

MACHADO DE ASSIS INVENTOR DO CINEMA

Pascoal Farinaccio

Resumo: Através de uma breve análise do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e do conto “Capítulo dos Chapéus”, do livro *Histórias sem Data* (1884), procura-se demonstrar aqui como Machado de Assis, mesmo antes da invenção oficial do cinema, inventou uma forma de representação literária da realidade que se poderia denominar “cinematográfica”.

Palavras-Chave: Machado de Assis; Ficção Brasileira; Cinema.

Cinema antes do cinema: não é incomum a qualificação de “cinematográfica” para a prosa de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, romance seminal de Machado de Assis que data de 1881. Prosa cinematográfica, cabe frisar, que se antecipa à primeira exibição pública do cinema, a qual se deu no dia 28 de dezembro de 1895, a lendária exibição de Lumière no “Grand Café” em Paris: entre outras cenas projetadas, um trem chegando na estação, imagem capaz de produzir uma tal impressão de realidade a ponto de assustar a platéia, que temeu naquele momento a entrada da máquina sala adentro... Mas, ao que tudo indica (e na verdade é isso que pretendemos demonstrar aqui), quatro anos antes deste episódio Machado de Assis por assim dizer já “dialogava” com a linguagem cinematográfica em sua prosa esteticamente revolucionária (como é sabido, um divisor de águas em sua obra e na literatura brasileira em geral).

Certamente não por acaso *Memórias Póstumas* já foi levado às telas pelo menos duas vezes: *Brás Cubas*, filme de Julio Bressane realizado em 1985 e o mais recente *Memórias Póstumas*, de André Klotzel, filme de 2001. Julio Bressane, em particular,

interessou-se pela inovação formal do romance, o estilo fragmentário, a assunção radical e desinibida do fazer literário. Vôo livre da imaginação que fez de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a seu ver, uma singularíssima “forma mental” construída como “cacos de coisas” (cineasta sensível ao fragmento, Bressane é também grande leitor de Oswald de Andrade, cuja obra modernista inspirou seu filme *Miramar*, de 1997). Nas *Memórias Póstumas* temos um Machado de Assis moderníssimo e muito além de seu tempo, conforme a leitura de Bressane: “...*Brás Cubas* é preche de todo procedimento moderno que rolou na América nos últimos cem anos... É uma antevisão, visionária, do sentir, do fazer, modernista, em várias artes”. Entre as antecipações machadianas estaria a captação do modo de narrar cinematográfico: “Há, como se sabe, uma premonição extraordinária no *Brás Cubas*: o cinema e, sua alma, a montagem” (Bressane, 2000, p. 50).

Chegamos aqui à nossa palavra chave: **montagem**. *Memórias Póstumas* é composto de 160 pequenos capítulos ou fragmentos cuja **ordenação** é também matéria de reflexão do autor. Em outras palavras, há uma dimensão metalingüística neste romance, que é uma marca forte, digamos, de sua inquietude moderna. Muito já se escreveu sobre a novidade formal representada pelo estilo fragmentário machadiano, e a ela queremos nos referir tendo em vista apenas uma possível aproximação com a linguagem cinematográfica.

O capítulo IX das *Memórias*, que leva o significativo título “Transição”, refere-se ao método de composição do livro. Aí Brás Cubas nos dirá de sua destreza em operar saltos na estrutura narrativa, desde logo deixando claro que desobedecerá, quando lhe parecer necessário, a seqüência cronológica dos acontecimentos vividos. “E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro”. A transição a que se refere corresponde ao salto do episódio de seu enterro, narrado pouco antes, ao dia de seu nascimento, que passará a relatar... Transição feita, por assim dizer, sem aviso prévio ao leitor: “Viram? Nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção pausada do leitor: nada. De modo que o livro fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método” (Assis, 2001, p. 85). O dobrar-se sobre o método é exercício constante nas *Memórias*.

