

**JOSÉLIA DOS SANTOS OLIVEIRA**

**A (DES)CONSTRUÇÃO DO DEFUNTO  
ESTRAMBÓTICO DE MACHADO:  
DA NARRAÇÃO AO *VOICE-OVER***

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS**  
**MONTES CLAROS**  
*Abril/2013*

**JOSÉLIA DOS SANTOS OLIVEIRA**

**A (DES)CONSTRUÇÃO DO DEFUNTO  
ESTRAMBÓTICO DE MACHADO:  
DA NARRAÇÃO AO *VOICE-OVER***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira  
Linha de Pesquisa: Tradição e modernidade

Orientador: Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva  
UNIMONTES

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS**  
**MONTES CLAROS**  
Abril/2013

O48d Oliveira, Josélia dos Santos.

A (Des)construção do defunto estrambótico de Machado [manuscrito] : da narração ao *voice-over* / Josélia dos Santos Oliveira. – 2013.

126 f.: il.

Bibliografia: f. 120-126.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2013.

Orientador: Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva.

1. Memórias - Brás Cubas – Análise do discurso narrativo. 2. Assis, Machado de, 1839–1908 – *Memórias póstumas de Brás Cubas (1881)* - Análise. 3. Tradução intersemiótica. I. Oliva, Osmar Pereira. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Título: Da narração ao *voice-over*.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS



Dissertação de Mestrado, intitulada **A (DES)CONSTRUÇÃO DO DEFUNTO ESTRAMBÓTICO DE MACHADO: DA NARRAÇÃO AO VOICE-OVER**, de autoria da mestranda em Letras – Estudos Literários **Josélia dos Santos Oliveira**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva – (Unimontes)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Jane Adriane Gandra – (UEG)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Generosa Ferreira Souto – (Unimontes)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> ILCA VIEIRA DE OLIVEIRA  
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 25 de abril de 2013.

Ainda que eu falasse as línguas dos homens e anjos, e não tivesse amor, seria como o metal que soa ou como o sino que tine.

E ainda que tivesse o dom da profecia, e conhecesse todos os mistérios e toda a ciência, e ainda que tivesse toda a fé, de maneira tal que transportasse os montes, e não tivesse amor, nada seria...

Porque agora vemos por espelho em enigma, mas então veremos face a face; agora conheço em parte, mas então conhecerei como também sou conhecido.

Agora, pois, permanecem a fé, a esperança e o amor, estes três, mas o maior destes é o amor.

(1 Coríntios 13: 1,2,12)

À Adriana, Marcos e Isabella, bênçãos em meu caminho, dedico este trabalho.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu pai (*in memoriam*), pelo amor e ensinamentos.

À minha mãe, pela integridade, honestidade e perseverança.

À Universidade Estadual de Montes Claros, CAPES e FAPEMIG, pelo apoio ao estudo.

Ao meu orientador, Dr. Osmar Pereira Oliva, pela dedicação, compromisso, parceria, amizade, competência, exemplo profissional e confiança.

Aos professores do mestrado em Literatura da Unimontes, pela iniciação, respeito e ensinamentos.

À banca examinadora de qualificação, formada pelas professoras Dra Generosa e Dra Edwirgens, pela grande contribuição ao meu trabalho.

À professora Dra. Thaís Flores Nogueira Diniz, UFMG, pelos primeiros ensinamentos em cinema.

Aos colegas de mestrado, alguns, em especial, pela troca de conhecimento, pelos momentos felizes nas viagens e parceria na caminhada.

Aos colegas, professores do Departamento de Letras, pelo companheirismo e descontração nos intervalos das aulas.

À minha família, pelo carinho nos momentos difíceis.

Aos meus filhos, Adriana e Marcos Alexandre, minhas bússolas nos caminhos incertos;

Aos amigos, pela compreensão das ausências.

À amiga Luci Kikuchi, pelo incentivo desde o início.

À amiga Elane, pela alegria e amizade.

Ao grupo de motociclistas Lobos do Cerrado, pela amizade incondicional e paciência na espera para as viagens.

