'Ele. A sensualidade dela, portanto, já não era mais pela exibição de si aos olhos do outro, mas pelo prazer de ter seus desejos assistidos pela relação com o animal. O homem assiste o domínio do outro *voyeur* pelo rato sobre a mulher e a partir disso a obsessão de captura aumenta a cada plano.



Fig. 33: A sombra do outro encontra a materialização na figura do rato.  
Fonte: *A erva do rato*, Julio Bressane, 2008.

Adiante, ela levanta-se no meio da noite em um segundo transe. Dessa vez, seu corpo deseja comunicar-se com o roedor a todo custo, e embora não apareça no plano sua presença é marcada pela sonoplastia, que ressalta a tensão das relações entre os viventes da casa e da imagem entregue ao espectador. Na montagem, Ela levanta-se da cama, encaminha-se até a sala em tom de sedução, ou entrega de si, e tenta retirar as armadilhas para evitar a captura; no entanto, ao procurar pelo animal pela casa, desnuda fragmentos da loucura na qual está imersa. Esse transe é composto de pulsões de revolta e de desejo, com enfoque para o corpo como elemento de satisfação, que ora gira, ora dança, ora caminha sensualmente para que a intensidade de si seja exposta no desmascaramento.

A imagem do transe retrata aspectos do duplo ao se manter entre o claro e o escuro, a exemplo da camisola branca que se sobressai ao escuro da casa. A seguir, a mulher retornará para a cama calmamente, e a imagem que parecia um primeiro plano se revelará um plano conjunto, posto que o homem estava presente na sala, no escuro da imagem, assistindo a mulher em busca do outro. Ele retira-se da sombra à esquerda do enquadramento, encaminha-se em direção à cama do casal e depara-se com a certeza da traição. No quarto, o movimento de câmera revelará ao homem a montagem de uma imagem que se fixa em primeiríssimo plano, na qual se pode ver a sombra do rato desenhada nas costas, unindo a isso à ideia de que Ela já pertenceria ao outro (*figura 34*).



Fig. 34: O rato presente.

Fonte: *A erva do rato*, Julio Bressane, 2008.

Após a captura do roedor a cena emblemática de tortura como fonte de prazer, que remete aos experimentos de Fortunato, acontecerá na mesa da cozinha diante da mulher que viverá o ápice da fragmentação de si. O som de trovão denota a pulsão de morte, que aparece

desde os primeiros planos e vai tornando-se cada vez mais presente ao longo do filme, como se a cada enquadramento a morte tomasse fiapos de vida da mulher até ao ponto de reduzi-la ao nada, ou melhor, a um esqueleto. Ela assiste o rato sendo chamuscado no fogo e tendo as patas cortadas pelas mãos do homem (*figura 35*), e se reconhece presa ao terreno da crueldade e de comportamentos estranhos. Com imagens cada vez mais escurecidas, ela sente a dor da tortura e o esfacelamento de si pela presença da morte, e assim o homem se assegura de que o alvo de sua prática obsessiva não fora somente o rato, mas, sobretudo a mulher.



Fig. 35: Imagem da referência explícita da escrita de Machado de Assis em “A causa secreta.”

Fonte: *A erva do rato*, Julio Bressane, 2008.

O enquadramento em câmara *plongée* da mulher caída no quarto rememora o primeiro encontro do casal no cemitério, e entrega ao espectador o ciclo de vida em morte (ou morte em vida) que a personagem feminina experimentou dentro da casa. A cena de tortura termina com o silêncio que representa a materialização da própria morte. Da imagem dela caída ao chão somos envolvidos por sons de águas correntes na natureza, seguido de uma panorâmica do céu à direita do quadro e de uma represa, com o silêncio que revela a presença de insetos e vida animal. Logo depois, a imagem do mar aberto e de ondas marcadas sonoramente retorna o espectador ao primeiro plano no cemitério à beira-mar, algo como fios narrativos rearranjados para denotar que a morte sempre estivera por perto. Essa sequência extracampo é finalizada com o plano fixo de uma valeta escoando água e resíduos a céu aberto, ao lado de farrapos de tecido (*figura 36*).

A passagem do tempo e de procedimentos fúnebres é retratada em um plano detalhe dos dedos de uma mão tendo as unhas cortadas. À essa imagem interligamos o plano anterior para inferir que os detritos que saem na sarjeta seriam fragmentos da mulher sendo desprezados durante o processo de dissecação do corpo, a fim de que se chegue ao esqueleto, incluindo o corte das unhas (*figura 37*). Sendo assim, é possível notar traços de narrativas de horror e do grotesco recriadas no cinema.



Fig. 36: A água como condutora de fragmentos corpóreos da personagem de Alessandra Negrini.

Fonte: *A erva do rato*, Julio Bressane, 2008.



Fig. 37: A vida sendo conduzida à morte – imagem que sugere o processo de dissecação do corpo da mulher.

Fonte: *A erva do rato*, Julio Bressane, 2008.

Um ponto relevante em que a presença da morte pode ser percebida está no enquadramento de frutas secas, mostradas anteriormente quando o rato deambulava sobre elas, nas quais a abertura da abóbora fazia alusão à vulva da personagem, e agora, reflete a natureza morta. Nesse plano temos o voo de moscas que ressoa em meio ao silêncio da

decomposição da matéria orgânica, com prováveis odores fétidos pelas imagens que remetem a podridão não somente do corpo, mas das emoções da personagem masculina.

A seguir, em plano médio de nuca, o homem sentado à mesa em que a mulher escrevia seus ditados, continua imerso nos ruídos do rato e na penumbra do ambiente. Corte, ele caminha para o quarto e senta-se à beira da cama em primeiro plano perfil. Nesse ponto da narrativa fílmica, uma panorâmica da esquerda para a direita conduz o espectador a afirmativa do que vinha supondo ante o encadeamento da montagem, já que nos deparamos com a presença de um esqueleto em repouso. Portanto, se a suspeita da tortura e da presença da morte com referências ao veneno estava sendo construída, agora a concretização tornara-se evidente (*figura 38*).



Fig. 38: O esqueleto machadiano encontrou lugar na montagem de Bressane.  
Fonte: *A erva do rato*, Julio Bressane, 2008.

A imagem do esqueleto ilustra motivos de narrativas de horror, pulsões de morte, crueldade e obsessão que vinham sendo formuladas em conjunto com o olhar do *voyeur*. A passagem do tempo retirou dela tanto a vida como o corpo, mantendo-a sob o domínio da personagem masculina e seus impulsos até após a morte, na forma de um esqueleto.

A mulher que simulara dissimulação no primeiro plano sequência fora surpreendida pelo sadismo e desejo de domínio do homem que prometera cuidar-lhe até a morte. Com o aparecimento do esqueleto somem os ruídos do roedor e o silêncio novamente toma conta da cena. A seguir, um plano detalhe do orifício de um osso humano ressequido transmite o som do vento acompanhado da única música popular tocada ao longo do filme. Assim que a música é iniciada temos o início da sequência em que o esqueleto tomará o lugar da mulher na casa e na vida da personagem masculina. Trata-se do bolero “Piel Canela” (de Bobby

Capó, interpretada por Edye Gorme), que envolve o espectador com um ar de humor e ironia aos moldes de Machado, sublimada à tela de Bressane, já que estamos diante da morte ao som de uma música leve, afetiva, alegre e dançante:

“Que se quede el infinito sin estrelas/ O que pierda el ancho mar su  
inmensidad/ Pero el negro de tus ojos que no muera/ Y el canela de tu piel  
se quede igual/

Si perdiera el arco iris su beleza/ Y las flores su perfume y su color/  
No sería tan inmensa mi tristeza/ Como aquella de quedarme sin tu amor/

Me importas tú, y tú, y tú/ Y solamente tú, y tú, y tú/ Me importas tú, y tú,  
y tú/ Y nadie mas que tú/  
Ojos negros, piel canela/ Que me llegan a desesperar/

Me importas tú, y tú, y tú/ Y solamente tú, y tú, y tú/ Me importas tú, y tú,  
y tú/ Y nadie mas que tú/”

A letra retrata um *eu lírico* que sonha com os olhos negros do ser amado, que aprecia a pele cor de canela e que morreria para não viver sem o outro. Mesmo que o mar perdesse a imensidão, o céu ficasse sem estrelas ou as flores sem perfume, nada seria pior ou mais triste do que viver sem o amor do outro. A melancolia do *eu lírico* ao cantar os sentimentos e preocupações para com o ser amado toma índices de uma total ironia pela fusão da música à imagem de um homem transformando a mulher em esqueleto. E como nos confirma Terezani (2014, p. 76) a presença incomum do bolero instaura uma maior “[...] impressão de estranheza frente aos fatos que o espectador acompanha ao longo da história [...]”, pois contrapõe o insólito com o visível aos olhos do espectador.

Durante a música o esqueleto toma o lugar da mulher em cenas de banho na banheira, à mesa com ele para o ritual do chá, nas fotografias vistas no sofá, até que o silêncio e o clique da máquina retornam e assumem o plano como trilha sonora que representa o isolamento do homem em relação ao mundo exterior, bem como representa sua própria desumanização.



Fig. 39: Ritual do chá: cenas em repetição – Vida que se faz mesmo após a morte.  
Fonte: *A erva do rato*, Julio Bressane, 2008.

Julio Bressane traduz em imagens parte significativa do que Machado de Assis criou nos contos “A causa secreta” e “Um esqueleto”, principalmente no que tange à presença da morte, ao ambiente soturno dos enredos e as pulsões mascaradas dos protagonistas. No filme, o êxtase pessoal por ver a mulher torturada com a presença do animal em pedaços mescla o cômico e o apavorante, e serve como bússola para a presença da transcrição de Machado para o audiovisual. Em seguida, o aparecimento do esqueleto confirma a obsessão e o gosto pelo que é abjeto, ou o *voyeurismo* que continua direcionado à mulher mesmo após a morte.

A atmosfera dos contos machadianos permeia a narrativa fílmica desde os primeiros planos; seja por uma alusão de ideias, seja pela escolha do enquadramento ou temas aproximados, Bressane colheu em cenas e personagens o tom exato para a tessitura de imagens marcantes e bem-acabadas. Esse espírito de Machado, ou cosmovisão de sua obra, torna os protagonistas do filme um tanto complexos, visto que, desde Dr. Belém a Fortunato as pulsões humanas se apresentam visivelmente para a formação da complexidade transcrita para o longa.

Embora tenhamos o gosto do homem por ver a mulher desfeita, o saborear da tortura do rato quando é colocado no fogo e cortado em pedaços chegando à presença do esqueleto, destacamos que as imagens do filme não provocam tanto asco quanto a leitura dos contos. Isso nos remete à Josette Monzani (2008, p. 262), quando afirma que a presença do barroco (ou neobarroco) na filmografia de Bressane sugere um espelhamento de signos metonímicos sonoros e visuais, que cedem força criativa ao abstrato nas imagens. Assim, percebemos que a recriação de signos composta por Bressane está dentro dessa força criativa, que se percebe no abstrato da imagem literária, bem como na possibilidade de torná-la visível na tela.

O ambiente claustrofóbico, jogos de sombras e sonoplastia que inspira a morbidez sinalizam para a tortura como um artifício da morte, que culminará no lugar de redução da mulher à não-existência, ou da existência na morte. As imagens mostram a si mesmas em um constante espelhar-se para dentro, como na cena da tortura do rato em que o riso plácido e ao mesmo tempo penetrante do homem ao perceber a mulher tomada pela agonia é desolador. Desse modo, o espectador não vê somente as feições de prazer do homem, mas as pulsões de crueldade e sadismo sendo expostas em um desvelamento, quase em um dessecamento de sua interioridade.

Soma-se a isso a ideia de que para deixar o corpo sem carnes foi necessário um tempo de dissecação, de apodrecimento, de esfacelamento da mulher pelas mãos do homem e da morte como personagem. Aqui estamos no terreno do horror comum às narrativas do século XIX, nas quais “Um esqueleto” pode ser visto como um tom experimental de Machado nesse tipo de composição, que traz ao narrador situações inusitadas decorrentes da presença de uma ossada dentro do armário, tratada como se fosse parte da família.

Em retorno ao filme temos a sequência em que o esqueleto refaz as mesmas poses fotográficas da mulher, sob os cliques sonoros da máquina e sombreamentos ainda mais intensos.



Fig. 40: O esqueleto e a fotografia  
Fonte: *A erva do rato*, Julio Bressane, 2008.

Essa ideia de repetição ou de manutenção do desejo obcecado, que se faz pelo olhar do homem, permanece após a morte e revela pulsões de contradição humana e relativização do juízo moral. Para quem estivesse olhando de fora da casa, aparentemente, a vida do casal

seguiria a normalidade dos dias. E assim, no último plano do filme, a câmera resalta a fachada da casa em clima de crepúsculo, aos sons de grilos, insetos e latidos que ressaltam o mascaramento diante do espaço exterior aparentemente normal. Portanto, quando o espectador percebe que a máquina fotográfica está sendo rebobinada pela segunda vez, também entende que os indícios de continuidade da vida, com o sabor pelo que é abjeto, envolvem a fragmentação da natureza das pulsões do protagonista à naturalidade cotidiana.