“Um salto”, capítulo XIII, novamente traz à baila o método de composição: “Unamos agora os pés e demos um salto por cima da escola, a enfadonha escola...” Por

enfadonho o assunto, o narrador sugere que ele seja visto de modo breve e ligeiro, para que se possa passar a matéria porventura mais interessante. O capítulo começa com a sugestão do salto e conclui com outra: “Vamos de um salto a 1822, data da nossa independência política, e do meu primeiro cativo pessoal” (*idem*, pp. 94-95).

Essa forma ziguezagueante de narrar, **que opera saltos e costuras insólitas**, será definida mais adiante, no famoso “O Senão do Livro” como um estilo próprio aos seres embriagados: “...este livro e o meu estilo são como ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...” Um estilo que se contrapõe à expectativa do leitor, a qual se revela, segundo o narrador, no amor à “narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente” (*idem*, p. 172). Nota-se aqui uma agudíssima percepção machadiana do horizonte de expectativa de sua época; há embutido no romance a auto-consciência da inovação literária que nele se engendra, e que certamente não haveria de cair no gosto do leitor médio. E tomem, pois, piparotes!

De um lado, a utilização do fragmento; de outro, a reflexão sobre esse uso. Consciência visceral da invenção de linguagem. E ainda outros procedimentos modernos de construção, como o capítulo “O Velho Diálogo de Adão e Eva”, composto de pontos, reticências, pontos de exclamação, pontos de interrogação... E colagens de *ready mades*: o capítulo “Bilhete”, que é a colagem de um bilhete da amante de Brás; “Epitáfio”, capítulo integralmente constituído por uma inscrição tumular: “aqui jaz...” Notoriamente, são procedimentos que fariam história, não só no Brasil, mas no universo da arte ocidental: colagem de fragmentos heteróclitos, muitas vezes extraídos da realidade mais banal e cotidiana, um recurso que pode ser rastreado na obra de um Picasso, um Duchamp, um Eisenstein, um James Joyce, um Oswald de Andrade... Não seria exagerado dizer que o experimentalismo estético das vanguardas do início do século XX já estava pré-figurado, em grande medida e magistralmente, neste romance de 1881!

Do ponto de vista da linguagem cinematográfica propriamente dita, resta claro que uma possível aproximação com as *Memórias Póstumas* deve ter por fulcro analítico o procedimento da montagem. Nesse sentido, poderíamos dizer que as *Memórias* se afastam de um tipo de cinema que poderíamos denominar “cinema-janela”: aquele que propõe uma relação de transparência em relação à realidade empírica, que se propõe, noutras palavras,

como uma janela aberta para o mundo. Um tipo de representação “naturalista”, que procura escamotear o dado construtivo, a invenção da linguagem (em proveito de uma suposta cópia fiel da vida tal qual é, o espectador sendo conduzido a pensar que o que vê é a própria realidade se desenrolando à sua frente, como num passe de mágica...). Quanto à forma, o procedimento básico do cinema-janela é **tornar a montagem invisível**, pois é justamente o corte o elemento que por assim dizer denuncia o caráter artificial (entenda-se: construído) da representação cinematográfica. Um cinema ancorado no que se convencionou chamar, enfim, de “decupagem clássica”.

Contra esse sistema de representação clássico, o cineasta russo Eisenstein propôs uma teoria da montagem (aplicada concretamente em seus filmes) a fim de romper com o “projeto ilusionista” do “cinema-janela”. Ao invés de transparência, a representação que se afirma opaca em relação ao real; ao invés de cinema-janela, um **cinema-discurso**, que se assume não como reflexo, mas antes como reflexão sobre o real, um discurso que re-presentando o real o interpreta e simultaneamente o re-inventa. Com relação à forma, um cinema que torna a montagem visível, convertendo ela mesma em objeto de reflexão: “Uma montagem que interrompe o fluxo de acontecimentos e marca a intervenção do sujeito do discurso” (Xavier, 2005, p. 130). Toda a teoria eisensteniana da montagem está centrada, como se sabe, na idéia do **choque** entre planos, na combinação inusitada de planos contrastantes. O objetivo disso é arrancar o espectador da “atitude cotidiana”, mediante a produção de “combinações estranhas”, a criação de um “cotidiano alógico” ou “interpretação não-cotidiana do detalhe” (*idem*, p. 133), levando-o assim a abandonar a mera atitude contemplativa e a participar, ativamente, da **construção do sentido** daquilo que vê na tela do cinema.