Ao meu Deus, carregando-me nos braços quando não consigo mais andar.

## RESUMO

Este estudo busca analisar a obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, a partir da (des)construção do defunto narrador e discutir a tradução deste narrador-personagem, Brás Cubas, para o filme de André Klotzel (2001), *Memórias Póstumas*, tendo como parâmetro a teoria da carnavalização apresentada por Mikhail Bakhtin, e conceitos do grotesco, tais como ironia, riso e sarcasmo e outros aspectos revelados no mundo rebaixado. Machado, sabiamente, apropria-se do grotesco para transmitir, por meio de um defunto, uma percepção carnavalesca de um mundo tipicamente “às avessas”. A própria concepção de um defunto-narrador-personagem, por parte do autor, valida uma lógica original das coisas “ao contrário”.

**PALAVRAS-CHAVE:** Memórias; narrador; Brás Cubas; (des)construção; tradução intersemiótica.

## ABSTRACT

This study focuses on *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), by Machado de Assis, in the light of the (de)construction of the deceased narrator and discuss the translation of this narrator-character, Brás Cubas, into the homonym character in André Klotzel's film (2001), *Memórias Póstumas*, having as parameter the theory of "carnivalization" presented by Mikhail Bakhtin, and the grotesque concepts such as irony, sarcasm, laughter and other aspects revealed in a relegated world. Machado de Assis wisely appropriates from the grotesque to convey, by means of a dead character, a sense of a carnival world typically "backwards". The conception itself of a dead-narrator-character, thought by the author, validates an original logic of things naturally inverted.

**KEY WORDS:** Memoirs; narrator; Brás Cubas; (de)construction; intersemiotic translation.

## SUMÁRIO

<b>LISTA DE FIGURAS</b> .....	10
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>CAPÍTULO 1. A (DES)CONSTRUÇÃO DO DEFUNTO ESTRAMBÓTICO: A REPRESENTAÇÃO CARNAVALESCA DO NARRADOR</b>	
1.1 Recepção crítica sobre o narrador.....	18
1.2 A representação grotesca e carnavalesca do narrador.....	26
1.3 A (des)construção do Realismo.....	41
<b>CAPÍTULO 2. A TRADUÇÃO DO NARRADOR-PERSONAGEM BRÁS CUBAS NO FILME <i>MEMÓRIAS PÓSTUMAS</i>, DE ANDRÉ KLOTZEL</b>	
2.1 O processo de criação e a recepção crítica sobre a tradução fílmica de André Klotzel.....	52
2.2 O narrador carnavalizado e grotesco no filme.....	69
<b>CAPÍTULO 3. O NARRADOR MACHADIANO VERSUS O NARRADOR DE KLOTZEL: RISO GROTESCO</b>	
3.1 Narradores rebaixados.....	95
3.2 O riso grotesco dos anti-heróis.....	102
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	115
<b>ANEXOS</b>	
Anexo I- Obra de Machado de Assis.....	119
Anexo II- Brás Cubas no cinema.....	120
Anexo III- Ficha técnica de <i>Memórias Póstumas</i> .....	120
Anexo IV- Filmografia do diretor André Klotzel.....	121
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	122

