

O PROCESSO DE NARRAÇÃO NO FILME *MEMÓRIAS PÓSTUMAS*, DE ANDRÉ KLOTZEL

Juracy Assmann Saraiva¹

Márcia Rohr Welter²

RESUMO

A transposição de narrativas verbais para a linguagem fílmica pode atualizar obras e provocar novas interpretações. André Klotzel, em *Memórias Póstumas* (2001), uma recriação da obra de Machado de Assis, concebe uma narração instigante para a narrativa *post mortem*, dividindo esse processo entre os dois narradores, o grande imagista e o subnarrador. No presente artigo, analisa-se o modo como ambos estão inscritos na narrativa cinematográfica a partir dos enquadramentos e dos planos fílmicos, bem como a instalação de significados provenientes de tal escolha. Para isso, adota-se um método indutivo, com uma revisão bibliográfica que conta com os estudos de André Gaudreault e François Jost (2009), Juracy Assmann Saraiva (2003), René Gardies (2006) e Jacques Aumont e Michel Marie (2013), a respeito da narrativa fílmica e, em especial, a respeito dos planos e dos enquadramentos da imagem fílmica. A partir de uma análise do filme de André Klotzel, calcada nesses pressupostos, foi possível perceber que os enquadramentos e os planos fílmicos fazem parte da construção dos significados e que o grande imagista e o subnarrador conduzem, de modo compartilhado, a narrativa em *Memórias Póstumas* (2001).

PALAVRAS-CHAVE: *Memórias Póstumas*; filme; grande imagista; subnarrador.

Introdução

O filme *Memórias Póstumas*, de 2001, é uma adaptação para a linguagem cinematográfica do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. O filme, dirigido por André Klotzel, apresenta, em seu elenco, atores renomados como Reginaldo Faria, Petrônio Gontijo, Viétia Rocha e Sonia Braga, e sua produção foi distinguida, no 29º Festival de Cinema de Gramado, com os prêmios de melhor filme, melhor direção, melhor roteiro, melhor atriz coadjuvante – para Sonia Braga – e, ainda, com o prêmio da crítica.

¹ Doutora em Teoria Literária pela PUC/RS e Pós-Doutora em Teoria Literária pela UNICAMP. Professora e pesquisadora da Universidade Feevale e bolsista em produtividade do CNPq e líder do grupo “Ficção de Machado de Assis: Sistema Poético e Contexto”.

² Mestranda em Processos e Manifestações Culturais, na Universidade Feevale, bolsista PROSUC/capes, e graduada em Letras, pela UNISINOS - Universidade do Vale do Rio dos Sinos. E-mail: marcia_r_welter@hotmail.com

Segundo depoimento de André Klotzel, diretor e roteirista do filme, fazia tempo que ele se sentia na obrigação de reler diversas obras com as quais havia entrado em contato na adolescência e, entre elas, estavam narrativas de Machado de Assis. “Ao reler *Memórias Póstumas* fiquei bobo que ainda não houvesse sido feito nenhum filme a partir do romance além do *Brás Cubas* [...]” (KLOTZEL, 2002, p. 251). Para Klotzel (2002), a produção de Júlio Bressane, *Brás Cubas*, de 1985, não era concebida propriamente como uma adaptação do romance machadiano nem pelo próprio diretor, que usou somente parte do material literário da obra. A realização de uma transposição do texto verbal para o fílmico pareceu, então, imprescindível a Klotzel que, rapidamente, registrou o roteiro, antes que alguém tivesse a mesma ideia (KLOTZEL, 2002).

O depoimento do diretor e sua ação de registrar o roteiro comprovam que o *Memórias Póstumas de Brás Cubas* se apresentava como um material fecundo para sua recriação pelo meio audiovisual e como um produto potencialmente atraente para o público. Conseqüentemente, o filme de Klotzel buscou manter uma aproximação com o texto verbal e reproduziu o aspecto mais marcante do romance de Machado de Assis: a figura do narrador ácido e irônico, que narra sua vida depois de morto.

O filme *Memórias Póstumas* (2001) inicia-se com a dedicatória, presente na narrativa literária, o que enfatiza, desde o início, a relação de semelhança que o novo texto pretendeu estabelecer com seu texto base:

AO VERME
QUE
PRIMEIRO ROEU AS FRIAS CARNES
DO MEU CADÁVER
DEDICO
COMO SAUDOSA LEMBRANÇA
ESTAS
MEMÓRIAS PÓSTUMAS (ASSIS, 2014, p. 49).

Na sequência da abertura, destaca-se, por seu isolamento, o título “*Memórias Póstumas*”, que apresenta “*Brás Cubas*” como subscrito. Esse recurso enfatiza a autoria da narrativa que será mostrada – ela foi concebida por *Brás Cubas*, que não é um autor defunto, “mas um defunto autor” (ASSIS, 2014, p. 55).