É desse tipo de montagem “opaca” que se faz *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Como visto atrás, o fluxo narrativo do discurso memorialístico é o tempo todo interrompido para dar lugar a uma aguda, e por vezes irônica (notadamente em seu diálogo com o leitor) reflexão sobre o fazer literário. Não apenas se “salta” de um episódio a outro, mas **também se pensa o salto enquanto artifício literário**. E quer nos parecer mesmo que é justamente esta consciência crítica do artifício a marca maior da modernidade do romance, que abarca

em seu movimento de reflexão a própria figura do leitor, também aqui convidado a participar da produção de sentido do romance.

O narrador Brás Cubas, no capítulo “Formalidade”, diz ter recebido do céu uma “partícula de sabedoria”, uma “distinção psíquica”, a saber: “... o dom de achar as relações das coisas, a faculdade de as comparar e o talento de concluir” (Assis, 2001, p. 227). Parece-nos evidente que o narrador, nesta passagem, ao dizer de sua “distinção psíquica”, isto é, de um atributo psicológico individual, na verdade está se referindo primordialmente à estrutura das *Memórias*. Afinal, a inventividade destas – sua “distinção” – não reside justamente na aproximação engenhosa de fragmentos diversos, em sua comparação e das conclusões penetrantes em torno das constelações inusitadas que são então montadas?

Para concluirmos com *Brás Cubas* uma última observação: se há nele, como escreveu Julio Bressane, uma “premonição extraordinária”, “o cinema, e sua alma, a montagem”, há ainda outro dado “cinematográfico” no livro, provavelmente outra fonte de atração para cineastas predispostos a filmá-lo. É, mais uma vez, o próprio Julio Bressane quem nos oferece a boa dica: “Tirar a câmera do tripé, da mão na altura do olho, da grua, do carrinho e colocá-la em um varal de cordas, amarrá-la em um selim de bicicleta, precipitá-la em hélice no espaço, isto é o que traduz o estilo de Machado de Assis em *M.P.B.C.*, terso, castiço, que capta o que dele se aproxima” (Bressane, 1996, p. 54).

Belíssima intuição de Bressane!, a qual relaciona os enfoques do narrador com movimentos inusuais de câmera. Nesse sentido, e para não ficarmos numa conjectura abstrata, vejamos este trecho das *Memórias*, retirado do capítulo I, “Óbito do Autor”: “Agora, quero morrer tranqüilamente, metodicamente, ouvindo os soluços das damas, as falas baixas dos homens, a chuva que tamborila nas folhas do tinhorão da chácara, e o som estrídulo de uma navalha que um amolador está afiando lá fora, à porta de um correiro” (Assis, 2001, p. 70). Aqui, a descrição do narrador bem parece um ligeiro movimento de câmera na mão, que parte do recinto fúnebre e alcança o mundo externo, capturando imagens e sons da vida cotidiana, que prossegue a despeito do óbito do nosso defunto autor. E com que destreza e capacidade de fixação de detalhes o narrador o faz!, ilustrando à perfeição a definição do estilo machadiano dada por Bressane: “capta o que dele se aproxima”.

Escrito mais ou menos à época das *Memórias Póstumas* o conto “Capítulo dos Chapéus” foi recolhido no livro *Histórias sem Data*, de 1884. É um estudo de psicologia feminina: Mariana, esposa do bacharel Conrado Seabra, aborrece-se com o marido pelo fato de ele insistir em usar um chapéu a seu ver chinfrim, em desacordo com a posição social de advogado. Típica personagem feminina machadiana, Mariana, voluntariosa e que jamais se dá por vencida, procura persuadir o marido a trocar o chapéu de predileção por outro supostamente mais adequado. Conrado, por sua vez, recusa-se a atender o pedido da mulher, valendo-se para tanto de uma arenga metafísica digna de um Quincas Borba. Diz à mulher, por exemplo, que a escolha de um chapéu por parte de um homem jamais é um ato aleatório, mas antes guiada por um “determinismo obscuro”; é falsa, aí, a impressão de liberdade na escolha, pois é o chapéu que escolhe o homem e não o contrário: “...pode ser que nem mesmo o chapéu seja complemento do homem mas o homem do chapéu...” (Assis, 2004, p. 211).