## LISTA DE FIGURAS

Figura 2.1.0- Uso de pinturas para a reconstituição de época do Rio de Janeiro (KLOTZEL, 2001).....	62
Figura 2.1.1- Momento de confidências do narrador Brás Cubas para o leitor (KLOTZEL, 2001).....	68
Figura 2.2.0- Brás Cubas deixou-se levar por um hipopótamo até a origem dos séculos (KLOTZEL, 2001).....	74
Figura 2.2.1- A enorme figura suspende Brás pelas pontas dos seus dedos gigantes (KLOTZEL, 2001).....	75
Figura 2.2.2- Brás Cubas se mostra mais apaixonado (KLOTZEL, 2001).....	78
Figura 2.2.3- “Marcela me amou durante 15 meses e 11 contos de réis” (KLOTZEL, 2001).....	78
Figura 2.2.4- “E os olhos tão lúcidos, uma boca tão fresca, uma moça tão bonita e coxa!” (KLOTZEL, 2001).....	80
Figura 2.2.5- “Por que coxa, se bonita, por que bonita se coxa?” (KLOTZEL, 2001).....	82
Figura 2.2.6- “Um oriental gasta longas horas olhando a ponta do nariz com o único objetivo de ver a luz celeste” (KLOTZEL, 2001).....	84
Figura 2.2.7- Cubas vê entre as pessoas Nhã-Loló nua, com apenas uma armação de saia a cobrir-lhe o corpo (KLOTZEL, 2001).....	86
Figura 2.2.8- Os cantores de ópera do teatro também encontram-se com roupas de baixo. (KLOTZEL, 2001).....	87
Figura 2.2.9- Brás pode desfrutar por mais tempo a companhia da amante (KLOTZEL, 2001).....	88
Figura 2.2.1.0- Aqui jaz Dona Eulália Damascena de Brito (KLOTZEL, 2001).....	90
Figura 2.2.1.1- “Saltar de uma praia a um cemitério pode ser bastante real e comum faz parte da vida” (KLOTZEL, 2001).....	92
Figura 2.3.1- A tartamudez de Brás Cubas (KLOTZEL, 2001).....	98
Figura 2.3.2- “Emplasto Brás Cubas” (KLOTZEL, 2001).....	100
Figura Anexo I- Machado de Assis.....	119
Figura Anexo III- Filme <i>Memórias Póstumas</i> .....	120
Figura Anexo IV- André Klotzel.....	121

## INTRODUÇÃO

Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do  
meu cadáver dedico como saudosa lembrança  
estas memórias póstumas<sup>1</sup>

Brás Cubas

É esta a instigante dedicatória que dá início ao livro, desafiando-nos primeiro a constituir seu narrador. Publicado em 1881, quando Machado de Assis estava com 42 anos de idade, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é aclamado pela crítica como um divisor de águas na carreira do autor. O tom do livro é extravagante e subverte leis da escrita que até então eram tidas como padrão e sagradas, considerando-se o auge do Realismo naturalismo no Brasil. Essa espécie de insubordinação ao gênero literário e à influência determinista, ao molde dos romances de tese, em voga nesse período, desqualifica esse livro como romântico, mas também o impede de ser classificado como romance naturalista. Enylton de Sá Rego, em *O calundu e a panacéia*, situa essa narrativa machadiana bem próxima da sátira menipeia e da tradição luciânica:

Tendo rejeitado as ideias tanto do romantismo quanto do naturalismo, Machado concebe um novo tipo de romance que nos daria o herói épico possível em nosso século. Tal forma literária, que aparecerá com as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, apresenta importantes pontos de contato com a tradição luciânica ou menipeia, especificamente os temas da “panaceia” medicinal, a mistura de gêneros, e um estilo adaptado à expressão do novo herói (SÁ REGO, 1989, p. 143).<sup>2</sup>

A tradição luciânica, de que nos fala o autor, trata de Luciano de Samósata, cuja obra é ligada à tradição grega da menipeia refletida nos tempos modernos. Sá Rego considera curioso o fato de a obra ter sido encontrada na biblioteca de Machado e, mais intrigante ainda, o fato de mudanças importantes começarem a ocorrer na obra de Machado de Assis a partir de então, na década de 70. Esse gênero produziu um diálogo com a comédia, filiando-se à tradição de menipo e rompeu com velhas convenções padronizadas. Supondo ser este um método de escrita inovador, porém, encontrando-se na obscuridade no final do século XIX, suas características vão coincidir com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, um livro que é uma incógnita de digressões e que nos remete à temática de morte do narrador numa distorção cronológica de episódios relatados de trás para frente por um defunto autor.

<sup>1</sup> ASSIS, 2008, p. 14.

<sup>2</sup> Informamos que a ortografia das citações foram atualizadas conforme o último acordo ortográfico da língua portuguesa.