Fig. 41: Imagem da frente da casa na qual os influxos de sadismo e crueldade eram externados.

Fonte: *A erva do rato*, Julio Bressane, 2008.

O enquadramento da fachada é filmado em uma “angulação torta” como se a câmera estivesse assistindo-a em *plongée* (da esquerda para a direita do quadro), mas com a sensação de que ela está abaixo do nível da rua, ou, que está “[...] sendo engolida pela terra [...].” (TEREZANI, 2014, p. 106). Esse plano fixo, de aproximadamente um minuto e meio, transmite a sensação de prolongamento da tortura, da ideia fixa e do prazer pelo esfacelamento do outro. Segundo Terezani (2014, p. 106), a narrativa fílmica em *A erva do rato* termina em um plano longo e silencioso que reforça:

[...] uma sensação de perpetuidade da busca obsessiva do homem que, sem descanso, supostamente fotografa dentro da casa, embora o espectador não possa ver, pois o que ocorre atrás daquela fachada é inferido pelo som quase silencioso do clique. Sendo assim, é o som obturador da câmera que desenhará últimos momentos de silêncio do interior daquela enigmática casa, que desaparecerá em um *fade out*.

Embora a ideia fixa, a loucura do cotidiano disfarçada e o desvelamento de si pelo olhar do outro sejam temáticas presentes na obra machadiana, quando Bressane insere-as no audiovisual o faz para que a presença de um veneno, inserido na vida da mulher, tenha conotações variadas desde o início do filme, visto que provavelmente o maior dos venenos seria, sem dúvida, a relação mantida com o homem.

Em meio aos créditos finais do longa temos imagens-relâmpagos do diretor conduzindo as filmagens, demonstrando o processo de autoria até nos mínimos espaços de câmera e movimento dos atores. Paulo Santos Lima (2008), comenta que essas imagens, tanto do diretor como de Selton Mello, Alessandra Negrini e da equipe técnica, parecem fundidas ao âmago do filme como um composto único, que reforça a ideia de experimentalismo autoral dos melhores. O espectador de *A erva do rato* percebe que não está diante de um cinema normativo, de sentidos estabelecidos de modo usual ou com aspectos comerciais, ao contrário, está inserido em uma tensão entre o ato de fazer (o filme) e de ver (o filme). Ressaltamos que a contradição é um dado constante e ocorre por meio de oposições típicas, que são ao mesmo tempo indissolúveis, tais como: desejo/contenção e amor/morte, alegorizadas nas imagens de domínio do outro a todo custo.

Em retorno ao enredo dos contos de Machado de Assis percebemos que o rato remete-nos à experiência descomunal do Fortunato machadiano ao saborear a dor moral (ou afogamento das paixões) de seus convivas (Garcia e Maria Luísa), enquanto se delicia com a tortura de um roedor. E o esqueleto relaciona-se com a narrativa de Alberto sobre o Dr. Belém, o estranho homem que após um crime guardava os ossos de Luísa no armário e torturava a nova esposa com a presença da morte.

Segundo Antonio Candido (1995, p. 37), Fortunato transformou Garcia e Maria Luísa em um par amoroso inibido pelo escrúpulo e disso saboreou momentos de sadismo ostensivo:

ambos se tornam instrumento supremo do seu prazer monstruoso, da sua atitude de manipulação de que o rato é o símbolo. “Of mice and men”, poderíamos dizer com um pouco de humor negro, para indicar que o homem, transformado em instrumento do homem, cai praticamente no nível do animal violentado.

O ser humano passa a ser animalizado por atitudes monstruosas que, no fundo, beiram a loucura e, portanto, não são entendidas no âmbito da razão, própria da espécie humana. O

leitor da coletânea *Várias Histórias* é apresentado a Garcia, Fortunato e Maria Luísa logo nos primeiros parágrafos de “A causa secreta.” Fortunato, homem rico, de meia idade e de atitudes aparentemente comuns diante do olhar da sociedade, alimenta um gosto pela dor alheia, numa materialização da crueldade como aspecto da perversão.

Os personagens têm suas vidas unidas por um jogo de manipulação iniciado quando Garcia, observador de particularidades humanas, percebe Fortunato absorto pelo prazer de ser espectador do sofrimento alheio. Em situações que vão de bengaladas em cães no meio da noite aos cuidados com Gouveia, ferido na rua por capoeiras, ou ainda, na dissecação de animais vivos, havia em Fortunato a necessidade de encontrar uma sensação que somente seria possível frente à dor do outro. O ápice da realização de suas pulsões de morte esteve durante a dor moral de Garcia, materializada num rompante de lágrimas diante do caixão de Maria Luísa.

Com efeito, dentre os trabalhos desenvolvidos com o amigo na casa de saúde, Fortunato demonstra maior interesse pelos estudos de anatomia e dissecação de animais. Entretanto, o que Garcia percebe no sócio está muito além de mero interesse profissional: afirma-se como recolhimento de prazer por desossar animais ainda vivos, logo, sendo torturados. Desse modo, no episódio da tortura do rato, Garcia entende que Fortunato se mantém no terreno do embuste que cerca e mascara suas verdadeiras pulsões. Trata-se, portanto, de um conto capaz de provocar largas discussões sobre a desumanidade como forma de manutenção do poder patriarcal. E sobre uma espécie de perversão universal que se faz na individualidade do sujeito e encaminha-o para o domínio de outros indivíduos.

A literatura se ocupou de assuntos relativos à manifestação da pessoa humana, e Machado de Assis, com um tino próprio, parece se fazer ouvir quando de suas páginas surgem questionamentos como: o que aconteceria em níveis fora da consciência, ou, seria possível descrever o que está para além da aparência exterior? Embora tais conteúdos tenham se adequado a uma forma literária mais apurada no conto após os anos de 1880, as primeiras manifestações começam a ser elaboradas ainda na década de 1870, com publicações no *Jornal das Famílias*. Assim sendo, percebe-se que conceber a formação da pessoa humana e representar seus desvios é parte do estilo de Machado desde os primeiros romances. E, embora sua contribuição aparentasse andar em desalinho com a norma em vigor, praticou o gênero conto e formou o que se entende atualmente como caracterização ficcional, aos moldes da vida humana. De espírito vivo, extraiu conclusões máximas do mínimo que ainda

era a cultura brasileira, posto que soube transformar em matéria literária os hábitos miúdos e comuns de seu tempo.

Os textos de Machado de Assis transitam entre a física e a metafísica com a naturalidade de quem denuncia as tensões da interioridade humana em comportamentos socialmente aceitáveis. Embora tais condutas de aparente decoro [frequentemente] se apresentem em histórias pouco convencionais, podem ser lidas como subsídios para que teorias de pulsões humanas sejam formuladas em tempos de escuridão quanto ao mapeamento do inconsciente. Em vista disso, reconhecemos na escrita de Machado a problematização das emoções como questão da subjetividade, em níveis de teoria da alma e das pulsões dela recorrentes.

Quanto à temática, a aproximação possível da escrita machadiana com a filmografia de Julio Bressane nos permite inferir que ambas as formas de arte são permeadas pelo eu que se coloca frente à renovação estética, com vistas à criação poética do sujeito. Os contos e o filme dissecam as fraquezas humanas, os mecanismos causais das emoções e os modos de reprocessamento das mesmas, que culminam no comportamento exterior. Bressane traduziu trechos dos contos de uma forma quase intraduzível do signo linguístico, e assim, a literatura foi transposta ao cinema para além dos enquadramentos literários, conhecendo apenas a força (e a sensibilidade) do pensamento artístico. Segundo Ismail Xavier (2006, p. 8), a cada filme Bressane se volta ao próprio cinema para, de dentro dele, traduzir o “[...] estilo capaz de imprimir, na imagem e no som, os traços de invenção que podem remeter à literatura [...].”

A tortura destinada às mulheres de “A causa secreta” e “Um esqueleto”, e à personagem de Alessandra Negrini no cinema, também é manifestada no silêncio, ou, no processo de mudez as quais são submetidas. São mulheres que não conduzem o protagonismo das narrativas, pelo contrário, enquanto subjugadas pelo patriarcado, são mantidas no terreno da passividade ante a vontade do outro mesmo quando isso significa o declínio de suas vidas. À vista disso, percebemos que a mulher do filme, inibida em seus desejos e desprovida de si, permanece vivenciando a rotina e saciando o olhar de *voyeur* na busca pelo prazer sádico que compõe parte da loucura da figura masculina.

A *erva do rato* articula um serviço ficcional que reúne personagens fortes e delineados em uma estrutura narrativa condensada, sem grandes desvios. Segundo Fernão e Miranda, (2000, p. 99), trata-se de um filme que revela o vigor de um cineasta que apesar de atuar “à margem do Cinema Brasileiro, conseguiu colecionar uma impressionante

regularidade na produção e na direção de longas, na carreira autoral que é a mais extensa dos diretores ainda em atividade em nosso cinema.”

A câmera do diretor convida o espectador a projetar suas próprias emoções em cena; e assim, a rotação transmite o ponto de vista dos personagens, com imagens marcadas pela ideia fixa que elabora a figurativização fantasmagórica própria da produção de Bressane. Para Ismail Xavier (2006, p. 10), a câmera do cineasta diverge quando se detém num espaço e abandona as personagens, para instaurar um fluxo de estímulos em outra direção. Ou, quando envolve o espectador com uma paisagem por longo tempo antes de qualquer movimento ou chegada dos atores. Portanto, faz-se necessário observar as imagens como expressões singelas, carregadas de sentido e conteúdo que nos permitam parar para ver/ouvir/ler, ou seja, introjetar os múltiplos sentidos possíveis (MONZANI, 2008).

A poética formulada por Bressane afirma-se na cultura brasileira como uma meditação sobre o próprio ato de fazer cinema. O diretor cria elementos dramáticos com o cruzamento de signos de obras marcantes da cultura brasileira e entrega ao espectador a oportunidade de participar da interpretação. Além de transcriar, revela contrastes já existentes socialmente em comportamentos dissonantes, que retratam a condição do sujeito esvaziado de si diante da sociedade de seu tempo. Em Machado de Assis essa condição está muito relacionada ao proprietário que encoraja o paternalismo e a escravidão como fonte de lucro – dado relevante que direciona o autor a formular denúncias necessárias à sociedade, seja pela ironia e humorismo, seja pelo pessimismo de personagens e narradores.

Bressane transforma em cenas o que Machado narra em linhas, visto que a tortura de espírito da figura feminina, o gosto pelo sofrimento do outro e o terror psicológico como fonte de prazer estão presentes como arranjo visual e narrativo, traduzindo não somente traços que representam a obra transcrita, mas, sobretudo, a ideia da assimilação da presença do autor. Sabemos que é comum ao cineasta o fato de adotar personagens conhecidos culturalmente para as suas obras, algo da tradição histórica remodelada, para ousar na forma e na relação íntima entre literatura, pintura, fotografia e música; bem como para dialogar com a própria linguagem cinematográfica. Sendo assim, percebe-se que os traços da cosmovisão do homem moderno suscitados em contos de Machado e recriados em alta inventividade estética pelo cineasta, evocam imagens e motivos que aguça a curiosidade do espectador para a experimentação de cenas opostas ao espetáculo. O experimentalismo bressaniano evoca o vazio do sujeito, as contradições da existência, o embate entre essência e aparência, o riso frente ao horror, as profundidades da alma etc. Dados presentes na

literatura de Machado e transcritos para o cinema em meio à composição de uma poética que se faz em constante tradução de si.

#### 4.1 Pulsões humanas: da literatura de Machado ao audiovisual de Bressane

São através dessas coisas visíveis  
que podemos chegar às coisas invisíveis,  
e através das coisas ditas  
que chegamos às não ditas.

*Julio Bressane.*

Os ratos egípcios, se pudessem  
saber de um tal acordo,  
teriam imitado os primitivos hebreus,  
aceitando a fuga para o deserto,  
antes do que a nova filosofia.

Machado de Assis, *Conto alexandrino*, 1884.

A consciência da finitude do humano e o apreço por trilhar o caminho da morte como fim de todos os males trouxe ao pensamento moderno a ideia de que as coisas teriam um fim em si, e que haveria beleza em ver na morte a completude da vida. Pelo menos desde o final do XIX, por todo o século XX e adentrando ao século XXI, percebemos que a escrita literária, a pintura, o teatro e o cinema viveram certa adaptação ao conceito de morte materializada na arte<sup>36</sup>. Diante disso, a representação desse motivo, com a conotação de uma vida que não fora apreciada, entendida ou aproveitada, ou seja, de uma vivência que não valeria a pena ser mantida, desvelaria o homem em decadência de valores socialmente seguros, capaz de enredar-se para o fim de si mesmo, na impossibilidade de lidar com o vazio da própria existência.

---

<sup>36</sup> Nossa leitura mantém o olhar, apenas, para aspectos da representação desse motivo recriado para filmes específicos já citados na produção audiovisual de Julio Bressane, a partir de obras da literatura machadiana. Deixamos, portanto, as generalizações apenas como dados introdutórios ao capítulo.