A dificuldade em convencer o marido irrita Mariana, que decide ir visitar uma amiga para espairecer, após a saída de Conrado para o trabalho. Sofia, a amiga, ouve a história de Mariana e propõe-lhe um passeio pela cidade, “ver as lojas, contemplar a vista de outros chapéus bonitos e graves”. Assim se inicia uma espécie de viagem ao inferno (que é uma viagem de aprendizagem), em que Mariana, acompanhada de Sofia (uma mulher em tudo diferente dela, também casada, “honesta, mas namorada...”.) irá literalmente se **chocar** com a multidão nas ruas e a infinita variedade de interpelações visuais e sonoras do centro financeiro e comercial do Rio, o que irá favorecer uma revisão de seu mundo interior dos desejos pessoais...

E é justamente essa incursão pela cidade já revolucionada pelo império da mercadoria que nos parece o dado “cinematográfico” do conto. A variedade e fugacidade das sensações despertadas pela experiência urbana são captadas por Machado numa prosa que procura dar conta ou mapear a plasticidade maleável inerente à sua matéria, quer psicológica quer física. Embora não se dê nesse conto, a exemplo das *Memórias Póstumas*, uma utilização do fragmento e da montagem à maneira do cinema, a matéria extraliterária a que se reporta já é em si “cinematográfica”. Vejamos.

Georg Simmel, em extraordinário ensaio de 1903, “A Metrópole e a Vida Mental” (um texto de grande importância para pensadores como Kracauer e Walter Benjamin) explica que a modernização capitalista de fins do século XIX e inícios do XX acarretou uma “intensificação da estimulação nervosa”, alterando os fundamentos fisiológicos e psicológicos da experiência subjetiva. Vale a pena citá-lo: “O rápido agrupamento de imagens em mudança ao alcance de um simples olhar e a imprevisibilidade de impressões impetuosas: essas são as condições psicológicas criadas pela metrópole. A cada cruzar de rua, com o ritmo e a multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social, a cidade cria um contraste profundo com a cidade pequena e a vida rural em relação aos fundamentos sensoriais da vida psíquica” (*Apud Singer, 2004, p. 96*).

O surgimento das grandes cidades e conseqüentemente da multidão causou grande impacto em seus primeiros espectadores; citando Benjamin, Singer relembra que “medo, repulsa e horror eram as emoções que a multidão da cidade grande despertava naqueles que a observavam pela primeira vez” (*idem, p. 100*). A colisão entre o moderno e o arcaico nesses primeiros tempos de formação das metrópoles (colisão muitas vezes concretamente materializada via entrechoque de cavalos com bondes ou simplesmente o atropelamento de incautos pedestres por automóveis...) comunicava aos contemporâneos “uma hiperconsciência especificamente histórica da vulnerabilidade física no ambiente moderno” (*idem, p. 106*).

Esse novo tipo de experiência vivenciada pelos moradores da cidade (já definida por Benjamin na célebre formulação “experiência de choques”) é aproximada por inúmeros teóricos da experiência de assistir a um filme. De fato, há um evidente paralelismo entre a experiência sensorial daquele que é bombardeado por inúmeros tipos de informações produzidas no contexto urbano (interpelações cambiantes de sons e imagens) e a experiência daquele que se vê diante do discurso audiovisual em movimento na tela do cinema. Isso não passou despercebido sequer aos contemporâneos desses fenômenos então novíssimos, como se percebe pela crônica de um tal Hermann Kiezzel, que escreveu em sua coluna do jornal *Der Strom* em 1911 (crônica muito oportunamente citada por Singer): “A psicologia do triunfo do cinema é a psicologia metropolitana. A alma metropolitana, aquela

alma sempre atormentada, curiosa e desancorada, deslocando-se de impressão fugaz em impressão fugaz, é com muita razão a alma cinematográfica” (*idem*, p. 116).