Sua linguagem, assim como o texto de Luciano de Samósata, é ambígua e hibridiza a “pena da galhofa e a tinta da melancolia”. Ou seja, Brás Cubas é sério e é cômico, ao mesmo tempo. É narrador e personagem de suas memórias póstumas. As imprecisões com que se expressa para falar de si próprio, provavelmente, têm dissimulada intenção: Ri-se de nós ou de si mesmo?

Na abertura das suas memórias, denominada “Ao leitor”, Brás Cubas, o defunto narrador, e não um narrador defunto, faz uma apresentação muito original do que o leitor tomará conhecimento ao longo da história. Ao relatar as circunstâncias de sua morte, o narrador-personagem atribui a causa a uma pneumonia contraída na invenção do “emplasto Brás Cubas”, um anti-hipocondríaco destinado a “aliviar a nossa melancólica humanidade” (ASSIS, 2008, p. 19). Em seguida, no próprio recinto em que se encontra semi-morto, surge Virgília, uma senhora de 54 anos, presente aos seus instantes finais como “uma imponente ruína” (ASSIS, 2008, p. 24). Porém, o narrador é interrompido subitamente por um delírio, pelo qual sua mente trava um misterioso combate entre a razão e a sandice. É só a partir do capítulo X que é anunciado o nascimento do narrador-personagem e, depois, a narrativa assume uma ordem cronológica de acontecimentos da vida do “autor” até sua decadência e ruína, no último capítulo, o CLX – “Das negativas”.

Machado de Assis constrói uma biografia ficcional para Cubas, informando ao leitor os eventos mais importantes de sua trajetória de vida, do nascimento à morte, sua infância, seus amores, sua formação acadêmica e suas relações sociais no contexto carioca oitocentista. A narrativa apresenta deslocamentos de tempos e de espaços, representando um mundo real que já é oscilante por si só. O Brasil de Brás é um cenário de política móvel. Há alusões à escravidão e referências à Lei do Ventre Livre, à Abolição e à República. Apesar das referências históricas, a narrativa é interrompida, transformando-se em uma espécie de “trampolim” para um outro movimento, que pode ser de natureza histórica, do narrador, das personagens ou do leitor. Roberto Schwarz, no livro *Um mestre na periferia do capitalismo*, denomina de volubilidade esse cenário móvel e de mudanças constantes, as quais, ao contrário do que se possa imaginar, resultam em nada.

O Brasil escravista do século XIX será pano de fundo para esse vilão, simpático e perverso, anjo e demônio. A norma e a infração atravessam a vida e a morte desse herói bufão em ações descontínuas e extravagantes captando, de uma só vez, a consciência e a loucura dos homens, expondo-os, arbitrariamente, ao ridículo. A dualidade que sustenta a construção do volúvel Brás Cubas muito nos lembra uma conhecida narrativa cervantina. É como se Machado o resgatasse de Dom Quixote de La Mancha, o primeiro grande herói

moderno que, como Brás Cubas, foi “borrado” entre o sublime e o ridículo, o cômico e o sério, entre a realidade e a ficção, por meio de uma narrativa cambaleante que não estabelece qualquer lugar fixo e qualquer juízo de valor ou moral determinados. Nada é estável. Tudo é efêmero e fluido. Se o mundo encenado é visto como “às avessas”, há, portanto, uma possibilidade de haver um mundo “às direitas”. Desde o início de *Memórias Póstumas*, o leitor depara com elementos díspares, que, personificados nos elementos reais, harmonizam o bem e o mal, o belo e o feio, a vida e a morte. Estes termos dicotômicos e ambivalentes, componentes que são do grotesco, revestidos por uma escrita que harmoniza paradoxos, mas desestabiliza os princípios de coerência que permeiam o real.