Na primeira metade do século XX, o entusiasmo promovido pela industrialização e a funcionalidade de se ter máquinas de produção em grande escala trouxe consigo a amarga devastação promulgada pelas grandes guerras. A indústria alimentou a produção bélica e instrumentalizou o homem com o armamento necessário para o massacre e a onda de extermínio que se propagou sem precedentes. Não obstante a ascensão da aviação pretendesse encurtar as distâncias e, por conseguinte, aproximar os indivíduos, tornou-se aliada na destruição provocada por bombardeios em massa.

Nesse contexto, a ciência, com avanços nas pesquisas e descobertas sobre a matéria humana também se aliou a experimentos biológicos grotescos, que culminou no extermínio de judeus, ciganos, homossexuais ou de quem discordasse da dominação nazifascista. O século XX conviveu com a visão da industrialização encaminhando o homem para a morte, o que fez com que a representação do pessimismo na arte tomasse ares de mercadoria; desse modo, a morte galgou novas representações e um lugar comum na vida cotidiana. Se em na escrita machadiana, no final do século XIX, ela já se apresentava como pano de fundo de várias narrativas, em Julio Bressane esse motivo foi aproveitado para a composição de uma poética em que a degradação do humano é apresentada.

Machado de Assis concebe personagens que representam muito das ambiguidades contidas no comportamento social. As sutilezas da imagem moral do sujeito literário problematizam aspectos do humano que chegam a colocar o leitor em posição de espelhamento, como se desejasse que ao olhar o estado da verdadeira moralidade corrente desistisse de ter esperança quanto as virtudes dos homens. E, sendo assim, haveria espaço somente para a inclinação a frouxidão das vontades, fraquezas de comportamentos e pulsões do inconsciente governadoras da ação consciente.

O autor promoveu a inovação do foco narrativo com a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e assim, a prosa brasileira foi conduzida a um período de reformulação de narradores, personagens e da ideia do que seria propriamente o nacional. A década de 1880, ou melhor, os anos posteriores ao nosso defunto-autor, conhecem uma escrita mais amadurecida, apesar de ter sido gestada desde os primeiros contos e romances publicados como folhetins nos jornais, nos idos de 1860-70. Com “Brás Cubas” somos apresentados a mudança de perspectiva do retrato da experiência social, cultural e moral de um país que, ao mesmo tempo em que tenta se amoldar ao modelo europeu, mantém os ares de colônia escravista. Isso, por si somente já traria indícios de que haveria muita coisa fora

do lugar, como se refere Roberto Schwarz (2000) em sua crítica sociológica sobre a obra de Machado, e que precisaríamos rever o “projeto” de nação enquanto sujeitos dela.

Em se tratando do homem comum, Schwarz (2000) afirma que os escritos de Machado funcionaram como um local propício para que as tantas vozes da sociedade brasileira se fizessem ouvidas. Desde as protagonistas de seus primeiros romances aos narradores da maturidade, o espaço para a representação do humano estava posto. Naturalmente, sua escrita destoava de seus contemporâneos já que a subjetividade detalhada era envolvida pelo tom de denúncia da verdadeira moral mascarada e de tantos outros motivos que estão presentes nos escritos. Protagonistas como Brás Cubas, Bento Santiago, Rubião e Conselheiro Aires retratam mazelas coletivas e individuais de dentro do núcleo do proprietário oitocentista, efetivamente inseridas na vida cotidiana. Sabemos, portanto, que o autor revirou os pressupostos da ficção realista chegando a transformar o alvo de crítica e de ironia em meio estético, para mostrar os defeitos de um tipo social ou de uma determinada atitude de grupo.

O leitor machadiano tem diante de si o desvelamento da interioridade de personagens que se formam pela recorrência de traços morais, psicológicos e sociais, ou seja, de traços propriamente humanos comuns a um determinado espaço temporal. O narrador das *Memórias póstumas* seria uma mistura desses traços com a acidez, ironia e humorismo ao modo machadiano, pois afirma de forma peculiar (fragmentada e autorreferente) o que estaria no nível de sua vida existencialmente vazia, porém, preenchida pelo senhorio.

Na memória do defunto-autor temos a descrição do que pensam e aspiram os homens de seu tempo, e essa “acusação pública”, com tonalidades que vão do estranho ao cômico, trouxe para o centro da representação literária alguns níveis da miséria alheia. O autor percebeu que a mescla de realidade social e criação ficcional traria ares de letras novas para os consumidores de folhetins já aclimatados aos rodapés de jornais cariocas. Portanto, a elaboração do sujeito literário com reflexos da pessoa humana possibilitou o detalhamento de pulsões e da moralidade como material de crítica e indícios da existência do inconsciente.

A literatura machadiana produzida no final do século XIX conviveu com transformações sociais, culturais e econômicas que também contribuíram para que a obra chegasse ao amadurecimento já mencionado. O Brasil, então interessado no Positivismo e em ideias republicanas, vivia uma época de intenso desgaste da Monarquia e de instabilidade da elite nacional, que formava a terceira geração do rompimento com Portugal. A visão da sociedade frente ao que seria propriamente público sofreu efeitos decisivos e, diante de

anseios populares e da busca por novos ares governistas, houve o fortalecimento do republicanismo (presente por aqui desde os anos de 1830), formalizado com a Proclamação da República brasileira em 1889.

Machado de Assis destaca-se pelo modo como insere sua narrativa no contexto das letras nacionais, visto que as vozes que narram seus romances resultam de processos criativos que consideram os elementos e suas funções no discurso, bem como a *forma* na qual são elaborados. Habitava em seu íntimo um poderoso e atormentado escritor

que recobria os seus livros com a cutícula do respeito humano e das boas maneiras para poder, debaixo dela, desmascarar, investigar, experimentar, descobrir o mundo da alma, rir da sociedade, expor algumas das componentes mais esquisitas da personalidade. (CANDIDO, 1995, p. 21).

Segundo Antonio Candido (1995, p. 22), portanto, esse tom elegante, discreto e humorístico funcionou para a retirada de máscaras desmedidas socialmente e presentes no interior da escrita. Em épocas de naturalistas preocupados com a descrição minuciosa da vida fisiológica, o autor buscou na ironia e no estilo refinado a medida exata para a expressão das particularidades, sobretudo da linha tênue entre razão e loucura, sem impactar repentinamente a sociedade conservadora de seu tempo, mas com reflexões acerca de instâncias da consciência humana ainda não detalhadas pela ciência.

A delicadeza e a força, por conseguinte, associam-se à ideia de um escritor presente em seu tempo e comprometido com o ofício, que fez dos eufemismos e das alusões o modo de representar a vida em suas minúcias. Com relação à narrativa do defunto-autor, percebemos que o autor dialoga com o realismo em tom de paródia e consegue aproximar alguns recursos naturalistas ao cômico e ao jocoso. A obra é imersa em uma filosofia ácida que faz da voz do protagonista um local de ousadia e de requinte de caracteres, pelo detalhamento de cenas que se aproximam ao grotesco. E, embora cause certo estranhamento para os leitores da segunda metade do século XIX, também os envolve com o riso do experimento de se ler as memórias contadas por um defunto. Se parte da técnica de Machado consiste em “sugerir as coisas mais tremendas da maneira mais cândida”, como afirma Antonio Candido (CANDIDO, 1995, p. 27), percebemos que, seguindo o modelo dos pessimistas do século XVIII, estabeleceu conexões relevantes entre a fatura social e a interioridade do sujeito.

O mapeamento das emoções proposto pelos pessimistas franceses e filósofos do cotidiano chegou ao século XIX com a ideia de que se poderia explicar as emoções com base no detalhamento da moralidade, fosse ela positiva ou negativa, já que a mesma seria formulada sob o pano de fundo das emoções. Em se tratando de ideias filosóficas que podem ser percebidas como pontos em comum entre os moralistas, a Psicologia de Freud e entre os escritos de Friedrich Nietzsche (“o último dos moralistas”), temos a pessoa humana envolvida por pulsões que recobrem o inconsciente e que tornam-se evidentes em situações extremadas. Isso remete-nos ao pensamento de que a moral enquanto instrução e cerceamento de paixões não alcançaria a densidade necessária para o tratamento das ambiguidades do sujeito, entretanto, é possível notar que sem essa herança, a filosofia de Nietzsche e as teorias freudianas não teriam alcançado a relevância reconhecidamente necessária ao pensamento ocidental.

Quando tratamos da filosofia moral pensamos no indivíduo enquanto um ser presente em determinada cultura e que precisaria, necessariamente, ter a conduta, os costumes e as próprias pulsões condizentes com o que o meio social comum prescreveria. Nesse ponto, a literatura de Machado e o cinema de Bressane se entrecruzam, já que não formulam personagens amorais ou que enfrentam os limites da normatização sob pena de perdas pessoais ou da alienação pública, pelo contrário, nas obras dos autores temos personagens que demonstram justamente a moral bem-recebida publicamente sendo executada. Mas, que ao virar das costas, ao sair do espelhamento pelo olhar do outro ou quando se percebe seguro da condenação pública, a verdadeira moral é trazida aos atos do sujeito.

Tanto nas obras de Bressane como em Machado os personagens estão em constante movimento da interioridade, seja nas imagens de Brás Cubas que ri da moral do espectador/leitor, sabendo que já está em uma posição em que a opinião do outro é de pouca relevância; seja na aparência de normalidade dos acontecimentos na casa de *A erva do rato*. Em ambos os casos os personagens se apresentam com a aparência de “corretos”, mas que escondem o grotesco e o estranho enquanto categorias do mal habitantes em si mesmo. A representação do inconsciente iniciada pela filosofia encontrou espaço em várias formas de arte, sobretudo na literatura oitocentista, com problematizações morais que nos permitem visualizar traços da densidade do indivíduo em sua composição psicossocial. Por conseguinte, os filmes de Bressane recriaram para o cinema a atmosfera da perspectiva machadiana de uma escrita calcada no sujeito enquanto humano e passível de todos os tipos de (des) mascaramentos possíveis.

Em *Assim falava Zaratustra*, publicado em 1885, Friedrich Nietzsche aproxima-nos da ideia de que o ato de viver pode transformar a sociedade em grupos de homens livres, ou de voluntários presos morais, a depender das grades mentais possíveis a cada um. A obra do filósofo alemão, escrita entre os anos de 1883 e 1885, trava uma relação significativa com o pensamento do homem moderno quando propõe três metamorfoses, ou seja, três modificações do espírito, utilizando-se as metáforas do camelo, do leão e da criança. O camelo seria aquele que, buscando cargas mais pesadas, teria sua força condicionada ao ponto de ser solicitado dele o suporte de cargas ainda mais intensas, algo como um espírito de “suportação.” De modo que a busca pelo “mais pesado” levaria o homem a ajoelhar-se como um camelo e tomar sobre si os pesos do mundo. A felicidade desse homem estaria no fato de suportar sobre si volumes maiores do que suas forças naturalmente aguentariam.

O filósofo ressalta que o fato de aguentar os pesos não seria motivo de angústia ou tristeza, mas, fonte de alegria e realização de uma vida, como se fosse uma etapa necessária para a evolução de si mesmo em sociedade. Afinal, quando o homem toma o fardo e se deixa penetrar pelo espírito de suportação, reconhece-o como elemento necessário ao ato de caminhar em direção ao deserto do vazio da vontade. E seria exatamente na caminhada desse deserto, com o peso que se dispôs a carregar, na região mais solitária, mais erma e remota, que ocorreria a segunda metamorfose. De camelo o espírito se tornaria um leão (NIETZSCHE, 2016). Então, aquele que havia sido treinado para carregar os piores fardos com alegria se percebe capaz de ser livre, de conquistar uma liberdade inimaginável, jamais pensada como possível. Ser livre como o leão o tornaria senhor de seu próprio deserto.

Entretanto, para retirar os pesos dos ombros e se tornar um leão será necessário passar por um forte embate: uma luta contra um dragão que se chama “tu deves.” O dragão, para o filósofo, representa os sistemas políticos, religiosos, artísticos e filosóficos dos homens (os ídolos com pés de barro). Desse confronto deverá prevalecer o “eu quero”, logo, será imprescindível que se lute bravamente para que o “tu deves” seja vencido. O espírito do homem transformado no leão do “eu quero” criaria a liberdade de viver e ser, e essas modalidades seriam a conquista advinda dos pesos suportados enquanto camelo. Dados como alegria e contentamento serão suplantados pela habilidade de luta estratégica e analítica do leão. E assim, segundo Nietzsche (2016), seria a partir dessa evolução que o homem começaria a desobedecer às regras (pelas regras), encaminhando-se ao conhecimento do que gostaria para si, independente do que fora prescrito socialmente.

A liberdade, para o filósofo, seria arrebatá-lo como objeto de todos os amores para criar o que se quer ter. O leão avançaria e superaria os ídolos, e os valores estabelecidos como verdadeiros abririam espaço para a criação do novo. Logo, a metáfora refere-se aos homens que ousam “sair da caixa” determinada pelo sistema e permitem-se refletir sobre o que estaria no interior do conceito de “super homem.” Para que isso aconteça, Nietzsche (2016) afirma que o conceito de vontade precisaria ser afirmado e não negado, como é o caso da filosofia de Schopenhauer, que prega a negação da vontade para que a dominação dos instintos e da moral prevaleça.