A primeira imagem que se expõe ao espectador é a de *Brás Cubas*, deitado em um caixão. Em seguida, enquanto o caixão é fechado, ouve-se uma voz em *off* que

Revista de Letras Norte@mentos

explica as circunstâncias da redação das *Memórias Póstumas*, e o dono dessa voz materializa-se, durante o enterro, com o aparecimento do defunto autor.

Brás Cubas, que pretende se distrair da monotonia da eternidade com a narração de sua existência, decide iniciar o relato das memórias pelo episódio de seu delírio e de sua morte, afirmando que ninguém contara, ainda, a passagem da vida para a morte. Em seguida, narra seu nascimento e as travessuras de infância; evolui para a juventude e para seu relacionamento com a cortesã Marcela; prossegue com a viagem forçada para a Europa, onde se forma Bacharel em Direito – sem merecer o diploma –, menciona que conheceu diversos países nos braços de diferentes mulheres; declara que retornara ao Brasil em decorrência da doença da mãe, que morre logo após seu regresso, e que recebera duas propostas do pai: eleger-se deputado e casar-se com Virgília. Preterido pela moça, que escolhe Lobo Neves, afirma que se mantivera sem esposa e sem ocupação, o que permitira dar continuidade à uma existência de futilidades. Acrescenta que, anos mais tarde, reencontrara Virgília, com quem estabelecera uma relação adúltera, que se desgastara com o passar do tempo, levando a uma nova separação. Finalmente, após mencionar que fora um deputado sem evidência, revela que fora acometido de uma ideia fixa, o emplasto Brás Cubas, que o levaria à morte.

Para contar essa história, a narração do filme é dividida entre duas instâncias enunciadoras: o grande imagista e o subnarrador³, Brás Cubas. O papel de ambos é analisado a partir do enquadramento e dos planos fílmicos, recursos narrativos que contribuem para a instalação de sentidos, cuja análise aponta para a necessidade de esclarecer fundamentos teóricos, relacionadas à narrativa audiovisual.

1. Elementos teóricos da narrativa fílmica

As obras audiovisuais compartilham, com as narrativas verbais, o modo narrativo (SARAIVA, 2003). Todavia, o filme difere do romance, pois aquele mostra as ações sem precisar dizê-las (GAUDREAU; JOST, 2009). No filme, os diversos códigos presentes, visuais e audíveis, possuem significação e deles depende a instalação de sentidos, pois, como aponta Juracy Assmann Saraiva (2003), o ponto de partida da

³ Devido às concepções teóricas utilizadas neste artigo, toda vez que se fizer referência à voz *of* ou ao personagem que tece comentários no filme *Memórias Póstumas* (2001) estará se referindo ao defunto autor, Brás Cubas.

linguagem cinematográfica é a imagem, enquanto, para a linguagem verbal, a imagem é o ponto de chegada. Seduzidos pelas imagens visuais e envolvidos pelas sonoridades, os espectadores de filmes deixam de atentar para o processo de narração, uma vez que

[...] a instância discursiva aparece menos nitidamente do que em uma narrativa. Os acontecimentos parecem se contar eles próprios. Impressão enganosa, evidentemente, pois sem uma mediação prévia, qualquer que seja, não haveria filme e não veríamos nenhum acontecimento (GAUDREULT; JOST, 2009, s/p).

Nesse sentido, os recursos cinematográficos podem remeter a uma personagem que relata a história ou que vê a cena, ou podem narrar a partir de uma instância exterior à narrativa, um “grande imagista” (GAUDREULT; JOST, 2009, s/p). Entretanto, segundo alguns teóricos, um narrador visualizado, que tece comentários, não é nada além de um subnarrador, pois “[...] o único ‘verdadeiro’ narrador do filme, o único que, por direito, merece esse vocábulo, é o grande imagista, ou, para dizer as coisas de outra maneira, o ‘meganarrador’, [...]” (GAUDREULT; JOST, 2009, s/p).

Dessa perspectiva, todos os outros narradores presentes em um filme não são mais que, de fato, narradores delegados, narradores segundos, e a atividade à qual eles se entregam é a ‘subnarração’, uma atividade que se distinguirá radicalmente da narração em primeiro grau (GAUDREULT; JOST, 2009, s/p).

Entretanto, assim como o narrador intradieético da narrativa verbal se sobrepõe ao narrador extradieético⁴, a presença do subnarrador na narrativa fílmica favorece o apagamento do meganarrador, ainda que, como afirmam Gaudreault e Jost (2009, s/p), “[...] ao contrário da situação que prevalece no caso da narrativa verbal, é relativamente difícil ocultar, pela interposição de um narrador segundo, a presença dessa instância que é o grande imagista, o meganarrador” (GAUDREULT; JOST, 2009, s/p). Esse paradoxo da narrativa fílmica se dilui quando o espectador percebe a presença do grande imagista pelo enquadramento e pelos planos do filme, que indicam uma ocularização externa à diegese, e quando os recursos sonoros traduzem elementos audíveis, que estão fora do alcance do subnarrador e das demais personagens.