Essa visão expõe o tom carnavalesco na obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que passará a ser chamada, nesta dissertação, de *M.P.B.C.* O real vem como um efeito fulminante para Cubas e lhe causa a morte. Brás Cubas ausenta-se de si mesmo, distancia-se e adota uma função de defunto narrador autobiográfico. O desdobramento da realidade resulta num mundo “ao avesso”, cujo principal exemplo pode ser o de um defunto ousar narrar e também criticar sua própria vida já acabada. Valentim Fiacoli, (2008) em *Um defunto estrambótico*, afirma que “a origem da não-confiabilidade e da volubilidade remonta a Luciano de Samósata e à tradição da sátira menipeia, ou a narrativa cômico-fantástica, como também a do grotesco” (FACIOLI, 2008, p. 126). Por isso, Machado é sábio em apropriar-se do grotesco para transmitir, por meio da volubilidade, uma percepção carnavalesca de um mundo tipicamente “às avessas”.

O estudioso da teoria da carnavalização, Mikhail Bakhtin, no livro *Problemas da Poética de Dostoievski*, pontua: “A segunda vida, o segundo mundo, constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um ‘mundo ao revés’” (BAKHTIN, 1997, p. 10). Machado concebeu Brás Cubas para viver essa segunda vida no romance, e o diretor André Klotzel a idealizou e a executou no cinema.

A partir de uma nova política de incentivo e fomento à produção, o filme *Memórias Póstumas* foi considerado de sucesso, apesar de o grande público desconhecer a obra machadiana. Klotzel, em entrevista, justificou seu interesse em traduzir a obra por ter guardado a impressão de um livro interessante, mas de leitura difícil, e que, no entanto, o deixou maravilhado com a modernidade do texto machadiano. O filme foi idealizado com uma rigorosa constituição de época. O Brás Cubas de Klotzel é sarcástico, impiedoso e, ao mesmo tempo, bem humorado, tanto quanto o Brás Cubas machadiano.

É interessante salientar que só a obra de Machado é mais que o suficiente como objeto de estudo de um dedicado pesquisador, mas ter a obra traduzida em filme na perspectiva de um defunto autor também pode trazer à tona várias outras leituras como as feitas, por exemplo, pelo diretor, pelo adaptador e por outros envolvidos na tradução fílmica desse narrador. O diretor de *Memórias Póstumas*, André Klotzel, ao descrever sua parceria com o adaptador José Roberto Torero, afirma que “o maior desafio dele tenha sido a narração do “fantasma”, que conduz a estória. Essa narração não podia ser nem excessivamente prolixa e erudita, nem tampouco simplista. Queríamos um texto ‘machadiano’, mas não literário”.<sup>3</sup>

Faz-se necessário, portanto, observar o resultado dessa tradução e verificar se há nela uma identificação machadiana em essência, num contexto de uma poética da carnavalização com elementos do grotesco evidenciados no gênero ressaltado. A tradução da obra de Machado será analisada sob o prisma de conceitos como transposição de signos e sistemas semióticos. Sobre esse conceito, Julio Plaza, no livro *Tradução Intersemiótica* escreve que, “na medida em que a criação encara a história como linguagem, no que diz respeito à tradução, podemos aqui estabelecer um paralelo entre passado como ícone, como possibilidade, como original a ser traduzido” (PLAZA, 2003, p. 08).

Ainda sobre tradução, Thaís Flores Nogueira Diniz, no seu livro *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural*, afirma que “as inter-relações entre a literatura, o teatro e as demais artes podem, pois, ser estudadas como formas de traduções ou transposições intersemióticas entre textos e códigos diversos”. Nesse sentido, a autora ainda explica que “tudo o que circunda e transforma o texto deve ser levado em conta: traduções anteriores, as personagens, o conhecimento que temos do autor, sua reputação, o prestígio atribuído ao texto, até a audiência, etc” (DINIZ, 2003, p. 14).