A próxima metamorfose do espírito ocorreria quando o leão se transformasse em uma criança. Nesse caso o “eu quero” já teria vencido o “tu deves” após a assimilação do que seria necessário cumprir enquanto indivíduo, porém, não pela “vontade” exterior à sua, ou, por imposição da ordem, e sim pela própria decisão de o fazer. A terceira transformação aproxima-se da conquista da inocência e do esquecimento. Tornar-se como uma criança, para Nietzsche (2016), seria como entrar numa roda que giraria por si mesma e faria o sujeito sair do “eu quero” para o “sim.”

A possibilidade de decidir e dizer “sim” às situações cotidianas traria ao indivíduo a aptidão de ser livre para recomeçar, ou para viver os resultados das metamorfoses que o acompanharam durante a vida: o sujeito que parecia perdido para o mundo chegaria ao ponto de conquistar a autonomia de seu próprio mundo, que teria a pureza e a inocência de uma criança. Assim, a teoria das metamorfoses do espírito pode ser entendida, de forma simplória, como a vivência de ciclos que se repetem em um dado momento da vida, ou como etapas essenciais para galgar novos estágios de percepção do mundo, e do lugar da consciência individual e coletiva nesse mundo. Portanto, a consciência do humano que pode ser formulada a partir de imposições normativas, ou seja, das cargas suportadas pelo camelo, precisaria reverter o jogo moral prescrito para que o sujeito não somente passasse ao “eu quero”, mas às escolhas asseguradas pela vontade que o traria ao lugar da criança e da possível felicidade.

Nietzsche pode ser entendido como “um moralista” inversamente contrário ao moralismo como filosofia de coerção do sujeito – ou como guia de conduta, ou instruções sapienciais –, já que para ele a moral é um dado arbitrário que se apresentaria de modos peculiares a cada camada da sociedade. A moral, para Nietzsche (1992, p. 172) apresenta-se de um modo ao nobre (senhores) e de outro modo aos ressentidos (aos escravos), ou seja, aproxima-se de uma perspectiva avaliadora de acordo com os lados: o nobre colocaria para

si certos valores e a perspectiva avaliadora dos escravos ou ressentidos estaria em outro polo, com outros valores, dependendo do ponto de vista:

No primeiro caso, quando os dominantes [nobres] determinam o conceito de “bom”, são os estados de alma elevados e orgulhosos que são considerados distintivos e determinantes da hierarquia. O homem nobre afasta de si os seres nos quais se exprime o contrário desses estados de elevação e orgulho; ele os despreza (NIETZSCHE, 1992, p. 172).

O filósofo questiona-se quanto ao conceito de moralidade, de eticidade e da própria noção de sujeito, que busca a verdade a partir da crítica da própria ideia de verdade. Em *Genealogia da Moral* (2009) Nietzsche relaciona a genealogia com as avaliações morais, já que nela os nobres diriam o bem de si, e os não pertencentes a sua casta seriam incapazes de lutar como eles lutariam, ou seja, seriam naturalmente enfraquecidos. A moral dos fracos designaria os que são mais fortes como os maus (e se os outros são maus, logo, nós somos bons), e o primeiro valor do ressentimento seria essa valoração do mal. Para o filósofo, o ressentido (ou o escravo) não seria capaz de criar seus próprios valores, em consequência disso, inverteriam os valores colocados pelos nobres.

Com efeito, palavras (ações ou sentimentos) como crueldade, ódio, vingança ou satisfação pelo horror ao outro agiriam como motivos para que a moral dos ressentidos fosse evidenciada socialmente; e assim, a moral do ressentido estaria relacionada intimamente com o lado bom da moral dos nobres. Entretanto, quando Nietzsche questiona as condições nas quais foram inventados os juízos de valor como “bom” e “mal”, e que valores efetivamente eles teriam, se haviam construído ou obstruído o crescimento dos homens, o faz para denunciar a função utilitária da Verdade e da Moralidade. O ressentido, além de ser uma descoberta filosófica relevante ao século XIX chegando ao XX, poderia ser reconhecido na sociedade e na vida cotidiana na figura daquele que ultrapassa a posição de não possuidor de algo e que pela vontade de tê-lo viria a odiar quem o possui. No entanto, o ressentido está para o sujeito que, possuindo o objeto de valor, não quer que nenhum despossuído venha a possui-lo e se assemelhe a ele, sobretudo com relação às posições sociais.

A esse problema filosófico de diferentes moralidades, do “bom e do “mau”, do nobre e do ressentido, da vingança, do ódio e das pulsões em desvelamento associamos a possibilidade da moral burguesa-cristã, criticada pelos moralistas, estar fadada a configuração de um indivíduo vazio de si. Que se distanciaria da própria subjetividade pela

necessidade de pensar sobre os critérios de bondade possíveis ao todo social em que estiver inserido. Na literatura de Machado, sobretudo nos narradores da maturidade, é possível visualizar traços da filosofia do ressentido descrita por Nietzsche. Isso ocorre quando a voz narrativa trata da moral dos homens – proprietários – que se distanciam a todo momento do alcance do outro, sobretudo do objeto de valoração, como é o caso da condição de “bem-nascidos” e abastados economicamente. Naturalmente, esse também é um problema de classe que se arrasta pelas sociedades e que pode ser analisado por diferentes perspectivas. Cabe a nós, portanto, descrever como as pulsões – parte intrínseca da moralidade –, elaborada pelo escritor enquanto crítico de costumes brasileiros e antecipador de teorias do inconsciente, são aproveitadas para o cinema de poesia de Julio Bressane.

#### 4.2 A morte e o neobarroco em Julio Bressane

Em processos interpretativos dos filmes de Bressane destacaremos as imagens dos cartazes de lançamento como uma ilustração de pontos cruciais da recriação realizada pelo diretor das obras de Machado de Assis. Com efeito, os cartazes de *Brás Cubas* e *A erva do rato* se diferenciam pelo visual e distância temporal, no entanto, também avizinham-se pelas temáticas que envolvem os filmes e os processos interpretativos em comum. Estes, podem ser percebidos a partir da presença da morte e das pulsões morais traduzidas em imagens. No cartaz de *Brás Cubas*, a imagem composta pelas cores preto e branco, conta com uma divisória transversal que se assemelha a um risco: uma linha que divide o fotograma em duas partes, porém, com uma espécie de mancha, ou uma porção metafísica que se sobressai à linha branca na tela preta. Dessa dualidade de cores que se apresenta na forma de um contraponto entre o preto e o branco temos a ideia dos extremos da pessoa humana<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> Para fins didáticos e sem qualquer intenção ou juízo de valor sobre as cores, com suas infelizes referências que corroboram para a manutenção do preconceito social, referiremo-nos à vida como sendo a cor branca e à morte como sendo a cor preta.

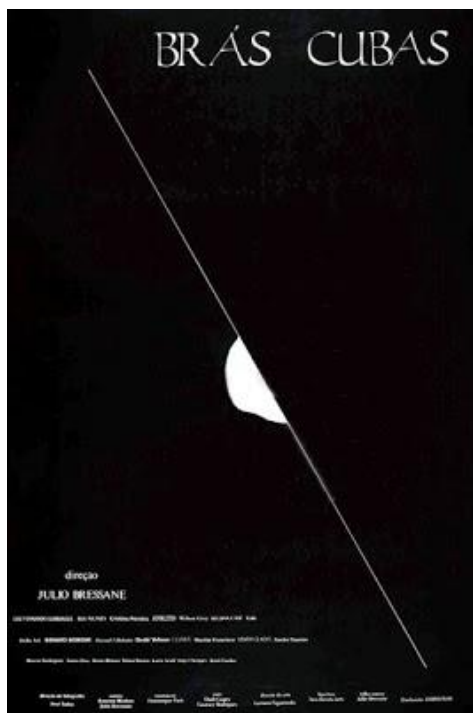


Fig. 42: Cartaz de lançamento de *Brás Cubas*, de Júlio Bressane, 1985.

Considerando que o filme passa por momentos em que o narrador é o próprio esqueleto de *Brás Cubas*, e que mesmo quando não está narrando sua presença é marcadamente sentida na montagem, é possível inferir que a porção branca na tela preta seja a vida que retornou [pela morte] ao defunto-autor. Desse modo, acredita-se que antes do primeiro contato com o plano longo (*caveira-necrofone*) – pelo nome do filme e a oposição das cores no cartaz – a presença machadiana já pode ser percebida. A imagem prediz que uma estranha porção de vida voltará da morte para contar seus feitos.

A morte, representada pela área na cor preta apresenta-se em maior extensão na imagem, enquanto a vida é demarcada em apenas uma linha, com uma protuberância circular bem ao meio. Não seria novidade para o espectador do longa que a presença da morte, tanto como motivo quanto como personagem, estivesse entre os termos adaptados. No entanto, é notório que somente pela visão do cartaz não seria possível determinar o tratamento exato demarcado pelo cineasta, e ainda menos a medida do aproveitamento criativo da obra de Machado. O leitor machadiano certamente perceberá a referência às *Memórias Póstumas* e à presença do defunto-autor inseridos na linha branca que transpassa a imagem preta, como se a porção branca fosse uma parte em processo de corrosão, na tentativa de alcançar mais espaços na tela, e por conseguinte, no retorno à vida.

Temas como o desengano da moral do outro, a poética da efemeridade da vida e o retrato do mundo às avessas agem nos filmes de Bressane como produto de uma leitura da tradição barroca, que nem sempre pode ser analisada como componente estrutural, mas certamente está presente como vertigem. Jean-Claude Bernardet (2003), afirma que dentre os diretores do Cinema novo e Marginal apenas em Glauber Rocha e Julio Bressane seria possível encontrar traços da imagem barroca no cinema. Entretanto, é notável que os filmes de Bressane aproximam-se do neobarroco: uma categoria plástica cara aos estudos hispânicos que definiria a estética da hibridação, do ornamento, da apoteose e dos contrastes como uma espécie de orientação estética que asseguraria uma identidade artística ibérica aos produtos modernos (SARDUY, 1999).

Portanto, temos na figura do cartaz o tema fúnebre, proposto pela dualidade de cores em que a morte se sobressai a vida, e do qual podemos identificar “[...] de imediato a auto reflexividade, tão ao gosto do cinema da ‘desconstrução’ dos anos 60 e tão frequente no cinema de Bressane.” (BERNARDET, 2003, p. 44). A obra de Bressane, então, pode ser demarcada pela presença do neobarroco: essa categoria estética que se apresenta de modos diferentes ao longo dos filmes, como é o caso de *Brás Cubas* e *A erva do rato*, ambos com prevalência do barroco, mesmo sendo visual e estruturalmente diferentes. E assim, os caminhos utilizados pela montagem representam a sensibilidade brasileira retratada pelo que é lúdico, crítico e metalinguístico formulados por imagens em contrastes.

Os aspectos da morte explorados pelo cineasta e apresentados na forma do esqueleto de Brás, e a morte convulsiva e irônica da personagem de Maria Gladys, dialogam com o caminho de destruição de Quincas Borba frente à loucura que o enreda, e na própria condição de defunto-autor do protagonista. Com efeito, a figuração da morte pode ser constantemente associada à loucura, posto que ambas podem ser vistas como “personagens” participantes do ato de recriação da crítica machadiana à sociedade do século XIX para o audiovisual dos anos de 1980. Ou seja, os motivos “loucura e morte” chegam ao cinema de Bressane também como crítica à sociedade brasileira da segunda metade do século XX.

O diretor percebeu em Machado o tom exato de tratar com humor e ironia os aspectos da hipocrisia do ser humano transvestida de costumes, ao dedicar-se especificamente de transcrição literária. O humorismo, esse dado provocador dos contrastes, pode ser percebido nos momentos em que Brás, mesmo se envolvendo pelo aparente desleixo narrativo, quer sustentar a imagem de proprietário e bem-nascido. Também há no humor a busca pelo prazer que remete à “vontade” descrita por Nietzsche, a desnaturalização, a

poética anti-ilusionista, autoconsciente, irônica e com dimensões experimentais que faz do fragmento a manifestação do inconsciente.

A imagem da linha que recorta o cartaz ao meio também alude ao espelhamento do sujeito diante do vazio de si, envolvido na efervescência de lutas político-social vividas pelo Brasil da década de 1980. Estava acontecendo o que Josette Monzani (2008, p. 257) afirma sobre a função da arte pós-moderna, sobretudo a do cinema, que se fazia como a memória inconsciente do tempo, cheia de expressão própria e carregada de conteúdos latentes em expressão. Para Monzani (2008, p. 256), os procedimentos de Bressane seriam realizados em meio à construção de “pedaços metonímicos”, que iriam mais fundo do que o apontado e traziam ao filme a “[...] experiência do registro de uma ação, de um ato artístico.” E assim, a imagem (sonoro-visual em ação), carregando altas cargas de sentido, evidentes e latentes, pulsariam para que fossem vistas durante a realização e como realizadas, ou seja, para que esse caráter duplo da imagem fosse percebido como possível (MONZANI, 2008).

