

BRÁS CUBAS E MEMÓRIAS PÓSTUMAS: CINEMA DE POESIA, TRADUÇÃO COLETIVA E TANATOGRAFIA.

Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior (TEL-UnB)

augustorodriguesdr@gmail.com

Marcos Eustáquio de Paula Neto (IL-UnB)

marcoseustaquio94@hotmail.com

RESUMO: A partir dos elementos do cinema de poesia, principalmente aqueles preconizados por Pasolini, pretendemos comparar as formas de abrir as obras e seus desdobramentos ao longo dos capítulos e das cenas. Nosso objetivo é pensar as estratégias autoconscientes do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* nos filmes *Brás Cubas*, de Júlio Bressane e *Memórias Póstumas*, de André Klotzel. O instante em que poéticas difundem as relações dialógicas entre Machado de Assis e traduções coletivas cinematográficas será o ponto de contato nos trabalhos de Bressane e Klotzel. Para alcançar esta exegese da produção audiovisual e seus elementos de poesia, usar-se-á o conceito de cinema literário, calcado no aparato teórico de Walter Benjamin, Mikhail Bakhtin e do próprio Pier Paolo Pasolini. Nosso objetivo é mapear as estratégias que fomentam os traços humorísticos e melancólicos, os procedimentos de forma e os gêneros literários utilizados pelo cinema – abertura do filme, designers das letras, aparição do personagem. Assim, fazemos dos prefácios literários e cinematográficos, nesta tanato-filmagem, microcosmos revelando macrocosmos.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema de poesia; Tradução coletiva; Machado de Assis; Bressane; Klotzel.

1 – Introdução

Os filmes *Brás Cubas* e *Memórias Póstumas*, respectivamente dos cineastas Júlio Bressane e André Klotzel, foram produzidos e lançados em épocas e condições distintas. Para compreender a estrutura e a maior parte das técnicas utilizadas nestas produções cinematográficas, é necessário entender, mesmo que brevemente, o contexto e a situação em que o cinema brasileiro se encontrava nas duas épocas.

A produção de Bressane, lançada no ano de 1985, se situava no meio de uma crise financeira que atingira diretamente a produção do cinema no Brasil. Bressane já tinha uma vasta experiência e, mesmo com pouco recurso financeiro, fez uma tradução da obra de Machado de Assis com engenhosidade e argúcia. A produção de Klotzel, lançada em 2001, realizou-se em uma nova fase, momento que buscava realçar o telespectador brasileiro – há muito perdido para a televisão. Klotzel se deparou com uma necessidade de atingir e de criar uma linguagem que fosse comunicável à grande parte da população (ainda maior que a de Bressane).

Tendo consciência das diferentes intenções prévias dos cineastas aqui estudados e pensando no conceito de cinema de poesia trabalhado por Pier Paolo Pasolini, o texto que se segue propõe uma exegese exclusiva das cenas iniciais dos dois filmes, mas, por vezes, levando em consideração seus desdobramentos. Para isto, o conceito de tradução coletiva será utilizado para compreender os elementos fílmicos da produção. O conceito de tanatografia, já utilizado na fortuna crítica machadiana, também será reconfigurado para que seja compreendida a transposição da morte tagarela e cínica do romance de Machado para os filmes aqui estudados.

2 – Pensando no cinematográfico: Leituras de Pier Pasolini, Walter Benjamin e Mikhail Bakhtin.

Em seu livro *Empirismo hereje*, Pasolini comenta sobre aquela que pode ser a principal e mais dificultosa característica do cinema clássico: a linguagem feita essencialmente de imagens. Pasolini comenta que homens se comunicam por palavras, não por imagens e que, por isso, uma linguagem composta exclusivamente por imagens seria uma *mera abstração artificial*. E daí surge o contraponto, que o fará pensar na semiótica como um bom lugar para se pensar signos mímicos no cinema:

Se, como pode parecer, este raciocínio fosse justo, o cinema não poderia fisicamente existir: ou, se existisse, seria uma monstruosidade, uma série de signos insignificantes. Pelo contrário, o cinema comunica, o que significa que ele próprio assenta num patrimônio comum de signos. (1982, Pág. 137)