A crítica literária constantemente se dedica a *M.P.B.C*, desde que foi publicado, em 1881. No cinema, três filmes foram realizados tendo essa obra machadiana como tema: em 1961, *Viagem ao fim do mundo*, dirigido por Fernando Cony Campo, em 1985, *Brás Cubas*, por Júlio Bressane, e a versão que optamos por pesquisar, *Memórias Póstumas*, por André Klotzel, em 2001. O interesse da crítica e o interesse do leitor contemporâneo pelo romance e pela tradução fílmica demonstram a importância dessa narrativa e justificam novas pesquisas que os estudem.

---

<sup>3</sup> KLOTZEL, Notas de Produção, sem data.

Para o desafio, dividimos essa dissertação em três capítulos. O primeiro é dedicado à recepção crítica e análise do romance; o segundo dedica-se à discussão e análise da sua tradução fílmica, dirigida por Klotzel, e o terceiro contrasta o narrador machadiano com o narrador de Klotzel, sob a representação de um Realismo dessacralizado por um riso irônico, ou seja, um riso grotesco. Em ambos os gêneros, romance e filme, centramos nossa atenção na desconstrução/construção do defunto-autor-personagem, Brás Cubas, na perspectiva do narrador carnavalizado e grotesco.

No primeiro capítulo, analisamos a recepção crítica do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em épocas diferentes e a conseqüente variedade de posicionamentos quanto à composição do estrambótico defunto-autor. Refletimos sobre as análises realizadas por Lúcia Miguel Pereira e discutimos as críticas de contemporâneos de Machado, como Urbano Duarte e Capistrano de Abreu, por meio dos estudos publicados por Viana Filho e Hélio Guimarães. Ainda nesse capítulo, discutimos conceitos modernos, como “volubilidade”, abordados por Roberto Schwarz e, também, por Valentim Faccioli.

Em seguida, analisamos a representação grotesca do narrador sob o prisma da teoria da carnavalização e conceitos do grotesco defendidos por Mikhail Bakhtin. Por último, ainda nesse capítulo referente ao romance, estudamos a verossimilhança, ou seja, a ilusão do realismo em função da ficção literária. Autores como Raymundo Faoro, Afrânio Coutinho e Dirce Côrtes Riedel foram de grande importância para as nossas análises.

No capítulo dois, destacamos a tradução do narrador- personagem Brás Cubas para o filme *Memórias Póstumas*. Dividimos o capítulo em dois itens para comparação. Estudamos o processo de tradução a partir de uma obra literária e depois a sua respectiva recepção crítica. Primeiro, buscamos entender, por meio de autores como Roland Barthes, Rogério Luz e Thaïs Flores Nogueira Diniz, os dispositivos que envolvem a sistemática de conversão no processo de tradução de signos verbais para não verbais. A seguir, dialogando com a teoria, exemplificamos o processo de execução do filme *Memórias Póstumas*, de André Klotzel, 2001, e, inclusive, com comentários detalhados pelo próprio diretor, disponível no site da internet do referido filme. Como o filme de Klotzel prima pelo figurino caprichado e fidelidade quanto à essência da obra machadiana, também examinamos conceitos de fidelidade, segundo Brian McFarlane. Como resultado do processo de tradução, analisamos a recepção crítica a partir de textos de Robert Stam, José Carlos Avellar e outros estudiosos de literatura e cinema. Para estudar o narrador carnavalizado e grotesco no filme, utilizamos as discussões de Tânia Pellegrini, Augusto Meyer, Dirce Côrtes Riedel e outros.

No capítulo três, apresentamos dois itens para contrastar os narradores do romance e do filme, analisando e evidenciando a desconstrução/construção do defunto-narrador-personagem para mostrar, como resultado, o estrambótico herói.

São muitos os aspectos variantes entre obra e filme, principalmente se desconsiderarmos qualquer hierarquia de criação. É impossível classificar todas as variantes, em capítulos. Pretendemos, portanto, analisar, no último item, o narrador machadiano em contraponto com o narrador de Klotzel sob o ponto de vista do realismo grotesco, cujo traço característico principal é o rebaixamento.