A presença da morte é referida por Bressane como a musa a quem se canta e a quem se espera. Ela é materializada no próprio protagonista de *Brás Cubas* e personificada no esqueleto do longa de 2008. Em entrevista a Virgínia Flores, o cineasta afirma que a musa inspiradora de *A erva do rato* foi mesmo a morte, essa força a quem nada pode combater (FLORES, 2013). A morte fora colocada desde as cenas do chá: aquelas que refletem a intimidade recolhida, ou simplesmente não revelada durante o convívio com o outro. De modo que, para o diretor, esse íntimo recolhido se relaciona com as ações diárias intrínsecas à fisiologia do humano e que a civilidade, de vários modos, nos faz banir dos relacionamentos cotidianos.

Segundo Monzani (2008, p. 260), Bressane ultrapassou o próprio projeto cinematográfico ao complexificar a tensão entre as imagens de *A erva do rato*. O cineasta teria ido “[...] muito mais longe do que somente expor o filme em realização, como forma de apontar o caráter duplo das imagens sonoras e visuais.” A sequência no início do longa em que temos o mar como intervalo agiria na exploração de “[...] operações montadas por semelhança, não regidas pela subordinação umas às outras; e a assincronia presente por vezes nas sequências.”

O cartaz de lançamento do filme (*figura 43*) traz a imagem de um vaso com um arranjo composto de flores brancas, vermelhas e folhagens, colocado em cima de um móvel e que aparece no plano sequência do primeiro transe (ou episódio de sonambulismo) da personagem feminina. Quando a câmera acompanha a mulher em direção aos cadernos

amontoados em cima da mesa passa pelo vaso de flores, e, nas cenas em que ela está escrevendo os ditados, o arranjo também está presente como pano de fundo.

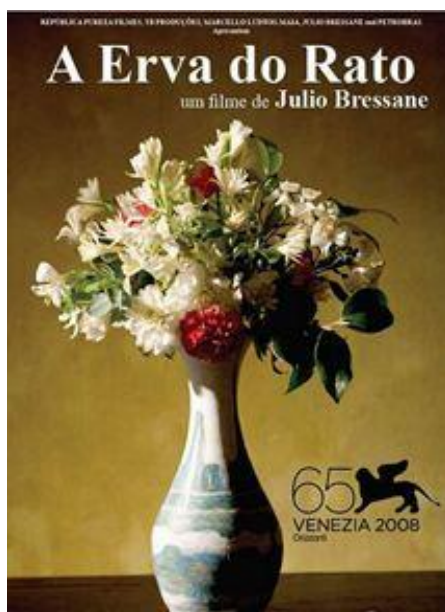


Fig. 43: Cartaz de lançamento de *A erva do rato*, de Júlio Bressane, 2008.

Lembremos, antes disso, que quando o personagem de Selton Mello referia-se à potência mortífera da erva do rato, um fotograma do cartaz toma uma posição de destaque na tela (*figura 26*). Entretanto, nesse caso, as flores estão murchando e algumas caindo sobre um móvel, com certa diferença do arranjo mais arrumado escolhido para a divulgação do filme. Assim, somos levados a perceber que essa figuração assemelha-se à vida da personagem feminina que se esvai ao passar dos dias, tanto por uma suposta contaminação com o veneno como pela tortura psicológica exercida pelo personagem masculino.

Traços da natureza que perdem a vitalidade com o tempo, ou seja, que são vítimas das efemérides da vida, são apresentados ao espectador ao longo de todo o filme, seja com flores, seja com frutas ressequidas ou mesmo com a própria mulher transfigurada em esqueleto. A imagem do vaso dialoga com o *memento mori*, com a efemeridade do tempo e com a transitoriedade da vida, dados essenciais às narrativas fílmicas recolhidas para esta análise, e inseridas no contexto de transcrição literária para o audiovisual aos moldes de Bressane. A primeira sessão de fotos é tomada ao lado das flores. E quando o outro *voyeur*,

a sombra, aparece ao espectador o vaso também é componente da montagem na penumbra, da qual a figurativização do prazer pelo olhar se fará.

A fotografia de Walter Carvalho soube promover uma significação da imagem que perpassa a escolha das cores preponderantes e dos matizes, que dialogam com a estética visual bem-acabada e com o grotesco que é manifestado nas ações macabras do protagonista. A cartela de cores do cartaz de lançamento é a mesma utilizada na maioria da montagem do longa, no entanto, em momentos de maior tensão ou quando a sugestão da imagem pretende demonstrar que instintos interiores estão sendo projetados em ações externas, as cores tomam tonalidades mais escuras e encaminham o público para a dúvida quanto à verossimilhança do que se vê. A este respeito, lembremos da sequência de cenas em que o esqueleto da mulher é fotografado no quarto com luzes avermelhadas, ou quando os tons mais escuros são preferíveis para a montagem que irá tratar de pulsões de crueldade e tortura em formatos mais evidentes. A imagem de sombra e penumbra contribui para que o espectador recorra a interpretação de que emoções escusas serão postas em cena, e essa dualidade entre a aparente serenidade do homem e a ação que revela suas pulsões mais cruéis torna-se uma efetivação dos contrários bem-posta na montagem.

O caminho do homem para a morte foi mimetizado em imagens possíveis de serem relacionadas à ideia de que a vida, e tudo o que dela advém, seriam partes congênicas da vaidade. Ou seja, tudo seria transitório e passageiro, logo, não haveria razão de apegar-se aos prazeres terrenos se tão logo eles cessariam em razão da finitude da vida. Segundo Brandão (2016), desde o homem seiscentista a arte pictórica utilizou de várias simbologias que pudessem lembrar que a morte chegaria a todos. Segundo o autor:

Na arte pictórica, lembra-nos o emprego de naturezas-mortas, no entanto, às frutas e aos animais são acrescentadas – quando não substituídas – outras imagens que eram plenamente decodificadas pelo homem seiscentista, mas que para nós podem passar despercebidas, como a fumaça que sai de uma vela recém-apagada, um canto esmoucado de uma parede, moedas largadas em uma mesa, ou mesmo taças de vinho emborcadas. (BRANDÃO, 2016, p. 103).

No filme de Bressane, além das flores que remontam à tradição bíblica do antigo testamento – a erva que nasce e morre –, há a presença de frutas cortadas na cozinha, nas quais o rato perambula antes da caçada, e que reaparecem ressequidas após a morte da mulher (*figura 44*). O espectador é encaminhado a perceber que desde o início do longa, os

indícios de obsessão pela tortura d'Ela, que culminarão na efetivação das pulsões de morte da personagem masculina, estão indicados em objetos simbólicos. Tanto na composição visual da imagem pelo processo de montagem como pela escassa fala dos personagens, já havia a proposição de que se tratava de uma relação mediada pelo prazer de visualizar a dor do outro (seja física ou moral), como fonte de gozo e satisfação.



Fig. 44: Imagem símbolo da natureza morta, temática que refere-se à transitoriedade da vida, à vaidade e a morte como vetor de todos os fins.

Fonte: *A erva do rato*, Julio Bressane, 2008.

A presença do neobarroco na filmografia de Bressane, e em específico n'*A erva do rato*, pode ser concebida na composição sonoro-visual das imagens nas quais o abstrato ganha força. As cenas são formadas por imagens mimeticamente paralisantes envolvidas de uma sutil intencionalidade, que evocam a presença de ideias fixas, ou da loucura em processo de ascensão. Somos conduzidos a acompanhar o desvelamento das pulsões dos protagonistas para além da materialização da casa, do figurino, do trabalho dos atores ou do enredo. Desde a primeira tomada de cena, no encontro dos dois anônimos no cemitério ao diálogo de apresentação, é possível inferir que a metáfora visual da morte já está sendo formada.

É incerto o que virá após esse encontro fortuitamente arquitetado, assim como o que sobrevirá da relação dos personagens; entretanto, embora o filme seja mais apreciado após ser exibido do que durante a exibição, não passará despercebido ao espectador o oximoro da luz barroca. A plasticidade das cenas envolve-nos pela beleza da imagem detalhadamente pensada, ao mesmo tempo em que desperta o olhar de quem está fora da tela para as pulsões de crueldade, sadismo e dissimulação na relação do casal como partes do inconsciente.

O oximoro enquanto agente de composição neobarroca está presente em momentos relevantes da narrativa fílmica de Bressane: visualiza-se a claridade do céu e do mar com a

água que simboliza a vida, em contraposição ao giro de câmera para o cemitério, escuro e inevitavelmente relacionado à morte. Ademais, o silêncio que se torna ensurdecedor pelo prolongamento da imagem, o homem que se apresenta de forma amistosa e que se revelará inimigo da mulher, o claro e o escuro do figurino dos personagens, a confusão provocada pela aparência de culpa e inocência d’Ela, e o esqueleto que seria a morte, mas também seria a vida da mulher prolongada na existência do homem. Com efeito, a dualidade própria à profundidade da alma e das contradições da existência são colocadas com o fim de envolver o espectador para aquilo que só se vê observando a imagem como pêndulo, ou seja: a luz nem sempre revelará o que está encoberto, e a escuridão pode ser o dado necessário para que as verdades mais profundas sejam elucidadas.

Após as primeiras aparições do rato na casa, a iluminação vai ganhando tonalidades mais escurecidas, algo como o escuro que revela e a claridade que esconde, já que no processo de aparição dos instintos do homem a luz encaminha o ambiente para a penumbra. Portanto, percebemos que Bressane envolve o espectador para aquilo que só se vê na escuridão, pois seriam pulsões “terríveis” para serem postas à luz do outro. Haveria um diálogo entre as imagens que seria formado por um processo de espelhamento de cores, iluminação, sonoridade e condução cênica. Josette Monzani (2008) destaca tais aspectos da criação artística de Bressane para sugerir o modo pelo qual o caráter mimético das imagens seria formado. Segundo a autora:

Julio parte da tradição dos concretos ao empregar as imagens sonoro-visuais enquanto metonímias. Parte da construção própria do abstrato e alça o neobarroco, a modo ainda de Haroldo de Campos, ao fazer com que suas imagens mostrem também a si mesmas, dialoguem entre si, ou, curvem-se para dentro, recurvem-se, num espelhar para dentro. Espelhos a espelhar de baixo para cima (ou, de dentro para fora) – 1º momento – e de cima para baixo (de fora para dentro) – 2º momento – simultaneamente; céu e mar espelhando-se mutuamente: eis o neobarroco instaurado nas imagens de Bressane. (MONZANI, 2008, p, 262).

O roteiro de poucos diálogos, imagens fotograficamente estáticas, sonoplastia desconcertante, iluminação composta por sombras, penumbras e contrastes e a sensação de que algo estranho está se passando fora do enquadramento da câmera, são dados da composição de *A erva do rato* que estimulam a interpretação do público para o processo de

tradução do signo linguístico dos contos machadianos, que contribuíram para uma obra bem-acabada e envolvente esteticamente.

Para Ismail Xavier (2006), a filmografia de Bressane ressalta a relação direta entre o icônico e o verbal, entre a percepção visual e leitura do texto; entre posturas que sinalizam uma interação profícua de projeto literário, artes visuais e experiências urbanas conjugadas pelos meios de comunicação e saturação das imagens. Dados como os mínimos adereços da casa, a composição física dos personagens, a escolha dos figurinos e atores, bem como a reunião de aspectos de outras artes como fotografia, pintura, literatura e filosofia fizeram um filme com focalizações nada gratuitas, visto que, segundo Monzani (2008), desde a composição dos cenários à localização da câmera, há intencionalidades correntes, ainda quando seja a de formulação do belo para a apreciação estética.

Com efeito, encontramos na literatura de Machado de Assis certo detalhamento das particularidades da alma não visto na escrita de seus contemporâneos; algo como o desequilíbrio entre o desejo, a fantasia, a obsessão e a forma pela qual os personagens encontram subterfúgios para o mascaramento de si diante do outro. Trata-se de uma escrita cuja atualidade está ligada à capacidade de esmiuçar traços do inconsciente que tornam a composição dos narradores e personagens um lugar de experimentação, observação e crítica. O impacto causado pela assimilação da crítica de costumes presente nos moralistas trouxe a Machado a dose de pessimismo, ironia e humorismo necessária para representar problemas dantes descritos pela filosofia. E que perpassando doses do movimento romântico e realista encontrou a medida exata do que seria a crítica social propícia à literatura brasileira.

Em *A erva do rato*, Julio Bressane recolhe traços do que consideramos a filosofia machadiana da composição moral, ou seja, de imagens construídas para representar o lado obscuro do sujeito de seu tempo, recoberto pelo tecido da norma social devidamente distorcido pela moral burguesa-cristã. Após o aparecimento do rato no filme e a relação travada entre a mulher e o roedor o espectador é envolvido pelo estranhamento da conjugação inverossímil entre Ela e o rato. Essa proximidade culminou no distanciamento do casal e em uma espécie de contaminação do corpo físico da mulher pela presença do rato (*figura 45*).



Fig. 45: A mulher percebe a ação do veneno e o esfacelamento da vida pela tortura.  
Fonte: *A erva do rato*, Julio Bressane, 2008.