Este elemento físico do cinema no remete a um conceito comumente presente na teoria da poesia concreta. Podemos dizer que o cinema se comunica porque ele não é composto apenas por imagens, ele é composto pelo *Verbi*, pelo *Voco* e pelo *Visual*. Há uma integração do verbo, do sonoro e do visual no movimento da tradução coletiva. O roteirista e o ator, por exemplo cuidam do verbo; o engenheiro de som assume a captação e integração entre as partes sonoras e overbo e o diretor de fotografia, o responsável pela montagem penso captação e formato de visualização de cenários, cenas, imagens. Daí a pluridimensionalidade da vida por trás de uma tela “signos significantes na multiplicação”. Ele é, a todo instante, uma sinestesia, por isso sua linguagem é caracterizada por vários elementos. A tradução coletiva é o ato de transpor toda a diversidade de elementos de uma obra, podemos exemplificar um romance, que será traduzida para a linguagem cinematográfica. Lemuel Gandara diz, em sua dissertação de mestrado:

A tradução coletiva no cinema exige várias mãos, múltiplas vozes e uma multiplicidade de ações e olhares. Essa ideia da coletividade se deve ao fato de o resultado totalizante de um filme em sua projeção ser composto por várias etapas durante a concepção da obra. (2015, Pág. 64)

Infere-se disso que o cinema é uma tradução coletiva porque não se concretiza por apenas um indivíduo, como outros gêneros artísticos. São muitas as pessoas envolvidas no processo. Ainda, captando conceitos para uma Estética da Criação Cinematográfica, Jacques Aumont diz:

A característica essencial dessa nova linguagem (do cinema) é sua universalidade; ela permite contornar o obstáculo da diversidade das línguas nacionais. Realiza o sonho antigo de um “esperanto visual”: “O cinema anda por toda parte”, escreve Louis Delluc em *Cinema et cie*, “é um grande meio para os povos dialogarem” (2012, Pág. 159)

A partir desta semiótica criativa, que enxerga este esperanto visual, é possível verificar esses vários sistemas de signos que compõe o aspecto universal do cinema – visuais, sonoros e verbais - e analisar suas significações, nos vários estilemas cinematográficos. Mas será esta a essência do cinema? Ou essas condições são apenas acessórios que compõem a estrutura interna do filme?

Para Pasolini, os filmes clássicos nunca foram feitos exatamente daquilo que entendemos, no sentido mais clássico, por poesia lírica, mas sim de narrativas. A sequência de

passagens e cenas os torna prosaicos por natureza. Para o cineasta italiano, a poesia do cinema é algo interno: “A sua poesia (do cinema clássico) é nele interna: como, digamos, nas narrativas de Tchekov ou de Melville” (Pág. 151). Neste sentido, Pasolini explica de que modo é possível que surja o cinema de poesia, sendo a narrativa um fator tão exclusivo do cinema:

A formação de uma “língua da poesia cinematográfica” implica, por conseguinte, a possibilidade de criar, pelo contrário, pseudo-narrativas escritas na língua da poesia: a possibilidade, em suma, de uma prosa de arte, de uma série de páginas líricas, cuja subjetividade será garantida pelo uso do pretexto da “Subjetiva Indireta Livre”: onde o verdadeiro protagonista é o estilo. (1982, Pág. 151)

A poesia presente nas duas produções fílmicas é garantida pela subjetividade livre de quem conta, que corresponde a um discurso direto livre do texto escrito, mesmo que com densidade diferente em cada um dos romances e a câmera dirigindo captações e sequências. Mesmo que as falas dos personagens no romance sejam delimitadas por travessões e que eles tenham um tempo e espaço para falar, com ideias autônomas no conjunto de um pensamento do século XIX, não podemos nos esquecer que se tratam de *Memórias Póstumas*, por isso a autonomia dada aos outros personagens em suas falas está implicitamente aglomerada à consciência e à memória de um defunto autor. Defunto que narra a vida do outro em contraposição à sua – imagem dele que quer deixar para o leitor ou para o verme roedor.