Aliás, os vários ensaios reunidos no livro *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*, aqui citado, explicitam à exaustão como a cultura da modernidade (notadamente a cultura urbana metropolitana, que implicou o surgimento de uma audiência de massa e de novas formas de diversão para dar conta das demandas do público) tornou – por assim dizer - **inevitável** algo como o cinema. Pois logo se percebeu que a “sétima arte” (embora não houvesse qualquer pretensão artística nas primeiras exibições cinematográficas...) surgia naquele preciso aqui-agora, historicamente determinado, justamente para representar nas telas o nascimento de um fascinante mundo novo... Dava-se, enfim, início à “era da imagem”.

O Rio de Janeiro de Machado de Assis também passou por um processo de modernização na virada do século XIX para o século XX. As grandes mudanças se deram, efetivamente, a partir de 1904, na gestão do prefeito Pereira Passos, que remodelou “à francesa” o centro da cidade. O grande marco foi a construção da Avenida Central (hoje Rio Branco), arborizada à semelhança dos bulevares da capital francesa... Machado de Assis acompanhou atônito esse processo de mudanças, como dá a entender carta que enviou a Oliveira Lima, que se encontrava então no exterior: “Venha ver o Rio em suas galas novas. Custar-lhe-á a reconhecê-lo. É uma metamorfose de surpreender, mesmo a quem, como eu, viu sair a borboleta”. Pouco adiante, diz de sua sensação de deslocamento dentro do novo ambiente: “Mudaram-me a cidade, ou mudaram-me para outra. Vou deste mundo, mas já não vou da colônia em que nasci e envelheci, e sim de outra parte para onde me desterraram” (*Apud* Machado, 2007, p. 27).

Essa mudança radical da fisionomia da cidade, que implicou na abertura de novas avenidas, demolições, saneamento, expulsão dos grupos populares da região central... é posterior à elaboração do conto “Capítulo dos Chapéus”. Mas ainda antes das pás e picaretas de Pereira Passos entrarem em ação, o Rio já era palco de transformações substanciais. Ubiratan Machado anota que a década de 1850, na qual, aliás, se inicia o movimento de ascensão social do escritor carioca, foi também “uma fase de notável desenvolvimento da cidade”. Entre outras alterações, pode-se destacar: “... a ocupação (...)

dos bairros de Santa Teresa e Catumbi, para onde acorria a classe média e, mais além, a Tijuca, ainda uma área rural longínqua, retratada por José de Alencar no romance *Sonhos d'Ouro*. Foi o local escolhido por Bentinho e Capitu para passarem a lua-de-mel. As famílias aristocráticas e de recursos dirigiam-se cada vez mais para a Zona Sul: Botafogo, Catete, Glória, fixando residência nas chácaras, até então utilizadas em fins de semana”(idem, pp. 29-30). Como se vê, o Rio ia tomando à época a fisionomia cujos traços principais ainda hoje podemos facilmente reconhecer.

Retornando ao conto de Machado, podemos acompanhar a peregrinação de Mariana pelo agitado centro do Rio. Antes do passeio, entretanto, o narrador em terceira pessoa já havia comentado sobre a uniformidade dos hábitos mentais de sua personagem, pessoa pouco afeita a mudanças, com suas “exigências monótonas” e que “só estava comodamente em casa”. Com efeito, poder-se-ia dizer que o núcleo do conto, que lhe dá tensão, é a **oposição casa versus rua**. A rua é justamente o espaço que escapa ao controle de Mariana, sobre o qual não pode intervir a fim de ajustá-lo a seu gosto. “Chegaram à Rua do Ouvidor...” Aqui efetivamente inicia-se a *via crucis* de Mariana: “A uniformidade e a placidez, que eram o fundo do seu caráter e da sua vida, receberam daquela agitação os repelões do costume. Ela mal podia andar por entre os grupos, menos ainda sabia onde fixasse os olhos, tal era a confusão das gentes, tal era a variedade das lojas” (Machado, 2004, p. 214). Para retomarmos o fio de nosso argumento, observemos que os olhos de Mariana dão com uma realidade social “cinematográfica”, mas ainda não foram educados pelo cinematógrafo...