⁴ Segundo Gérard Genette (s/d), uma narrativa pode apresentar níveis sempre que uma narrativa segunda se encaixa na narrativa primeira. Nesse caso, o narrador da narrativa encaixada é um narrador intradieético, enquanto o narrador da narrativa primeira é extradieético.

Conseqüentemente, os planos e o enquadramento estabelecem marcas subjetivas no texto fílmico, que fornecem informações sobre a narração. O plano, segundo Gardies (2006, p. 19), refere-se “[...] ao lugar que o corpo humano ocupa na porção de espaço enquadrada”. Conforme a Agência Nacional do Cinema (ANCINE, 2008), existem diversos tipos de planos: o plano geral, que mostra uma área de ação relativamente ampla; o plano de conjunto, que apresenta um enquadramento um pouco mais fechado que o plano geral; o plano americano, que enquadra as personagens do joelho para cima; o plano médio, que mostra a personagem enquadrada da cintura para cima; o plano próximo, que enquadra a personagem do tórax para cima; o *superclose*, plano muito próximo, que exhibe, por exemplo, a cabeça de uma personagem dominando toda a tela; e o plano de detalhe, que exhibe apenas algum detalhe da personagem ou de um objeto.

O enquadramento é o resultado de uma perspectiva, pois implica o ponto onde se coloca a câmera ou o ângulo visual que pode ser atribuído a uma personagem, quando o espectador vê pelos seus olhos, ou ao grande imagista, quando não se pode relacionar o que se vê à percepção de um participante da narrativa (AUMONT; MARIE, 2013). Para Aumont e Marie (2013, p. 163), “[...] um enquadramento é também um significante do ponto de vista da instância narradora e da enunciação”.

“Os traços característicos do enquadramento e do ponto de vista no filme remetem para uma reflexão sobre a percepção visual [...]”, como apontam Aumont e Marie (2013, p. 168), e são o ato “[...] que delimita e constrói um espaço visual para o transformar em *espaço de representação*” (GARDIES, 2006, p. 23). Nesse sentido, enquadrar é selecionar, delimitar, excluir, instituir e, principalmente, dar sentido à imagem, o qual é definido, também, pela narração (GARDIES, 2006). Assim, no filme, os elementos que dão forma à imagem, o tamanho do quadro, a luz e outros recursos, tudo se torna significativo e obedece a uma intencionalidade (GARDIES, 2006), como se evidencia na análise do filme *Memórias Póstumas* (2001).

2. “Mas na morte, que diferença, que desabafo”: a narrativa compartilhada de *Memórias Póstumas* (2001)

A primeira imagem do filme de André Klotzel (2001) é a de um homem de cabelos grisalhos, vestido com um terno preto, camisa branca e gravata borboleta preta, deitado em um esquite (Figura 1). Os signos que compõem a imagem deixam claro que

Revista de Letras Norte@mentos

se trata do ritual fúnebre de um indivíduo de idade avançada. A composição, que é exibida pela perspectiva de alguém que vê o esquife de cima e em plano próximo, pois foca a personagem do tórax para cima, aponta, desde o começo da narrativa fílmica, para a presença do grande imagista. Essa instância narradora irá mostrar a história a partir de uma perspectiva externa à diegese, visto que não participa das ações da narrativa, como o espectador constata na imagem inicial.

A configuração da imagem inicial, para quem não conhece a obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, suscita a curiosidade do espectador, que passa a levantar hipóteses sobre quem é a personagem morta, sobre o modo como se deu a morte, sobre a importância da morte na narrativa, pois o corpo em um caixão apresenta-se como enunciado inicial.

Figura 1: Brás Cubas, o defunto



Fonte: MEMÓRIAS PÓSTUMAS. André Klotzel (2001).

Entretanto, a curiosidade do espectador começa a ser sanada na cena seguinte, que exhibe o caixão sendo conduzido à sepultura enquanto uma voz *off* afirma ter ficado em dúvida se deveria iniciar suas memórias pelo nascimento ou pela morte. A partir das considerações dessa voz narrativa e das informações da cena seguinte – que exhibe a personagem da imagem inicial sentada em uma sepultura (Figura 2) – o espectador constata que irá assistir à narração da vida dessa personagem que, pelo título do filme, ele deduz que seja Brás Cubas.

Figura 2: O defunto autor Brás Cubas



Fonte: MEMÓRIAS PÓSTUMAS. André Klotzel (2001).