É possível pensar nas produções de Klotzel e Bressane como cinemas de poesia por formarem um consórcio de responsabilidade com o romance de Machado, que é altamente subjetivo. Tanto Klotzel quanto Bressane estudaram a relação entre literatura e cinema para que fossem concretizadas as traduções do romance de Machado para o cinema. Como haveria de ser, eles organizaram as traduções coletivas de forma distintas. No caso de Klotzel com um foco maior na narrativa, surgiu um cinema de prosa. Com Bressane, a perspectiva proposta para *Memórias Póstumas de Brás Cubas* foi mais direcionada ao elemento subjetivo e poético da obra literária, eis que surge um cinema de poesia, possível causa para que o filme não obtivesse uma resposta considerável do público contemporâneo, mesmo com a considerável popularidade do romance.

Pasolini aponta diferenças entre a obra literária e a obra cinematografia a partir da seguinte frase: “O autor de cinema não poderá nunca recolher termos abstratos” (1982, Pág. 141), ou seja, as imagens do cinema são sempre concretas, nunca abstratas. Gandara explica o seguinte:

A tradução coletiva é a base desse pensamento dialógico entre as duas artes, uma espécie de expressão em pleno acontecimento, pois converge várias leituras e traduções de um mesmo texto que se vincula diretamente a uma obra literária pela narrativa (2015, Pág. 59).

A pergunta que se propõe agora é: como responder dialogicamente a um romance como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* no cinema? Os títulos de cada produção define um percurso. Klotzel se concentrou mais em responder às *Memórias póstumas*. Bressane preferiu se dedicar mais ao protagonista e defunto autor *Brás Cubas*. Vale ressaltar que o título de Klotzel se deparou, também, com a imagem-título de Bressane. Além da própria visada há ecos do filme anteriores – a serem negados, confrontados, respondidos.

Walter Benjamin em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* fala sobre a essência da obra de arte que possui o papel primordial de reproduzir-se:

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por

discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para difusão das obras, e finalmente por terceiros, interessados no lucro (2012, Pág. 180)

Sendo o cinema a arte reprodutível, há nele uma necessidade de dialogismo ampliado. A imitação, que não é meramente uma cópia mas, sim inventiva, propõe novas formas de pensar. Recriação e reconstrução fazem do cinema uma arte coletiva em todas as instancias, inclusive na recepção, prevista para uma sala de expectadores. No caso específico do cinema literário isto é notório. Cada responsável no processo lê, direta ou indiretamente, o livro a ser recriado em tela, e faz a sua tradução individual.

Antes de entrar nas análises propriamente dos filmes, necessário se torna necessário compreender o conceito de tanatografia proposto por Augusto Rodrigues da Silva Junior, utilizado para defender uma, se assim é possível dizer, forma específica da morte – o morto “falar”. A fala do morto é tagarela e franca: “Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto” (2010, Pág. 87), disse Brás Cubas. A equivalência articulada na linguagem pela morte é paródica e gaiata. Silva Junior propõe a seguinte percepção sobre a fala do morto:

Distinguindo o morrer do estar morto (SCHNEIDER, 2005) as palavras servem de instrumento e recusa e inspiram um estar morto tagarela que dá conselhos, que olha para o passado para explicar o presente que sente (Montaigne) e ressentido (Rousseau). Nas palavras de um defunto autor ouvimos os ecos dessa manifestação. Brás Cubas tagarela aprendeu a lição dos filósofos modernos: por isso fala, escreve, autora, pois sabe que enquanto discursar há um sopro de voz. O futuro resume-se a nada, mas o eu é obra, diálogo com os leitores que permanecem. (2008, Pág. 167)

O diálogo do morto se constitui, portanto, de uma constante recusa, uma constante contradição e, ao mesmo tempo, da afirmação discursiva da necessidade do outro. Se o eu é obra (prosificada, midiaticizada), este eu é sempre coletivo. A contradição se permeia entre a verve cômica do seu ser tagarela e da seriedade de seus conselhos, entre o que ele sente e o que ele ressentido da vida, além de também ser a própria recusa da inspiração. O morto, que foi jogado aos vermes por ter se configurado na edição definitiva, nada tem a perder. Em consequência disso, ele se reconhece e se compreende duplamente ambíguo. Mas não é apenas o morto o objeto da decomposição, pois “As personagens vivas têm traços e cores que lembram o processo de decomposição, já as mortas estão em decomposição – ou já decompostas – com traços e cores vivas. Isto é, a metamorfose e o estágio da morte estão presentes nos dois universos” (GANDARA; SILVA JR, 2014, Pág. 12). A verdade da narração do defunto autor é que a morte está impregnada em todos, mesmo nos vivos.