## **CAPÍTULO 1**

### **A (DES)CONSTRUÇÃO DO DEFUNTO ESTRAMBÓTICO: A REPRESENTAÇÃO CARNAVALESCA DO NARRADOR**

Que me conste, ainda ninguém relatou o  
seu próprio delírio; faço-o eu, e a  
Ciência mo agradecerá.

Brás Cubas

## 1.1 Recepção crítica sobre o narrador

A escritora e renomada crítica literária Lucia Miguel Pereira, em seu livro *História da Literatura Brasileira* (1957), apresenta Machado de Assis como uma exceção no Brasil do século XIX e analisa como seriam os romances até a publicação de *M.P.B.C.* A autora explica que se citarmos *A Moreninha*, *Inocência* e *A Escrava Isaura* como exemplos, emergirão como suas características literárias aspectos e tendências do homem brasileiro e suas origens e será impossível dissociar as personagens de seus ambientes. O tempo da narrativa é delimitado e há uma interpretação subjetiva da realidade com um possível final feliz. A visão do romântico é individualista, enquanto que tanto o Realismo como o Naturalismo pregam o não-eu. O Naturalismo caracteriza-se, principalmente, por uma análise de grupos humanos, de coletivos, da sociedade. Como exemplos literários, podemos citar *O Cortiço*, *O Mulato*, *O Ateneu*. Ao escrever, Machado de Assis inverte todas essas perspectivas, pois deixa perceber o ambiente por meio das pessoas e não o contrário. O esboço das personagens é bem diferente do padrão romântico ou do naturalista. Machado dedica-se em procurar conhecer o homem de dentro, em profundidade psicológica, com suas inquietudes e contradições. Segundo Pereira, a maior manifestação de sua obra é a universalidade, “que se manifesta inicialmente pela rejeição do romance de costumes, do ‘romance brasileiro’, o único admitido por seus predecessores e contemporâneos [...] busca na natureza do homem as molas secretas das suas reações” (PEREIRA, 1957, p. 64-65). Há um rompimento sem remorsos do pré-estabelecido. São inúmeros os críticos que observam a escrita machadiana como referência de uma nova modalidade de romance.

John Gledson, em seu livro *Impostura e Realismo*, cita Hércio Martins para, de maneira perspicaz, descrever a escrita de Machado de Assis da seguinte forma:

Esse estilo de guinadas à direita e à esquerda, de longos contornos à volta de um ponto, serve-se necessariamente de procedimentos linguísticos especiais, adequados à sua expressão mais cabal. Se a composição do romance é tortuosa, entremeada sempre a narração de extensos parênteses especulativos ou de narração secundária, também a frase machadiana perifrástica, jamais direta e contínua, não cabendo dizer-se dela, como é vezo constante, que é uma frase clara e precisa, sóbria e coisas e tais; muito ao contrário, a frase de Machado de Assis é de seu uso obscura e ampulosa na sua constituição estrutural, rebuscada e até afetada na medida em que se põe a serviço da expressão de um

espírito igualmente rebuscado e imoderado na ânsia de captar a significação multifacial das coisas.<sup>4</sup>

*Memórias Póstumas de Brás Cubas* encaixa-se perfeitamente no perfil revelado nas observações de Hércio Martins. É uma obra cujo plano de tempo é todo fragmentado. É insólito, pois a narrativa começa mesmo pelo fim: o narrador (autor) já morreu. Apesar da expectativa invertida de um morto narrar sua própria vida, Machado confere verossimilhança à narrativa, a partir de referências a episódios históricos que garantem um efeito de real ao texto no sentido de que dão consistência à realidade da personagem principal – Brás Cubas, como se ele tivesse existido no final do século XIX. Para tal efeito, Brás Cubas está a seu serviço. É intermediário do personagem-narrador e de seu criador. Essa intermediação entre o autor Machado e o autor narrador-personagem traz à tona questões muito complexas relacionadas ao caráter de ambos, Cubas e Machado. Muitos críticos veem o perfil de Brás Cubas como sendo advindo do próprio Machado de Assis. Nessa perspectiva, todos os adjetivos negativos das personagens colocam em dúvida a integridade do grande escritor.