O defunto autor, como a personagem se autodenomina e como fica destacado pela palidez excessiva da pele, olha diretamente para a câmara e, por extensão, para o espectador, como se buscasse estabelecer um diálogo com ele. Ao valer-se desse recurso para a construção do vínculo com o receptor, o diretor de *Memórias Póstumas* (2001) transpõe, para a tela, a interlocução, tantas vezes empregada no texto verbal, entre o narrador e seu ouvinte, como fica exemplificado pelo excerto: “Morri de uma pneumonia; mas se lhe disser que foi menos a pneumonia, do que uma ideia grandiosa e útil, a causa da minha morte, é possível que o leitor me não creia, e todavia é verdade. Vou expor-lhe sumariamente o caso. Julgue-o por si mesmo” (ASSIS, 2014, p. 57).

Com efeito, ao delegar a função da narração a Brás Cubas, o filme de André Klotzel utiliza a subnarração, um elemento pouco usual na linguagem cinematográfica (GAUDREULT; JOST, 2009). Esse recurso, mediante o qual o subnarrador comenta as ações exibidas pelo grande imagista, faz parte de toda a composição de *Memórias Póstumas* (2001). Sob esse ângulo, Brás Cubas morto é um subnarrador que compartilha a narração de suas memórias com o grande imagista. Algumas vezes, é apenas possível ouvir sua voz, como se constata, no início do filme, quando um caixão é conduzido em um cemitério; em outras, a personagem aparece em cena como uma entidade que apenas pode ser visualizada pelo grande imagista e pelo espectador, conforme ocorre na passagem em que o bacharel Brás Cubas se encontra recluso em decorrência da morte de sua mãe; em ocasiões menos frequentes, ele suspende ou interrompe a narração do grande imagista, que mostra a história, o que se verifica quando Virgília vai visitar Brás e assiste aos últimos suspiros do antigo amante.

Todavia, o grande imagista, instância exterior à diegese que narra ao mostrar as ações, está presente em praticamente toda a narrativa de *Memórias Póstumas* (2001). Esse narrador sabe mais que as personagens e tem acesso à interioridade de Brás Cubas, o que inclui seu delírio de morte, representado na Figura 3.

Figura 3: O delírio de Brás Cubas



Fonte: MEMÓRIAS PÓSTUMAS. André Klotzel (2001).

O grande imagista tem acesso a esses derradeiros devaneios da mente da personagem e mostra ao espectador todos os momentos, desde o início em que Brás Cubas se sente a Suma Teológica de São Tomás, até o encontro do protagonista com a mãe Natureza que lhe revela que a ela pouco importa o minuto que passou, mas sim o que virá.

Na Figura 3, parte do delírio, Brás Cubas é exibido montado em um hipopótamo, percorrendo os “gelos eternos”. Nessa cena, composta em plano de conjunto (com enquadramento um pouco mais fechado que o plano geral, pois não é possível perceber muito do contexto do cenário), Brás e o hipopótamo não estão no centro da composição, mas na margem direita da imagem, o que sugere uma sensação de movimento, de deslocamento. A cena é exibida de modo frontal, a partir do enquadramento de uma instância externa, o grande imagista.

Ainda no episódio do delírio, o grande imagista cede, por um curto período, o seu lugar de narrador a Brás Cubas, para que o espectador integre-se à perspectiva dele, como se observa na Figura 4.

Figura 4: Brás vê a Natureza



Fonte: MEMÓRIAS PÓSTUMAS. André Klotzel (2001).

A cena é apresentada em plano americano (a personagem é mostrada dos joelhos para cima) e o enquadramento é construído de baixo para cima. Essas marcas da subjetividade de quem observa remetem a Brás Cubas. Ele vê a Natureza, força criadora do universo, em uma posição de subalternidade, pois está no chão e bem abaixo da figura feminina. A imagem, construída desse modo, revela a pequenez e a insignificância de Brás Cubas perante a Natureza: ele nada mais é do que uma fração diminuta e praticamente irrelevante da composição do universo. A dimensão da inferioridade do protagonista é ratificada pela cena da Figura 5, em que a natureza é apresentada por meio de um *superclose* enquanto segura um pequeno inseto, isto é, Brás Cubas, entre os dedos.

Figura 5: Brás Cubas perante a Natureza



Fonte: MEMÓRIAS PÓSTUMAS. André Klotzel (2001).

Nessa cena, o grande imagista retoma a narração, e a imagem é apresentada em *superclose* e de frente. A Natureza segura Brás Cubas, que aparece no canto esquerdo da imagem, pela camisola. O protagonista passa quase despercebido de tão pequenino que

fica ao lado da Natureza, a quem ele chama de absurda. Ao questionar a existência dessa força criadora, Brás estremece com um revide, expresso no questionamento: “Tremes?”. Percebendo sua fragilidade em seu delírio, o protagonista implora por mais alguns anos de vida, que são tacitamente recusados, pois a Natureza não mais precisa daquele ser para a continuidade da sua criação.