Por mais que a morte esteja, no romance em estudo, impregnada mesmo nos personagens vivos, o extraordinário caso de Brás Cubas é que, mesmo com toda a estória se passando em sua memória de defunto autor, o discurso é direto, os outros personagens também possuem fala. Podemos comparar este narrador ao narrador de Dostoiévski, que “destrói o antigo plano de representação do mundo, substituindo-o pelo caráter dialógico do autor que interroga, provoca, responde, jamais abafando a voz do outro” (BRAIT, 2009, Pág. 51). Bakhtin, grande teórico do dialogismo, diz que os romancistas “Em sua obra as diferentes falas e as diferentes linguagens da língua literária e extraliterária, sem que esta venha ser enfraquecida e contribuindo até mesmo para que ela se torne mais profunda” (1998, Pág. 104). Nesta passagem Bakhtin aponta a função primordial do dialogismo, inserido na polifonia, o conjunto de vozes: Enriquecer e aprofundar as narrativas. As vozes individuais de cada personagem, que se deparam num inevitável e inesgotável conflito, se deparam também com as diferentes linguagens, ou o que seriam os diferentes modos de dizer. Tudo isso, aglomerado numa única obra, causa espanto em quem vê, lê ou escuta.

No entanto, uma questão ainda permanece incoerente: Se temos um romance com uma diversidade riquíssima de vozes que se chocam e criam uma imensa teia dialógica de conflitos, não nos arriscaríamos a pensar na morte como a voz única, que permeia todo o romance, e simplificariamos a narrativa polifônica? O que diz que a morte está presente não apenas no morto que fala, mas também nos vivos que estão na narrativa? A resposta a esta pergunta está na dedicatória, o pré-texto do romance que profetiza o macrocosmo do romance, que Brás Cubas faz aos vermes:

Ao verme
que
primeiro roeu as frias carnes
do meu cadáver
dedico
com saudosa lembrança
estas
Memórias póstumas
(2010, Pág. 15).

Brás Cubas especifica que deseja dedicar suas memórias póstumas ao primeiro verme que roeu suas frias carnes. Não se trata de qualquer verme, mas ao verme-leitor que devora suas memórias. A explicação para isto é que o primeiro verme a roê-lo o roia desde seu nascimento, não apenas depois da morte, como é comum pensar. Por esse motivo, como foi dito por Silva Junior e Gandara, a decomposição pertence também aos vivos, pois estes também estão sendo roídos pelos vermes. Nesse sentido, a escolha de Brás Cubas de iniciar o romance contraditoriamente pela sua morte é um reflexo da contradição da própria vida, pois a decomposição começa já no berço, de forma alguma apenas na campa. Neste sentido, temos não um romance de formação, mas um romance de deformação – e tudo é tanatografia.

3 – *Memórias Póstumas*, de André Klotzel

O filme de Klotzel começa da mesma maneira que o romance, com a dedicatória aos vermes. Na primeira cena do filme surge a epígrafe de Brás Cubas, mas ela não é falada, ela surge graficamente. O formato centralizado é o mesmo do romance. As últimas linhas da dedicatória, *Memórias Póstumas*, se destacam e o resto desaparece, revelando neste instante o título do filme. O que se segue é o caixão de Brás Cubas centralizado e assumindo a mesma posição espacial da dedicatória, criando uma equivalência entre o que é dito no texto e o caixão com o cadáver em imagem. Essa equivalência é altamente sugestiva no sentido em que o morto, no cinema, também se dedica para os vermes-expectadores, que o consumirão. O caixão é fechado e então surge um novo plano.

A cena do enterro de Brás Cubas também segue a sequência do romance. Enquanto a cena do caixão sendo transportado pelos seus poucos amigos acontece, uma voz começa a falar. Quem já leu o livro, saberá obviamente se tratar da voz do defunto autor, que já iniciou sua narrativa. Para os que não leram o livro, só entenderão que Brás Cubas é o autor da voz quando ele mesmo, ou seu “espírito”, surgir diante de nós “como defunto personagem” – pois ele não é exatamente o autor do filme. O mesmo senhor de cabelos brancos que se encontrava dentro do caixão que acabara de ser fechado surge um pouco distante dos personagens e de seu enterro. Neste momento a produção cinematográfica de Klotzel se apresenta como uma forma de quebra da quarta parede, no sentido empregado pelo teatro. Esta parede invisível que separa palco e plateia, entre o espectador e os personagens é quebrada no filme, mesmo que o

contato entre tela e público seja virtualizado, pois os atores representam para câmeras e sua apresentação final depende, também, da montagem. A estrutura da produção de cinema é ainda mais aberta que a do romance, pois além do defunto autor falar conosco, o cinema amplia ainda mais o leque de pluridimensionalidade, principalmente quando o defunto autor olha diretamente para a câmera e os telespectadores conseguem encará-lo.