O filme envolve o espectador com a atmosfera do macabro e elementos da narrativa de horror do século XIX, com imagens cinematográficas produzidas a partir do gênero. Assim, em meio à figura do rato, o sangue, o esqueleto e a ideia de dissecação da mulher, o diretor evidencia o diálogo com aspectos da literatura machadiana que conversa com o grotesco, o estranho e com as pulsões do inconsciente reveladoras das categorias do mal, como na cena em que Ela, ao tossir na pia do banheiro, expele sangue e se dá conta de que está tomada pela ação da erva do rato. Nesse ínterim, a mulher se dá conta de que seu corpo está sendo alvo da crueldade e do sadismo do homem, que continua a caça ao rato, substituindo as ratoeiras por uma arapuca para que possa apanhá-lo vivo.

A partir do momento em que o rato chega à casa a rememoração da narração sobre o efeito do veneno na voz da protagonista é inevitável. O espectador ainda não tendo indícios claros do que virá da relação entre o casal e o roedor, lembra que há um veneno no ar que se materializa, seja durante as cenas do chá, seja no contato com o próprio rato. De algum modo há um veneno presente que está agindo como fator de condução para a materialização da morte. E assim, é possível afirmar que Bressane formula imagens de dupla percepção e que se completam mutuamente: de um lado o aroma do veneno que pode ser fatal, de outro, a tortura da relação entre o casal e o terceiro. Portanto, temos indícios da recriação do triângulo amoroso presente nos contos de Machado de Assis, ainda que por vias tortas (no quesito triangulação amorosa), inclusive quanto ao desfecho. Tanto nos contos como no filme, a volúpia do desejo acompanha a tortura psicológica que, em alguma medida, culmina na morte.

O prazer exposto no semblante do homem na ocasião da tortura do rato, e consequentemente da mulher, encontra no horror a medida apropriada para a exposição da imagem e do comportamento do mal. A prevalência de luz baixa se intensifica, sobretudo em tonalidades que vão do escuro ao acinzentado. Assim, a matiz das imagens alude à sensação de claustrofobia e agonia dos contrastes, sensação essa refletida nas ações do protagonista como reflexos do seu *eu* mais profundo. Algo de sua interioridade está ligado ao que se passa no interior da casa, em um constante jogo de extremos: na ausência que é presença, no claro que esconde e no escuro que revela, já que Ele aprecia a tortura do outro com o ar de quem saboreia um desejo realizado.

A morte da mulher trouxe o riso de canto de boca que denuncia as pulsões recolhidas pelo comportamento socialmente aceitável, mas que não esconde a verdadeira moral do personagem, visto que haverá o desvelamento da máscara que recobre a feição indesejável publicamente. O espectador reconhece a mulher no esqueleto recostada à cama ao lado do homem, numa personificação da morte, ou de restos de vida. Junto à ossada, a feição do personagem masculino se mostra inebriada pelo sadismo e apreciação do esfacelamento do outro, e as cenas se desenvolvem em repetição de um aparente (e comum) cotidiano.

As imagens são friamente postas em um grau acima das palavras –, fenômeno cujo interesse se projeta na adequação do olhar que os personagens têm de si e que o espectador poderá juntar como peças de um quebra-cabeça a ser montado ao longo das cenas. Para além da forma do filme, e somente com os planos que obteve, o diretor encontrou uma maneira produtiva de diálogo com personagens machadianos e com a representação das pulsões humanas empreendida pelo escritor: “[...] o tema é duro, a proposta é sombria e Bressane é quem consegue mergulhar nesse tipo de filme mantendo a personalidade, sem cair na exasperação desleixada” (FERNÃO; MIRANDA, 2000, p. 99).

Consideramos o mal, o grotesco, o estranho e o sadismo como aspectos que, em alguma medida, tangem à dimensão das pulsões do inconsciente e sua manifestação artística, tanto nos contos de Machado como na transcrição audiovisual. Trata-se de perfis psicológicos singulares ao extremo, que dialogam com o conto sinistro e que tocam o subterrâneo do homem, cuja tradição coloca em primeiro plano autores como Hoffmann e Edgar Allan Poe. Esses contistas, partem das extravagâncias grotescas românticas e tocam a um conteúdo profundo que, posteriormente, interessará à psicanálise que tratará desse conteúdo em suas investigações do inconsciente.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Em verdade, a conclusão não parecia estar nas premissas;  
 mas era o caso de emendar outra vez Hamlet:  
 “Há entre o céu e a terra, Horácio,  
 muitas cousas mais do que sonha a vossa vã dialética.”

Machado de Assis, *Quincas Borba*, 1890.

A conclusão é que, por uma ou por outra porta,  
 amor ou vaidade, o que o embrião quer é entrar na vida.  
 César ou João Fernandes, tudo é viver,  
 assegurar a dinastia e sair do mundo o mais tarde que puder.

Machado de Assis, *Esau e Jacó*, 1904.

A matéria pertinente ao estudo das relações entre literatura e audiovisual, em particular no que se refere ao diálogo entre a obra de Machado de Assis e o cinema de Julio Bressane foi apresentada sob dimensões de formulações morais assimiladas pela filosofia dos moralistas franceses. Partindo de temas relacionados à problematização das pulsões e conduta moral entrevistas nas obras de Machado de Assis, buscamos relacionar o modo como se operam as interlocuções entre as obras do escritor e as criações cinematográficas de Julio Bressane, processo mediado pelo princípio da tradução e da transcrição de certos temas e procedimentos, discutidos por Haroldo de Campos.

O trabalho relacionou traços temáticos do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, dos contos “Um esqueleto” e a “Causa secreta”, obras de Machado de Assis, ao audiovisual de Julio Bressane, para os filmes *Brás Cubas* e *A erva do rato*. O estudo envolveu a descrição de imagens do que consideramos ser a tessitura social da filosofia moral própria da obra machadiana, formulada na literatura do autor brasileiro a partir da assimilação de temas tratados pelos moralistas franceses dos séculos XVII e XVIII. E a investigação de temas reincidentes do autor transcritos para o cinema, como processo de tradução crítica e de referência de códigos linguísticos. Dentro do recorte temático e do *corpus* houve a iluminação de aspectos tanto da obra de Machado como do jeito bressaniano de fazer cinema.

Sabemos que Machado de Assis tem sido alvo de profícuos estudos ao longo dos séculos e que apresentar descobertas sobre sua obra requer a percepção apurada de minúcias de temas, descrições e indicações, ou seja, de dados que possam se unir (ou contestar) a crítica corrente. Entretanto, o contato com a escrita do autor nos permite visualizar que muito ainda precisa ser feito e que o conhecimento formulado a partir de seus escritos não se esgota,

ao contrário, ilumina o pensamento em múltiplos aspectos, sobretudo relacionados à composição do ser humano. A percepção do sujeito imerso no ambiente de seu tempo, assolado pelas incongruências do meio social, moral, de costumes e normas continua sendo de singular relevância. Assim, descrever comportamentos e dados do inconsciente por meio da composição literária traduz a inserção do pensamento crítico do autor como homem de seu tempo, e encaminha-o aos séculos posteriores como um olhar atento para os meandros próprios do humano.

No outro polo de análise temos filmes que se originam na segunda metade do século XX, e nos quais Julio Bressane compõe sua poética de autoria, de “revolução do cinema”, de poesia na imagem e relação com outras artes. A efervescência social se difere em muito do que fora vivido por Machado: são épocas de afirmação do cinema nacional, com o movimento do Cinema novo, Cinema Marginal e Tropicalismo, tudo isso em meio à antropofagia cultural e artística. A imagem composta por Bressane em *Brás Cubas* (1985) zomba da crítica de Machado quanto à composição de um indivíduo mascarado em uma sociedade organizada para o mascaramento. No entanto, o riso e o aproveitamento criativo do cineasta refletem uma troça que manifesta o reconhecimento de que a literatura machadiana soube elaborar traços profundos da subjetividade com ares de gracejo e ironia.

Bressane formaliza uma poética que suscita tensões entre os próprios espaços obscuros do espectador: uma espécie de “amor e ódio” que não se preocupa com a impressão que está deixando, apenas lança luz sobre lados obscuros que o indivíduo preferiria recobrir quando está diante do outro. Em *A erva do rato* (2008), ressoam questões como: o que os indivíduos teriam de acordo tácito entre si e que não seria dito, ou que não seria costumeiramente pronunciado em palavras. Tanto em personagens de Machado quanto no audiovisual de Bressane, percebemos os reflexos do movimento de ideias morais submersas na interioridade humana sendo levadas à superfície das relações ao sabor das circunstâncias. E nesse trânsito, questões que promovem reflexões são postas ao leitor/espectador, quase como um “desenho” do que seria o humano quando colocado em situações extremadas, ou quando se percebe dono do destino do outro.

Machado de Assis, no século XIX, já problematizava questões que nos remetem ao que estaria por detrás do lado obscuro da moral humana e que, provavelmente, a sociedade não gostaria de iluminar. No entanto, o autor imprimia em sua escrita indícios de que não seria a melhor opção deixar o lado escuro do indivíduo tão escondido. E como detrator de seus contemporâneos tocou naquilo que importava socialmente deixar velado, mas que seria

de fundamental relevância trazer à luz. Descreveu pulsões do inconsciente, estados de loucura, de vaidade, de luta pela autopreservação; de crueldade e sadismo disfarçados de interesse e tantos outros temas presentes e relevantes para o pensamento crítico-social do sujeito literário e empírico brasileiro. E por se tratar de um contexto de recriação, *A erva do rato* pode ser visto como um filme de intenso estudo de personagem em uma história intrigante e misteriosa aos moldes da peculiaridade do cineasta.

Notadamente, os filmes de Bressane analisados neste *corpus* distanciam-se temporalmente –, foram lançados em movimentos cinematográficos e culturais de sensíveis diferenças. E como se pode notar, em *A erva do rato* traços do Cinema Marginal ou da antropofagia cedem espaço ao clima apocalíptico dos anos 2000, ao diálogo com elementos do horror e com a exploração de pulsões humanas. O teor sombrio e desconcertante desse filme se difere do humorístico, antropofágico e experimental de *Brás Cubas*.

Em termos de conclusão, retomemos alguns detalhes do que fora tratado ao longo dos capítulos. No primeiro, propomos a percepção do trajeto do romance realista, da consolidação da literatura de folhetim no Brasil e da atuação de Machado em jornais do Rio de Janeiro. Tecemos considerações sobre particularidades da obra machadiana e em específico uma análise dos contos “Um esqueleto” e “A causa secreta.”

No segundo capítulo, a partir de aspectos do aproveitamento de Machado da temática da moral segundo a filosofia dos moralistas, sobretudo com respeito às análises dos contos “Galeria Póstuma” e “Pai contra mãe”, segundo o viés do humorismo e da moral machadiana como crítica de costumes “às avessas”, percebemos a presença da morte como vetor de todos os fins, bem como do caminho que enreda a alma humana para a denúncia de si, do riso contencioso, do escarnio e da verdadeira moral. Em “Galeria Póstuma”, Machado trouxe o riso para os momentos posteriores à morte do protagonista, já em “Pai contra mãe” as pulsões de crueldade e reificação do outro são delineadas sob os aspectos de uma sociedade que configura o humano para não se importar com os males impostos pela sociedade.

A tese passou por uma mudança de tom necessária para que o detalhamento de temas relacionados ao audiovisual fosse possível. E assim chegamos ao terceiro e ao quarto capítulo, sob a ótica do tratamento de temas propostos pela literatura e que encontraram a formulação da imagem ideal no cinema de Bressane. Percebemos os movimentos decorrentes da busca pela afirmação do Cinema Nacional no geral, e, em particular, da poética de autoria do diretor. Com ele tivemos contato com contrapontos entre literatura,

música, fotografia e audiovisual em dois filmes muito bem-acabados esteticamente e que se tornaram obras de referência para o cinema brasileiro.

Tanto o terceiro quanto o quarto capítulo ocuparam-se do detalhamento dos motivos transpostos ao audiovisual e o efeito que a poética bressaniana seria capaz de produzir. A presença da morte é notável como ponto em comum entre as referidas obras, bem como a manifestação das pulsões governadoras das vontades. Apesar de sabermos que os motivos levantados por esta pesquisa ainda necessitam de inúmeras buscas, acabamentos e continuas descobertas, a aproximação entre os autores e os suportes de publicação trouxeram a perspectiva de que as obras literárias e cinematográficas podem ser percebidas por um olhar que se volta para a interioridade do sujeito, com suas pulsões do inconsciente e moralidades recobertas pelo costume, como fonte de criação estética e de crítica social.

## REFERÊNCIAS

### 1. Geral:

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: **Notas de literatura I**. TIEDEMANM Rolf (org.). Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades, 2003, p. 65-89.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões** (354-430). Trad. Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 1984.

AGOSTINHO, Santo. **Sobre a potencialidade da alma**. Trad. Aloysio Jansen de Faria. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

ALMEIDA, Lúcia. **A música como estratégia narrativa em Brás Cubas, de Julio Bressane**. Revista de Estudos Poético-Musicais, nº 02, jul 2005. Disponível em: <<http://www.repom.ufsc.br/REPOM2/lucia.html>>. Acesso em 10 out 2019.

ASPERTI, Clara Miguel. A vida carioca nos jornais: Gazeta de notícias e a defesa da crônica. **Contemporânea**, n. 07, p. 45-55, jul, 2006.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. **Narrativa, crítica e verdade em Capistrano de Abreu**. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, núm. 1, 1988, p. 28-54.