Após o delírio, que é mostrado, praticamente na íntegra, pelo grande imagista, Brás realiza a “grande transição” de sua história, passando a infância para chegar à Independência do Brasil, quando é jovem. Enquanto o defunto e subnarrador, em *off*, afirma que, nessa época, ele e o país eram dois rapazes, o grande imagista exhibe a festa da Independência nas ruas do Rio de Janeiro. Assim, quando a câmara foca Brás Cubas para que ele possa continuar seus comentários falando diretamente com o espectador, a personagem indica ao grande imagista que ele deve focalizar a cena ao fundo, isto é, em sua juventude, no ano de 1822, como se nota na Figura 6.

Figura 6: Brás Cubas apontando para a sequência da narrativa



Fonte: MEMÓRIAS PÓSTUMAS. André Klotzel (2001).

Essa cena, construída em plano próximo, mostra Brás Cubas, de modo frontal, no canto esquerdo da imagem, e tem como pano de fundo a rua movimentada pelo evento da Independência e indicia que um acontecimento relevante para a narrativa será exibido na sequência. Trata-se do relacionamento do jovem Brás com Marcela e, como informa a voz *off*, enquanto o país comemorava o seu novo imperador, o protagonista escolhia a rainha de sua vida.

O relacionamento entre Marcela e Brás é, então, exibido e comentado. Para chegar ao coração da dama, como revela o defunto subnarrador, trinta dias e três

esmeraldas haviam sido necessários. A relação não fora tranquila e passara por dois estágios: primeiro, o do “parlamentarismo”, em que a posse de Marcel era dividida entre o “presidente” Xavier e o “ministro” Brás Cubas; depois o do “golpe de Estado”, em que Brás se torna um “ditador sem nenhuma oposição”.

Apesar da afirmação do defunto Brás Cubas de que se instalara como único dono do coração de Marcela, a Figura 7, desmente a assertiva.

Figura 7: O jovem “ditador” Brás Cubas e Marcela



Fonte: MEMÓRIAS PÓSTUMAS. André Klotzel (2001).

A cena exhibe, em primeiro plano, o jovem Brás Cubas entregando mais uma joia à Marcela como prova de seu afeto, e, em segundo plano, um jovem sendo retirado do aposento, de modo furtivo, pela serva de Marcela. A cena demonstra que o grande imagista traz mais informações sobre Marcela do que o subnarrador defunto: enquanto a voz *off* afirma ser o único homem na vida amorosa de Marcela, o grande imagista mostra, ao espectador, que a dama era infiel, mantendo relacionamentos paralelos. Portanto, o arrebatamento adolescente de Brás voltara-se para uma cortesã, mestre nas artes de amar e de conquistar joias.

Após 15 meses de relacionamento e depois de gastar 11 contos de réis com a amante, Brás Cubas é enviado para a Europa, onde se forma Bacharel em Direito e onde passa boa parte do tempo desbravando o velho continente (Figura 8):

Figura 8: Brás Cubas viajando pela Europa



Fonte: MEMÓRIAS PÓSTUMAS. André Klotzel (2001).

Na cena reproduzida na Figura 8, tem-se um plano geral, e Brás Cubas é exibido montado em um burro, em um campo aberto, próximo a uma construção antiga, cujas paredes em arco parecem perder-se no infinito. A elaboração da cena enfatiza o deslocamento, as viagens empreendidas pela personagem, e a solidão de Brás que não foi capaz de criar laços pelos locais aonde passou. Teve apenas relacionamentos furtivos nos braços de mulheres que lhe permitiram conhecer diferentes países. Ambas as experiências são narradas pela voz *off* do defunto subnarrador

Entretanto, as andanças da personagem são interrompidas pelo recebimento de uma carta do pai, que clama por seu retorno (Figura 9).

Figura 9: Brás recebe uma carta do pai



Fonte: MEMÓRIAS PÓSTUMAS. André Klotzel (2001).

Nesse momento, o defunto subnarrador cede seu lugar na narração para o pai, que lhe escreve pedindo que retorne, porque a mãe se encontra doente. Na cena, construída em plano médio, o grande imagista exhibe o jovem Brás Cubas lendo a missiva do pai e insere, para o espectador, as imagens suscitadas na personagem, a

Revista de Letras Norte@mentos

partir da leitura da carta. Uma delas é o pai, no canto esquerdo da tela, que aparece com um semblante preocupado, olhando para baixo, como se estivesse escrevendo a carta para o filho; a outra, é a figura da mãe, no canto superior direito, que é visualizada por Brás com uma feição abatida, pedindo que retorne para que ela possa vê-lo uma última vez.