Klotzel escolheu duplicar Brás Cubas no cinema. São dois atores principais que interpretam o mesmo personagem, Reginaldo Faria e Petrônio Gontijo, o primeiro faz o papel de Brás Cubas velho e, depois, defunto. O segundo ator interpreta Brás Cubas jovem. Existe também o ator mirim que interpreta o Brás Cubas criança, mas este não aparece com a mesma frequência no filme. O narrador de Klotzel também é interessante por se situar e ter a autoconsciência de estar no cinema e também sabe que está em pleno século XXI. Como toda produção cinematográfica, a produção *Brás Cubas* apresenta algumas divergências com o romance, logo nas cenas iniciais. Em determinada parte do filme ele diz ter morrido há mais de 100 anos, sugerindo que Klotzel não apenas cria uma produção que responda ao romance, mas que também reatualiza suas *memórias póstumas*.

O filme de Klotzel reafirma a ideia de Pasolini de que o cinema tem como base uma composição narrativa. As diferenças do estilema de Klotzel e Bressane são sugeridas pelos próprios títulos dos filmes, que praticamente dividem o título do romance em dois. Klotzel nomeia sua produção apenas por *Memórias Póstumas*, pois a subjetividade, elemento tão importante para o cinema de poesia, do narrador Brás Cubas e do protagonista Brás Cubas são fatores secundários do enredo, que se concentra mais em propor uma reatualização do defunto autor romanescos para o defunto autor cinematográfico.

4 – *Brás Cubas*, Bressane e alguns piparotes de Klotzel.

Bressane, mesmo com décadas antes e com um orçamento consideravelmente menor, fez algo mais complexo: transformou *Memórias Póstumas de Brás Cubas* num cinema de poesia. *Brás Cubas* é um filme de importante relevância para o narrador, que dá título ao filme e fala simultaneamente a partir do seu eu enquanto vivo e do seu eu enquanto morto. Bressane não duplica Brás Cubas num distanciamento físico espacial e temporal. A duplicidade do protagonista não é exposta externamente. Ela existe, mas interiormente. O ator Luís Fernando Guimarães interpreta sozinho e sem dificuldades o protagonista bifurcado. Nos momentos em que Brás Cubas se refere ao público, mesmo em cena, Brás Cubas se volta para nós, telespectadores, e expõe suas ideias, tagarelices e ironias. O Brás Cubas de Klotzel, ao optar um narrador personagem integra uma linguagem mais acessível ao público de massa.

O começo do filme de Bressane é altamente reflexivo e poético. Um homem, encenando o diretor de cinema, segura um microfone pelo fio e o arrasta ao decorrer dum esqueleto deitado no chão. O ângulo adotado pela câmera para filmar a pessoa que segura o microfone é de baixo para cima, indicando uma ideia de soberania e onipotência, como se daquele homem os ossos que estavam no chão pudessem ser agraciados por algo midiático. Rosângela Cavalcanti Nuto lança algumas dúvidas essenciais sobre este homem misterioso: “De quem é a voz? É o personagem do além-túmulo, o narrador defunto que já se apresenta ou um outro narrador?”. O homem, por ser quem segura o microfone, pode ser pensado como um possível narrador que antecede o próprio Brás Cubas, um narrador que é responsável por inserir Brás Cubas em sua própria narração. Klotzel não faz incursões deste porte, mas não deixa de realizar uma autoconsciência cinematográfica, com os deslocamentos do personagens e “caras e bocas” encenadas por Reginaldo Faria – que olha nos olhos de seu espectador.