ARISTÓTELES. **O homem de gênio e a melancolia**: o problema XXX, 1. Trad. Jackie Pigeaud e Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

ARISTÓTELES. **Retórica das paixões**. Trad. Isis Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ARRIGUCCI JR, Davi. **Enigma e comentário**: ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ASSIS, Machado. **Obra completa em quatro volumes**. São Paulo: Nova Aguilar, 2015.

- AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003.
- AVELLAR, José Carlos. **O Chão da Palavra**: Cinema e Literatura no Brasil. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.
- AZEVEDO, Sílvia Maria; DUSILEK, Adriana; CALLIPO, Daniela Mantarro. (Orgs.) **Machado de Assis**: crítico literário e textos diversos. São Paulo: Editora UNESP, 2013.
- BAPTISTA, Abel Barros. **Autobiografias**: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis. Campinas, São Paulo: Ed. da Unicamp, 2003.
- BELLO, Maria do Rosário Leitão Lupi. **Narrativa literária e narrativa fílmica**: o caso de Amor de Perdição. Lisboa: Editora Fundação Calouste, 2005.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico Alemão**. São Paulo: Autêntica, 2013, p. 176.
- BERLIN, Isaiah. **As raízes do Romantismo**. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Três Estrelas, 2015.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O voo dos anjos**: Bressane, Sganzerla. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Brás Cubas**: reflexões sobre dois planos. Revista de Cinema. São Paulo, ano III, n. 34, p. 42-44, fev 2003.
- BETELLA, Gabriela Kvacek. **Narradores de Machado de Assis**: a seriedade enganosa dos cadernos do conselheiro (Esaú e Jacó e Memorial de Aires) e a simulada displicência das crônicas (Bons dias! e A semana). São Paulo: Edusp/Nankim, 2007.
- Bíblia sagrada**. Trad. Centro bíblico católico. São Paulo: editora ave maria, 1998.
- BLACKBURN, Simon. **Dicionário Oxford de Filosofia**. Consultor da edição brasileira: Danilo Marcondes. Tradução de Desidério Murcho, et al. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- BOÉTIE. Étienne de La. **Discurso da servidão voluntária** (1549). L.C.C. Publicações Eletrônicas, 2006. Disponível em: <<http://www.culturabrasil.org/>>. Acesso em: 10 jun. 2018.
- BOHRER, Karl Heiz. O ético no estético. ROSENFELD, Denis L. (org.) **Ética e estética**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BOSI, Alfredo. **Céu, inferno**: ensaios de crítica literária e ideologia. São Paulo: Duas cidades, 2003.

BOSI, Alfredo. **Brás Cubas em três versões**: estudos machadianos. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BOSI, Alfredo. **Machado de Assis**: o enigma do olhar. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BOSI, Alfredo. **Ideologia e contra ideologia**: temas e variações. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

BOSI, Alfredo. **O duplo espelho em um conto de Machado de Assis**. Estudos Avançados, 2014, pp. 237-246.

BRANDÃO, Jack. Autorretrato de David Bailly: quando as imagens extrapolam a *vanitas*. **Revista Letras Raras**, v. 5, n. 2, ano 5. Campina Grande: Editora da Universidade Federal de Campina Grande, 2016.

BRESSANE, Julio. **Alguns**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

BRESSANE, Julio. Brás Cubas. **Cinemancia**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

BRESSANE, Julio. **Fotodrama**. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

BROCA, Brito. **Românticos, pré-românticos, ultrarromânticos**: vida literária e romantismo brasileiro. São Paulo: Polis, Brasília, INL, 1979.

BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination**: Balzac, Henry James, melodrama and the Mode of Excess. New Haven: Yale University Press, 1995.

BÜRGER, Peter. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CALDWELL, Helen. **Machado de Assis**: the Brazilian master and his novels. Berkeley, University of California Press, 1960.

CAMPOS, Haroldo. **O sequestro do barroco na formação brasileira**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

CAMPOS, Haroldo. Da tradução como criação e como crítica/ Da transcrição/ Tradição, transcrição, transculturação. **Transcrição**. Org. Marcelo Tápia. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2013.

- CANDIDO, Antonio. De Cortiço a Cortiço. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas cidades, 1993.
- CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. **Vários escritos**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CANDIDO, Antonio. **Remate de Males**. Departamento de Teoria Literária IEL/Unicamp – Especial sobre Antonio Candido. Campinas: Unicamp, 1999.
- CANDIDO, Antonio. **Romantismo, negatividade, modernidade**. Anuario del Colegio de Estudios Latinoamericanos. Universidad Nacional Autónoma de México. Vol. 01, 2006, p. 137-141.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. São Paulo: FAPESP, 2017.
- CARPEAUX, Otto Maria. Uma fonte da filosofia de Machado de Assis. **Vinte e Cinco Anos de Literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- CARPEAUX, Otto Maria. Prefácio. In: FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Trad. Sérgio Duarte. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014, p. 05-14.
- CHALHOUB, Sidney. **Visões de liberdade: uma história das últimas décadas e escravidão na corte**. São Paulo: Companhia das letras, 1990.
- CHAMISO, Adelbert Von. **A história maravilhosa de Peter Schlemihl (1814)**. Trad. Marcus Vinícius Mazzari. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- COSTA, Jurandir Freire. A higiene das famílias. **Ordem médica e norma familiar**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.
- COSTA, Cláudio. **Cinema brasileiro, anos 60-70: dissimetria, oscilação e simulacro**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2000.
- CUNHA, Fernanda Oliveira. **Moralidade e bons costumes nos contos de Machado de Assis (Jornal das Famílias, 1864-1878) e de Marmontel (Mercure de France, 1761-1765)**. 2020. 270 f. Tese (Doutorado em Letras). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2020.

- DOBAL, Susana Madeira; MALTA DE SÁ, Ana Carolina. **Luz sombra, penumbra e a criação de sentidos em A erva do rato**. Galáxias, n. 45, set-dez, São Paulo, 2020, p. 93-109.
- DONNELLAN, Brendan. **Nietzsche and the French Moralists**. Bonn-Bouvier, Verlag Herbert Grundmann, 1982.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e castigo**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Os irmãos Karamazov**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura – uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, s.d.
- ELSTER, Jon. **Alchemies of the mind: rationality and the emotions**. Cambridge University Press, 1999, p. 96, 96, 99, 100, 102.
- ELSTER, Jon. **Ulisses liberto: estudos sobre racionalidade, pré-compromisso e restrições**. Trad. Cláudia Sant’Ana Martins. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos: um olhar neorrealista?**. São Paulo: Edusp, 1994.
- FACIOLI, Valentim. **Um defunto estrambótico: análise e interpretação das Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Nankin, 2002.
- FAORO, Raymundo. **Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.
- FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Trad. Sérgio Duarte. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- FLAUBERT, Gustave. **Educação Sentimental**. Trad. Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Penguin, 2017.
- FOUCAULT, M. **História da loucura na idade clássica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. In: MOTTA, Manuel Barros da (org.). Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- FLORES, Virgínia. **Além dos limites do quadro: o som a partir do cinema moderno**. UNICAMP (Tese de doutoramento). 2013. Programa de Pós-graduação em Multimeios do Instituto de Artes.

FRANÇA, Eduardo Melo. **Ruptura ou amadurecimento?** Uma análise dos primeiros contos de Machado de Assis. 2008. 183 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Pernambuco (UFPE), Centro de Arte e Comunicação, 2008.

FREUD, Sigmund. A pulsão e seus destinos. **Edição Standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

FREUD, Sigmund. Algumas lições elementares de psicanálise. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

FREUD, Sigmund. El humor. **Obras Completa de Sigmund Freud**. Trad. Luis Lopez Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nuova, 1973.

GENETTE, Gérard. **Fiction et diction**. Paris, Seuil, 2004, p. 99.

GIANNETTI, Eduardo. **Autoengano**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

GLEDSON, John. **Machado de Assis: impostura e realismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GLEDSON, John. **Machado de Assis: ficção e história**. Trad. Sônia Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

GLEDSON, John. **Por um novo Machado de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GUERREIRO, Emanuel. A ideia de morte: do medo à libertação. **Revista Diacrítica**. Universidade do Minho, p. 169-197, 2014.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século XIX**. São Paulo: Nankin: Edusp, 2004.

GOETHE. Johann Von. **Fausto I e II**. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Ed. 34, 2016.

GRAHAM, Sandra Lauderdale. **Proteção e obediência: criadas e seus patrões no Rio de Janeiro (1860-1910)**. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

GRAMSCI, Antonio. Derivações culturais do romance folhetim. **Literatura e vida nacional**. Trad. Carlos Nelson. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1979.

HANSEN, João Adolfo. **A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII**. São Paulo: Ateliê editorial/Editora Unicamp, 2004.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil: sua história**. Trad. VILLALOBOS, Maria da Penha; OLIVEIRA, Lólio Lourenço; SOUZA, Geraldo Gerson de. São Paulo: EDUSP, 2005.

HOFFMANN, E. T. A. **O homem da areia**. Trad. Ary Quintella. Rio de Janeiro: Rocco Digital.

HOFFMANN, E. T. A. As aventuras da noite de São Silvestre (1815). **O reflexo perdido e outros contos insensatos**. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. A filosofia de Machado de Assis. **Cobra de vidro**. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 53-58.

HOLANDA, Sergio Buarque. **Capítulos de literatura colonial**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

HOUBE, Gabrielle. Como a Literatura chega às jovens: França, primeira metade do século XIX. **Tempo**, Dossiê. Rio de Janeiro, set. 1998, n. 9, p. 11-27.

INSTITUTO MOREIRA SALLES, **Machado de Assis**. São Paulo: Instituto Moreira Salles (Cadernos de Literatura Brasileira, n. 23 e 24), 2008.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1992.

JAPIASSÚ, Hilton e MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

JOSÉ, Ângela. Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria. **ALCEU**, v. 8, n. 15, jul./dez. 2007, p. 155-163.

KREUTZ, Katia. **O que foi o movimento cinematográfico**, suas principais características estéticas, filmes e cineastas mais importantes e suas influências para o cinema contemporâneo. São Paulo, 2018. Disponível em: <<https://www.aicinema.com.br/cinema-novo/>>. Acesso em: 05 set. 2020.

LA FONTAINE, João de. **Fabulas de La Fontaine**. Ilustradas por Gustavo Doré. [Vários tradutores.] Lisboa; Rio de Janeiro: David Corazzi; José de Mello, 1886. 2 v.

LAJOLO, Marisa. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo**. São Paulo: Ática, 1994.

LAJOLO, Marisa. **Romance epistolar**: o voyeurismo e a sedução dos leitores. pp. 61-75. Disponível em: <<http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga14/matraga1404.pdf>>. Acesso em: 30 out. 2014.

LASCH, Christopher. A domesticidade burguesa, a revolta contra o patriarcado e o ataque a moda. In: LASCH-QUINN, Elisabeth (Org.). **A mulher e a vida cotidiana**: amor, casamento e feminismo. Trad. Heloísa Martins Costa. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1999.

- LA BRUYÈRE. **Os Caracteres**. Trad. Alcântara Silveira. São Paulo: Editora Cultrix, 1965.
- LA ROCHEFOUCAULD, François de. **Máximas, sentenças e reflexões morais**. Trad. Leda Tenório da Mota. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- LYRA, Bernadette. **A nave extraviada**. São Paulo: Annablume, 1995.
- Machadiana Eletrônica**, Vitória, v. 1, n. 2, p. 321-345, jul.-dez. 2018.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. **Memórias da Rua do Ouvidor**. Brasília: UNB, 1998.
- MAGALHÃES JR., Raimundo. **A arte do conto: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres**. Rio de Janeiro: BLOCH, 1972.
- MARTIN-FURGIER, Anne. Os ritos da vida privada burguesa. In: PERROT, Michele (org.). **História da vida privada IV: da revolução francesa à primeira guerra**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. pp. 176-245.
- MARTON, Scarlett Zerbetto. **A morte como instante de vida**. Curitiba: PUCPRESS, 2018.
- MARTON, Scarlett. **Nietzsche: a transvaloração dos valores**. São Paulo: Moderna, 2006.
- MERQUIOR, José Guilherme. Machado de Assis e a prosa impressionista. **De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979, p. 150-201.
- MEYER, Augusto. **Ensaios escolhidos**. Org. de Alberto da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- MEYER, Augusto. **Machado de Assis (1935-1958)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MEYER, Marlyse. **As mil faces de um herói canalha e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1998.
- MONTAIGNE, Michel de. **Sobre a vaidade**. Trad. Ivone C. Beneditti. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- MONTAIGNE, Michel de. **Os ensaios**. Trad. Rosemary Costhek Abilio. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MONTEIRO, Pedro Meira. **Um moralista nos trópicos**. São Paulo: Boitempo: Fapesp, 2004.
- MONTELLO, Josué. **Os inimigos de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1998.

MONZANI, Josette. Bressane e a pintura: uma leitura das imagens na obra bressaniana, sob a ótica das Galáxias. In: HAMBURGUER, Esther (org.) et al. **Estudos de cinema: Socine IX**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

MORETTI, Franco. O século sério. **O romance: a cultura do romance**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NADAF, Yasmin Jamil. **Rodapé das miscelâneas: o folhetim nos jornais de Mato Grosso (século XIX e XX)**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

NADAF, Yasmin. **O romance-folhetim francês no Brasil: um percurso histórico**. Letras, Santa Maria, v. 19, n. 2, p. 119–138, jul./dez. 2009.