Comovido pelo teor da carta, Brás decide trocar as mulheres pela mãe e a Europa por sua terra, como afirma o subnarrador, e retorna ao Brasil. A sequência da diegese exhibe o último diálogo entre mãe e filho e a reclusão de Brás, na Tijuca, após o falecimento da progenitora. A solidão é preenchida pela presença da “ flor da moita” – Eugênia – de quem Brás colhe o primeiro beijo. Essa é filha de dona Eusébia, que o menino endiabrado vira, na infância, beijar o Dr. Vilaça atrás de uma moita.

Preocupado com a reclusão do filho, o senhor Cubas visita Brás em seu isolamento, levando-lhe dois motivos para que retorne ao Rio de Janeiro: uma proposta de matrimônio e o parlamento. Nesse ponto da diegese, o subnarrador intervém diretamente na narração do grande imagista, Figuras 10 e 11.

Figuras 10: O defunto subnarrador pausa a narração para uma explicação



Fonte: MEMÓRIAS PÓSTUMAS. André Klotzel (2001).

Figura 11: A explicação do defunto subnarrador, Virgília



Fonte: MEMÓRIAS PÓSTUMAS. André Klotzel (2001).

Na Figura 10, quando o senhor Cubas revela o nome da possível futura esposa de Brás, Virgília, o subnarrador Brás Cubas abre a porta por detrás de ambos. Com um “ops”, a imagem congela, e Brás afirma que uma explicação era necessária. A imagem é construída com os dois homens sentados à mesa, em primeiro plano, Brás Cubas olhando para o nada, o pai olhando para ele, e o defunto subnarrador, em segundo plano, olhando para a figura do pai. Na sequência, o subnarrador é mostrado, pelo grande imagista, saindo do cômodo com os dois homens congelados e entrando em outro, onde se encontra Virgília.

Já a Figura 11 exibe, em primeiro plano, o defunto subnarrador olhando diretamente para o espectador, mas com o corpo de perfil, em plano médio. Essa elaboração sugere que a personagem está se movimentando enquanto conversa com o seu “interlocutor”, o que, de fato, ocorre na sequência. Enquanto isso, em segundo plano, é mostrada Virgília à frente de um espelho, retocando os cabelos, o que fornece indícios sobre a vaidade da moça.

A composição dos planos dessas duas imagens contrapõe-se: na Figura 10, o defunto subnarrador surge em segundo plano e nele permanece, pois, naquele momento da narrativa, o diálogo entre pai e filho é mais importante do que os comentários de Brás Cubas. Todavia, a partir da intromissão do subnarrador na Figura 11, a explicação dele é o fato mais relevante da cena e, por isso, a personagem permanece em primeiro plano, e Virgília fica como um pano de fundo, ilustrando a imagem.

Quando o defunto subnarrador abre uma porta, entra em uma casa e, em seguida, no cômodo de outra residência e, por fim, retorna ao espaço inicial, as ações da personagem constituem uma analepse. Virgília, que o pai de Brás desejava como nora e

que o grande imagista exhibe ao espectador, é a mesma senhora que acompanha o último suspiro de Brás, apresentado logo no início da narrativa fílmica. O subnarrador, com seus comentários, também opera uma prospecção, afirmando que aquela dama voluntariosa (Figura 11) tomaria partido nas mais íntimas sensações de sua vida.

Brás, apresentado à Virgília, passa a frequentar a casa da moça diariamente para cortejá-la. Enquanto não está lá, como afirma, fica vagando pelas ruas da cidade. Em uma dessas andanças, a personagem deixa cair seu relógio, o que causa dano ao objeto. Brás, então, vê uma relojoaria e entra no estabelecimento com a intenção de mandar consertar o relógio, e sua atenção é voltada para uma joia (Figura 12):

Figura 12: As joias de Marcela



Fonte: MEMÓRIAS PÓSTUMAS. André Klotzel (2001).

Nessa parte da narrativa, o grande imagista exhibe, em plano de detalhe a última joia que Brás dera à Marcela como prova de seu amor. No mostruário da loja, que tem uma mulher sentada ao fundo, estão o colar e os brincos que fazem Brás adulto reconhecer, na figura feminina arruinada da relojoaria, a cortesã, dona de seus primeiros suspiros amorosos.

As duas personagens estabelecem um diálogo que termina com Brás fazendo uma promessa que ambos sabem que não será cumprida: retornar à loja. Na sequência, os momentos embaraçosos com Marcela são substituídos por um baile, no qual Brás percebe que fora preterido por Virgília. Ela escolhera Lobo Neves para ser seu marido, um homem capaz de lhe proporcionar *status* social e de lhe garantir uma vida na alta sociedade.

A relação amorosa entre Brás e Virgília somente será concretizada anos mais tarde. Em uma ocasião em que visita Virgília, Brás propõe à amada que fujam. O grande

imagista exhibe a dama com um olhar baixo, analisando a casa e observando o conforto que possui, o que sugere que Virgília se sente desconfortável com a proposição do amante, como é possível perceber na Figura 13.