Ao decorrer de alguns minutos os ângulos são alterados e invertidos, mas a cena do microfone sendo deslizado por cima do esqueleto se repete. O possível narrador perpassa o

microfone desde os orifícios do esqueleto até os ossos de suas pernas, passando pela caixa torácica, descendo pela coluna, alcançando os ossos do quadril e descendo mais um pouco em direção aos pés. Sendo o microfone uma referência clara à voz que está sendo dada ao morto, surge a necessidade de compreender o porquê do microfone passar por todas as partes do esqueleto. Por que não simplesmente na cavidade oral? Não é deste lugar que sai a voz? O que faz com que o personagem que segura o microfone o deslize por todo o corpo é que, no cinema, todas as partes do corpo precisam falar. O defunto fala com os olhos, com a boca e com os gestos. Ele também fala a partir de seus sentimentos, por isso o microfone é inserido na caixa torácica. Sua sexualidade também é um fator determinante nos acontecimentos de sua vida, precisamente aqueles em que Marcela ou Vigília presencia. Saindo da tela para o sofá, chamamos a atenção para o material de Klotzel já em DVD. A imagem do *menu* é justamente a de Reginaldo Farias gargalhando numa eternidade. Eternidade que dá as “opções” para quem vai começar a circular pelas várias facetas de um DVD: “começar o filme, extras, escolher cenas etc.

5 – Conclusão.

São muitos os elementos cinematográficos do enredo formulado por Bressane que merecem atenção. Neste trabalho, de caráter comparativo, fica lançada a ideia de que Klotzel realizou uma produção de cinema de prosa, de cunho mais narrativo, enquanto Bressane idealizou um trabalho de cinema de poesia. Klotzel, por sua vez, também faz uma retradução do próprio Bressane – referência para a história do cinema brasileiro. Podemos deduzir isto principalmente com as formas que os dois escolheram de construir as cenas iniciais, um de cunho mais reflexivo, ou de cunho mais ilustrativo. É importante salientar que as duas tanato-filmagens são válidas, pois criam condições cinematográficas, a partir da tradução coletiva – que reúne os mais diversos elementos cinematográficos -, que responde à obra de Machado de Assis.

Ao fazer a tradução coletiva de um romance complexo como o de Machado de Assis o cineasta se depara com infinitas possibilidades de construir seu filme. Bressane escolheu uma mais poética, que levasse mais em conta os aspectos autoreflexivos do protagonista e mantivesse sua complexa subjetividade duplicada, por isso é coerente pensar em *Brás Cubas* como uma produção de cinema de poesia. Klotzel optou por facilitar o entendimento do telespectador a respeito do narrador Brás Cubas, mas inovou ao reconfigurar o defunto autor do romance para um defunto autor próprio do cinema. O autor de *Memórias Póstumas* foi, dos dois, o que mais se aproximou do modelo clássico hollywoodiano de cinema, tão bem explicado por Pasolini, pois criou uma obra de aspecto mais marcadamente narrativa.

Referências Bibliográficas

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Abril, 2010. 336 p.

AUMONT, Jacques... [et al.]. *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller; Revisão técnica Nuno César P. de Abreu – 9ª ed. – Campinas, SP: Papyrus, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução Aurora Feroni Bernardini et al. São Paulo: Unesp, 1998.

BRAIT, Beth. *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin – 8ª ed. – São Paulo: Brasiliense, 2012.

GANDARA, Lemuel. *Jane Austen no cinema literário: tradução coletiva e dialogismo no grande tempo das artes*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, 2015.

NUTO, Rosângela Cavalcanti. *Filmando Literatura Brasileira: Adaptações de Memórias Póstumas de Brás Cubas por Julio Bressane e André Klotzel*.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo hereje*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982. 250 p.

SILVA JR, Augusto Rodrigues da. *Morte e decomposição biográfica em Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Tese de doutorado. Universidade Federal Fluminense, 2008.

SILVA JR, Augusto Rodriguês; GANDARA, Lemuel. *Tim Burton e Dostoievski: o diálogo dos mortos no cinema literário*. Disponível em <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/tematica/article/view/20286/11219>. Acessado em 14 de Maio de 2015.

Obras fílmicas

BRÁS CUBAS. Direção: Júlio Bressane. Brasil, 1985. 92 minutos.

MEMÓRIAS PÓSTUMAS. Direção: André Klotzel. Brasil, 2001. 101 minutos.