NETO, Lira. **O inimigo do rei: uma biografia de José de Alencar, ou, A mirabolante aventura de um romancista que colecionava desafetos, azucrinava D. Pedro II e acabou inventando o Brasil**. São Paulo: Globo, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral: uma polêmica**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. **Vontade de potência**. Trad. Mário Ferreira dos Santos. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**. Trad. Carlos Duarte e Anna Duarte. São Paulo: Martin Claret, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zaratustra**. Edição especial. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce homo: como cheguei a ser o que sou**. Trad. Lourival de Queiroz Henkel. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

NUTO, Rosângela Cavalcante. **Filmando literatura brasileira: adaptações de Memórias póstumas de Brás Cubas por Julio Bressane e André Klotzel**. 2006. 130 f. Dissertação. Universidade de Brasília, 2006.

PAZ, Ravel Giocondo. **Serenidade e fúria: o sublime assismachadiano**, São Paulo: Edusp, 2009.

PASCAL, Blaise. **Pensamentos**. Trad. Louis Lafuma. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PASSOS, José Luiz. **Machado de Assis: o romance com pessoas**. São Paulo: Edusp/Nankim, 2007.

PEDROSO, Raquel Cristina Ribeiro. **O narrador de Helena de Machado de Assis: ethos modernizador em matéria literária acanhada**. 2016. 159 f. Dissertação (Mestrado em

Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Assis, 2016.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Machado de Assis: estudo crítico e biográfico**. São Paulo: Gráfica editora brasileira Ltda, 1949.

PERROT, Michelle (Org.). **História da vida Privada 4: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra**. Trad. Denise Bottmann; Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

PIGNATARI, Décio. **Contracomunicação**. São Paulo: Ateliê editorial, 2004.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. São Paulo: Ateliê editorial, 2010.

PIGNATARI, Décio. **Informação, linguagem, comunicação**. São Paulo: Ateliê editorial, 2013.

PINEL, Philippe. **Tratado médico-filosófico sobre a alienação ou a mania** (1801). Trad. Joice Armani Galli. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

PINHEIROS, Alexandra Santos. **Para além da amenidade: o Jornal das Famílias (1863-1878) e sua rede de produção**. Campinas: UNICAMP, 2007. 275 p. Tese (Doutorado) – Programa de pós-graduação em Teoria e História Literária.

PIRANDELLO, Luigi. **L'umorismo**. Milano: Oscar Mondadori, 1986.

PIRANDELLO, Luigi. **O Humorismo**. Trad. Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.

PLATÃO. Sofista. **Diálogos: O banquete, Fédon, Sofista, Político**. Trad. Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril, 1972.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Senac São Paulo/Edições SESC SP, 2000, pp. 98-99.

READ, Herbert. **Uma História da pintura moderna**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

RENAULT, Delso. **O dia a dia no Rio de Janeiro: segundo os jornais, 1870-1889**. Rio de Janeiro. Brasília: INL, 1982.

REVEL, Jacques. Os usos da civilidade. In: CHARTIER, Roger (org.). **História da vida privada III: da Renascença ao Século das Luzes**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

ROCHA, Glauber; XAVIER, Ismail. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ROCHA, Glauber. **Revolução no Cinema novo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ROCHA, Glauber. **O século do cinema**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

ROUANET, Sérgio Paulo. **O Mal-Estar na Modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Riso e Melancolia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, pp. 32-37.

SANTOS, Boaventura de Souza. Modernidade, identidade e cultura de fronteira. **Tempo social**, USP, São Paulo, n. 5, p. 31-52, 1993.

SANTOS, Vitor Cei. **A voluptuosidade do nada: o niilismo na prosa de Machado de Assis**. 2015. 304 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Faculdade de letras, 2015.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** São Paulo: editora Ática, 1989.

SÁ REGO, Enylton José de. **O calundu e a Panaceia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica**. Rio de Janeiro: Forense universitária: 1989.

SARDUY, Severo. **Obra Completa: edición crítica**. Org. Gustavo Guerrero e François Wahl. Madrid; Buenos Aires: ALLCA, 1999.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Trad. M. F. Sá Correia. São Paulo: Contraponto, 2001.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. São Paulo: Duas cidades, 2000.

SCHWARZ, Roberto. A viravolta machadiana. **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo, n. 69, p. 16-34, jul. 2004.

SCHWARZ, Roberto. **Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas**. São Paulo: Companhia das letras, 2012, p. 247-279.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

- SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades Editora, 2012.
- SHAKESPEARE, William. **Otelo, o mouro de Veneza** (1603). Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Companhia, 2017.
- SERRES, Michel. **Petites chroniques du dimanche soir**. Paris: Le Pommier, 2006.
- SEVCENKO, Nicolau (Org.) **História da vida privada no Brasil 3**. São Paulo: Companhia das letras, 1998.
- SILVA, Ignácio Assis. **Figurativização e metamorfose**: o mito de Narciso. São Paulo: Unesp, 1995.
- SOUSA, José Galante de. **Bibliografia de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: MEC-INL, 1955.
- SOUSA, Adriano Carvalho Araújo. **Poéticas de Júlio Bressane**: cinema(s) da transcrição. São Paulo: Fapesp, 2015.
- STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação**: da fidelidade à intertextualidade. New York University. Ilha do Desterro. Florianópolis, nº 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.
- STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Trad. Gláucia Renate Gonçalves; Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- STAM, Robert. A escola de Frankfurt. **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2013, p. 83-90.
- SUSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?** Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- TEIXEIRA, Ivan Prado. **Apresentação de Machado de Assis**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- TEREZANI, João Henrique Tellaroli. **Ouvindo vazios**: os silêncios em A erva do rato e Cleópatra de Julio Bressane. São Carlos: UFSCAR, 2016.
- TINHORÃO, José Ramos. **Os romances em folhetins no Brasil**: 1830 à atualidade. São Paulo: Duas Cidades, 1994.
- TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Silvia Delpy. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. Trad. Mauro Silva. São Paulo: Summus Editorial, 1997.

VARELA, Fagundes. **Cantos do ermo e da cidade**. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1880.

VENTURI, Lionello. **História da Crítica de Arte**. Lisboa: Edições 70, 1984.

VILLAÇA, Alcides. **História da Literatura Brasileira: prosa de ficção (1870-190)**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1988.

VILLAÇA, Alcides. **Espelho: Superfície e Corrosão**. Machado de Assis em linha: Rio de Janeiro. v. 6, n. 11, p. 102-117, junho 2013.

VOROBOW, Bernardo e ADRIANO, Carlos (Orgs.). Julio Bressane: **Cinepoética**. São Paulo: Massao Ohno, 1995.

XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

XAVIER, Ismail. Roteiro de Julio Bressane: apresentação de uma poética. **ALCEU**. Vol. 6. Núm. 12. Jan./Jun. 2006, p. 5-26.

XAVIER, Ismail. O cinema marginal revisitado, ou o avesso dos anos 90. COHN, Sergio (org.). **Cinema ensaios fundamentais**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

XAVIER, Ismail. **A geometria barroca do destino**. Significação. Núm. 36. Out/Inv. São Paulo: ECA/USP, 2011.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac. São Paulo: Instituto Itaú Cultural.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. Cinema novo, Tropicalismo, Cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

WOLLEN, Peter. **Signs and Meaning in the cinema**. Bloomington London: Indiana University press: 1972.

## 2. Entrevistas e Artigos de jornais:

ANGELO, Vitor. Detrás da máscara de papelão, Julio Bressane. Entrevista: **Revista Trópico**.

Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1771,1.shl>>. Acesso em: 21 mar 2016.

BERNADET, Jean Claude. Brás Cubas: reflexões sobre dois planos. **Revista de Cinema**, nº 34. Disponível em:  
[http://imagemtempo.com.br/machadodeassis/artigo\\_jeanclaudio.htm](http://imagemtempo.com.br/machadodeassis/artigo_jeanclaudio.htm). Acesso em fevereiro de 2018.

BRESSANE, Julio (1974). Estreia hoje fita de Bressane. Nota para: *O estado de São Paulo*. Acesso em: 10 jan. 2020.

LIMA, Paulo Santos. **A busca pelo extracampo**. Cinética. Disponível em:  
<http://www.revistacinetica.com.br/ervadorato.htm>. Acesso em: mar 2018.

RIZZO, Sérgio. **Filme incorpora ironia de machado**. Folha de São Paulo. Disponível em:  
<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2506200910.htm> Acesso em: set 2016.

ROCHA, Glauber. **Uma estética da fome**, julho de 1965. Texto integral. Disponível em:  
<https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/leia-a-integra-do-manifesto-uma-estetica-da-fome-de-glauber-rocha/> Acesso em: set. 2020.

TRIGO, Luciano. **O cinema inocente de Julio Bressane**, entrevista para Críticos.com.br. Disponível em: <http://criticos.com.br/?p=146&cat=2>. Acesso em: 20 fevereiro 2016.

## FILMOGRAFIA

ANDRADE, Joaquim Pedro de. **Macunaima**. [Filme-vídeo]. Roteiro e direção de Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro, Brasil, 1969, 110 min. color. son.

BRESSANE, Julio. **Cara a cara**. [Filme-vídeo]. Roteiro e direção de Julio Bressane. Rio de Janeiro, Brasil, 1967, 80 min. son.

BRESSANE, Julio. **Matou a família e foi ao cinema**. [Filme-vídeo]. Roteiro e direção de Julio Bressane. Brasil, 1969, 78 min. son.

BRESSANE, Julio. **O anjo nasceu**. [Filme-vídeo]. Roteiro e direção de Julio Bressane. Brasil, 1969, 90 min. son.

BRESSANE, Julio. **Memórias de um estrangulador de loiras**. [Filme-vídeo]. Roteiro e direção de Julio Bressane. Brasil, 1971, 71 min. son.

BRESSANE, Julio. **Brás Cubas**. [Filme-vídeo]. Roteiro e direção de Julio Bressane. Embrafilme, Rio de Janeiro, Brasil, 1985. 1h33 min. color. son.

- BRESSANE, Julio. **Dias de Nietzsche em Turim**. [Filme-vídeo]. Roteiro de Julio Bressane e Rosa Dias, direção de Julio Bressane. Rio de Janeiro, Brasil, 2001. 88 min. color. son.
- BRESSANE, Julio. **A erva do rato**. [Filme-vídeo]. Roteiro e direção de Julio Bressane. Rio de Janeiro, Brasil, 2008. 1h20 min. color. son.
- FARIAS, Marcos; BORGES, Miguel; HIRSZMAN, Leon; ANDRADE, Joaquim Pedro de; DIEGUES, Cacá. **Cinco vezes favela**. [Filme-vídeo]. Roteiro e direção de Marcos Farias, Miguel Borges, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade e Cacá Diegues. Rio de Janeiro, Brasil, 1962, 92 min. son.
- GORIN, Jean-Pierre; GODARD, Jean-Luc. **Le vent d'est** [Filme-vídeo]. Roteiro de Jean-Luc Godard. Alemanha Ocidental, 1970, 95 min. color. son.
- HIRSZMAN, Leon. **Garota de Ipanema**. [Filme-vídeo]. Roteiro de Eduardo Coutinho, Vinícius de Moraes e Leon Hirszman. Rio de Janeiro, Brasil, 1967, 99 min. color. son.
- MAURO, Humberto. **Lábios sem beijos**. [Filme-vídeo]. Roteiro de Adhemar Gonzaga e Arlindo Muccilo. Brasil, 1930, 56 min. son.
- PEIXOTO, Mario. **Limite**. [Filme-vídeo]. Roteiro e direção de Mário Peixoto. Rio de Janeiro, Brasil, 1931, 120 min. son.
- ROCHA, Glauber. **Deus e o diabo na terra do sol**. [Filme-vídeo]. Roteiro de Glauber Rocha, Walter Lima Júnior e Paulo Gil Soares. Brasil, 1964, 125 min. son.
- ROCHA, Glauber. **Terra em transe**. [Filme-vídeo]. Roteiro e direção de Glauber Rocha. Brasil, 1967, 106 min. son.
- SANTOS, Nelson Pereira dos. **Rio, 40 graus**. [Filme-vídeo]. Roteiro e direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro, Brasil, 1955, 100 min. son.
- SANTOS, Nelson Pereira dos. **Rio, Zona Norte**. [Filme-vídeo]. Roteiro e direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro, Brasil, 1957, 90 min. son.
- SANTOS, Nelson Pereira dos. **Como era gostoso o meu francês**. [Filme-vídeo]. Roteiro e direção de Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1971, 84 min. color. son.
- SGANZERLA, Rogerio. **O bandido da luz vermelha**. [Filme-vídeo]. Roteiro e direção de Rogerio Sganzerla. Brasil, 1968, 92 min. son.
- SGANZERLA, Rogerio. **A mulher de todos**. [Filme-vídeo]. Roteiro e direção de Rogerio Sganzerla. Brasil, 1969, 93 min. son.