Figura 13: Virgília desconfortável com o pedido de Brás Cubas



Fonte: MEMÓRIAS PÓSTUMAS. André Klotzel (2001).

Enquanto a dama se sente incomodada com a insistência de Brás, Lobo Neves chega em casa e é recebido pelo amigo e amante da esposa que, intimamente, pensa em esganá-lo.

Figura 14: O defunto subnarrador separa uma briga



Fonte: MEMÓRIAS PÓSTUMAS. André Klotzel (2001).

A Figura 14 enquadra, de modo frontal e no centro da imagem, o defunto subnarrador separando Brás Cubas e Lobo Neves em uma briga inexistente. Antes de o defunto subnarrador separar os dois homens e de falar diretamente ao interlocutor, afirmando que não iria manchar a história com sangue, o espectador está convencido de que a personagem matará o marido de Virgília para poder ficar, de modo livre e desimpedido, com a amada. Todavia, a entrada do subnarrador na cena revela que tal

ação era apenas imaginada. Nesse sentido, percebe-se que, mais uma vez, o grande imagista tem acesso aos pensamentos de Brás Cubas e os exhibe ao espectador.

Na continuação da narrativa, para frisar que o ato de violência não passava de uma imaginação, a sequência é recapitulada, com Brás apertando, cordialmente, a mão de Lobo Neves. Após esse episódio, Brás e Virgília passam a se encontrar em uma casinha da Gamboa, dando continuidade ao seu relacionamento, que é marcado por momentos prazerosos. Contudo, a ligação do casal começa a se desgastar quando Virgília sofre um aborto e perde a criança de quem Brás julga ser pai; ela acaba, definitivamente, com a nomeação de Lobo Neves como presidente de uma província.

Anos mais tarde, em 1865, Brás retorna a ver Virgília e, influenciado pelo amigo Quincas Borba, decide tornar-se ministro. Essa intenção começa a tomar forma com a conquista de uma cadeira na câmara, que o aproxima mais uma vez de Lobo Neves, também deputado da casa, mas é abandonada em pouco tempo. Lobo Neves, por sua vez, apenas deixa a política quando falece, em pleno discurso na câmara dos deputados.

O defunto subnarrador confessa ao espectador que a morte do antigo opositor lhe causara prazer e que, movido por essa mesma sensação, fora ao velório da personagem (Figura 15):

Figura 15: O velório de Lobo Neves



Fonte: MEMÓRIAS PÓSTUMAS. André Klotzel (2001).

Na Figura 15, percebe-se, de modo mais expressivo do que em outros momentos da diegese, que os elementos que compõem a imagem, luz e cor, dão forma a uma intenção, como destaca Gardies (2006). A iluminação restrita e as vestes negras das personagens auxiliam a instituir o caráter fúnebre e melancólico do velório de Lobo Neves. Nessa cena, o grande imagista delega a narração ao defunto Brás Cubas. O espectador, então, vê a cena pela perspectiva de Brás Cubas já velho. A personagem, afastada do esquife, acompanha a tristeza da antiga amante pela perda do marido. Após

a cena do velório de Lobo Neves, a narrativa encaminha-se para o fim, que exhibe novamente, pela perspectiva do grande imagista, o começo da narrativa fílmica, os últimos suspiros de Brás Cubas (Figura 16).

Figura 16: Novamente o fim



Fonte: MEMÓRIAS PÓSTUMAS. André Klotzel (2001).

Nessa última imagem do filme, evidencia-se, conforme Ute Hermanns (2018), que um ciclo se encerrou, que a vida se transformou em história e que essa só existe por meio da narração. Em consonância com esse ponto de vista, o subnarrador Brás Cubas surge, novamente em destaque, enquadrado em primeiro plano e no centro da imagem, curvando-se diante do espectador com a cena de sua morte como pano de fundo. A atitude do subnarrador, que vai esmaecendo até desaparecer perante o grande imagista e o público, revela que a encenação de sua vida se encerrou e demonstra, também, uma forma de agradecer ao público por ter acompanhado sua narração.

Considerações finais

No filme *Memórias Póstumas* (2001), os planos e os enquadramentos auxiliam na construção de sentidos da narrativa fílmica. Os planos, que dizem respeito à porção que o corpo humano ocupa na tela, são explorados em todas as suas configurações, desde o plano de detalhe, que dá destaque a um elemento específico de um objeto ou personagem, até o plano geral, que exhibe uma imagem ampla. Já pelos enquadramentos, que auxiliam a construir as marcas de subjetividade da instância narradora, é possível definir se a cena é mostrada por um narrador externo à história ou por uma personagem da narrativa.