E o passeio prossegue em meio à agitação da cidade: “A rua estava agora mais agitada, as gentes iam e vinham por ambas as calçadas, e complicavam-se no cruzamento das ruas”. Posto isso, o narrador insiste na oposição entre o espaço ordenado da casa e o caos da urbe: A alma de Mariana sentia-se cada vez mais dilacerada de toda essa confusão de cousas (...) e outra vez recordava a casa, tão quieta, com todas as cousas no seu lugar, metódicas, respeitadas umas com as outras, fazendo-se tudo sem atropelo, e, principalmente, sem mudança imprevista. E a alma batia o pé raivosa...” (idem, p. 217).

A “confusão” e as “mudanças imprevistas” das ruas são de monta a deixar Mariana **doente**. Observa o narrador: “Levava a alma doente dos encontrões, vertiginosa da

diversidade de cousas e pessoas. Tinha necessidade de equilíbrio e saúde”. Como se sabe, a literatura, quer ficcional ou mesmo científica de fins do século XIX e inícios do XX, é pródiga em descrições dos malefícios que a agitação das metrópoles tenderia a causar à saúde das pessoas. Acreditava-se, por exemplo, que a velocidade dos novos meios de transporte acarretaria uma série de distúrbios patológicos: a simples visão de um trem em movimento poderia causar vertigem e náuseas... (A título de curiosidade, gostaríamos de lembrar aqui a experiência vivida por ninguém menos que Franz Kafka no ano de 1910: sua viagem a Paris, uma grande metrópole marcada pela “aceleração mecânica”. Kafka **sentiu fisicamente** as turbulências inusitadas da capital francesa, **a ponto de adoecer, como a Mariana de Machado de Assis**. Sobre esse episódio da vida de Kafka, Hanns Zischler escreve o seguinte: “A circulação acelerada, *le commerce des choses*, ameaçava tornar-se uma agonia para o turista, caso ele se expusesse à metrópole de maneira muito irrestrita. Kafka relacionou diretamente sua furunculose com a dor francamente corporal de ser esmagado por Paris. A cidade o exasperava, e ele ficou à sua mercê, tal como o prisioneiro de *Na Colônia Penal* é submetido à máquina de tortura grafológica que faz inscrições em seu corpo”) (Zischler, 2005, pp. 34-35).

E quanto à Mariana? “A casa estava perto; à medida que ia vendo as outras casas e chácaras próximas, Mariana sentia-se restituída a si mesma. Chegou finalmente; entrou no jardim, respirou. Era aquele o seu mundo; menos um vaso, que o jardineiro trocara de lugar” (Assis, 2004, p. 219). Do movimento incessante das ruas à “santa monotonia” do lar: mais ou menos como o percurso de quem regressa do cinema para casa...

Referências Bibliográficas

ASSIS, Machado de. “Capítulo dos Chapéus”, in *Os Melhores Contos de Machado de Assis*. Seleção Domício Proença Filho. São Paulo, Global, 2004, pp. 209-20.

----- *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2001.

BRESSANE, Julio. “Brás Cubas – Cinemapoesia”, in *Alguns*. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1996, pp. 51-58.

----- “Brás Cubas”, in *Cinemancia*. Rio de Janeiro, Imago Editora, 2000, pp. 49-59.

MACHADO, Ubiratan. “O Rio de Machado de Assis”, in *Três Vezes Machado de Assis*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2007, pp. 25-43.

SINGER, Ben. “Modernidade, Hiperestímulo e o Início do Sensacionalismo Popular”, in CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. Trad. Regina Thompson. São Paulo, Cosac & Naify, 2004, pp. 95-123.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: A Opacidade e a Transparência*. São Paulo, Paz e Terra, 2005.

ZISCHLER, Hanns. *Kafka Vai ao Cinema*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2005.