Na maior parte da composição fílmica de André Klotzel, o enquadramento se dá por uma instância externa ao filme, o grande imagista, que narra ao mostrar as cenas ao espectador. Nesse sentido, percebe-se que a linguagem audiovisual compartilha com a linguagem verbal o modo narrativo. Além disso, o grande imagista de *Memórias Póstumas* (2001) tem acesso aos pensamentos de Brás Cubas, revelando-os ao público, e detém informações sobre as personagens, como é demonstrado no episódio da relação do jovem Brás com a cortesã Marcela.

Todavia, pela presença da voz *off*, que se materializa na figura do defunto Brás Cubas, e pelo enquadramento, percebe-se que, em momentos pontuais da diegese, é possível captar cenas pela perspectiva de uma personagem, como ocorre, por exemplo, no delírio de Brás Cubas e no velório de Lobo Neves. A partir desses detalhes, constata-se que o grande imagista não é o único narrador presente na construção audiovisual de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. A figura que tece comentários é considerada como um narrador segundo. Conseqüentemente, a personagem é um defunto subnarrador, já que ressuscitou para contar as suas memórias. Em alguns momentos, a intromissão desse subnarrador é tamanha que congela imagens e indica, ao grande imagista, o que ele deve focar em sua “mostração”. Nesse sentido, o filme de Klotzel apresenta uma instância pouco usual do meio audiovisual, o subnarrador, que recria o narrador machadiano nas telas do cinema. A narração do grande imagista, a instância externa à diegese, compartilha o processo de narração com o defunto subnarrador, que vai interferindo na narrativa com seus comentários.

REFERÊNCIAS

- ANCINE. *Glossário de termos técnicos do cinema e do audiovisual, utilizados pela ANCINE*. Versão 1.23. Brasília, DF: ANCINE – Agência Nacional do Cinema, 2008. Disponível em: https://www.ancine.gov.br/media/Termos_Tecnicos_Cinema_Audiovisual_28032008.pdf. Acesso em: 30. dez. 2019.
- ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Porto Alegre: L&PM, 2014.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel (Orgs.). *A Análise do filme*. São Paulo: Edições Texto & Grafia, 2013.
- HERMANNNS, Ute. O riso dos narradores mortos em filmes brasileiros: Toda Nudez será castigada (1973), Brás Cubas (1988) e Memórias Póstumas de Brás Cubas (2001).

Brasiliانا: Journal for Brazilian Studies, v. 7, n. 1, 2018. Disponível em: <https://tidsskrift.dk/bras/article/view/109687>.

GARDIES, René. *Compreender o cinema e as imagens*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2006.

GAUDREAU, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora da UnB, 2009.

GENETTE, Gérard. *O discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, s.d.

KLOTZEL, André. André Klotzel. In: NAGIB, Lúcia. *Cinema de retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed. 34, 2002. Disponível em: https://books.google.com.br/books?redir_esc=y&hl=pt-BR&id=5fH9bMp--b4C&q=Klotzel#v=snippet&q=Klotzel&f=false>. Acesso em: 17 dez. 2019. p. 246-252.

MEMÓRIAS Póstumas. Direção: André Klotzel. Intérpretes: Reginaldo Faria, Petrônio Gontijo, Viétia Rocha e Sonia Braga. Brasil: Europa Filmes, 2001. 1 DVD (102min).

SARAIVA, Juracy Assmann. Literatura e cinema: Encontro de linguagens. In: _____. *Narrativas verbais e visuais: leituras refletidas*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003. p. 9-26.

THE PROCESS OF STORY-TELLING IN THE MOVIE *MEMÓRIAS PÓSTUMAS*, BY ANDRÉ KLOTZEL

ABSTRACT

The transpositions of verbal narratives to film language can update artworks and provoke new interpretations. André Klotzel, in *Memórias Póstumas* (2001), an adaptation of the Machado de Assis's novel, conceives an instigating narration to the post mortem narrative, dividing this process between two narrators, the implicit narrator and the sub-narrator. In this paper, it is analyzed the way in which both are inserted in the cinematographic narrative through frames and close ups, as well as the installing of meanings provided from such choices. To accomplish that, an inductive method is adopted, reviewing the literature of studies from André Gaudreault and François Jost (2009), Juracy Assmann Saraiva (2003), René Gardies (2006) and Jacques Aumont and Michel Marie (2013), regarding film narratives and, especially, regarding the films close ups and framings. From the analysis of André Klotzel's movie, cemented on those assumptions, it is possible to notice that the framings and close ups are part of the construction of meanings and that the implicit narrator and sub-narrator conduct, in a shared manner, the narrative of *Memórias Póstumas* (2001).

KEYWORDS: *Memórias Póstumas*; film; implicit narrator; sub-narrator.

Recebido em: 18/02/2020

Aceito em: 20/06/2020

Revista de Letras Norte@mentos

Estudos Literários, Sinop, v. 14, n. 35, p. 210-229, jan./jun. 2021.

229