Considerando esse aspecto, buscamos entender no livro de Nícea Helena de Almeida Nogueira, *Laurence Sterne e Machado de Assis: a tradição da sátira menipeia*, a relação entre o discurso do narrador de *Memórias Póstumas* e de Machado:

É complexo, ao levarmos em consideração o papel do narrador. Há um autor que assina o livro, Machado de Assis. Entretanto, ele não é o narrador. Esta tarefa é desempenhada pelo personagem Brás Cubas, que confere a característica de pseudo-biografia do livro (NOGUEIRA, 2004, p. 55).

Mesmo que essa narrativa seja pseudo- autobiográfica e explicitamente assumida em um discurso homodiegético com grau autodiegético<sup>5</sup> por Brás Cubas, não se pode ignorar, como afirma Nogueira, o universo do autor que assina o livro, ou seja, do escritor.

Cristovão Tezza, ao discutir conceitos de Mikhail Bakhtin que abrangem romances e dialogismo, no artigo *A construção das vozes no romance*, concorda com essa relação parcial entre criador e criatura, e explica que “na obra-prima de Machado, a voz do autor-

<sup>4</sup> Nota de GLEDSON, 1991: Citado em Maria Nazaré Lins Soares, *Machado de Assis e a análise da expressão* (Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1968, p. 80).

<sup>5</sup> SARAIVA, 1990, p. 34. A autora Juracy Asmann Saraiva explica que heterodiegético é o narrador que está ausente da estória que conta e homodiegético é o que participa como personagem. O grau de participação pode variar como personagem protagonista ou secundário. No caso de protagonista, recebe o nome de autodiegético.0

criador consubstancia-se na voz do Brás Cubas morto, garante o olhar de fora, a âncora exotópica<sup>6</sup> impregnada de valor, que dá sentido e consistência estética ao caótico e errático Brás Cubas vivo”. Tezza ainda esclarece que, na visão de mundo bakhtiniana, “o autor-criador é a consciência de uma consciência, uma consciência que engloba e acaba a consciência do herói e seu mundo; o autor-criador sabe mais que seu herói” (In BRAIT, 2005, p. 210). Em outras palavras, pode-se pensar, portanto, que há muito de Machado em Cubas e muito mais ainda de Cubas em Machado.

Abel Barros Baptista escreveu um capítulo inteiro em seu livro *A formação do nome*, fazendo um levantamento minucioso de várias críticas sobre quem estaria, na verdade, sob a assinatura do narrador Brás Cubas. Primeiro Baptista afirma, “a distinção entre autor e narrador é hoje um lugar demasiado comum: ninguém confunde Machado com Brás Cubas.” Mas em seguida, o autor proclama que vale a pena “reavaliar os resultados obtidos por leituras críticas tranquilamente convencidas da possibilidade de arrancar de todo as máscaras, os disfarces ou as caretas e dar a ver o ‘genuíno Machado’” (BAPTISTA, 2003, p. 119-120).

Por essas e tantas outras discussões sobre Machado de Assis e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, é que sentimos que vale a pena continuar pesquisando a recepção crítica da obra. Alguns críticos não analisam Brás Cubas. Simplesmente, analisam Machado de Assis. Parece não haver mais distinção entre ambos. Ainda no intuito de continuar estudando a recepção crítica de *M.P.B.C.* e a conseguinte variedade de posicionamentos observados no que diz respeito a Machado e à composição do defunto narrador, prosseguiremos, centrando-nos em alguns críticos contemporâneos de Machado.

Muito se falou de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* assim que foi publicado, em 1881. O feitio extravagante e original provocou efervescência e perplexidade na sociedade daquela época. O livro era considerado estranho, difícil de se entender, trazia uma filosofia que acabava em nada e, prontamente, dividiu as opiniões em favoráveis e contrárias. Amigos e admiradores de Machado logo manifestaram apoio ao escritor. Mas mesmo os fiéis simpatizantes questionaram o gênero a que se propunha o romance. Luís Viana Filho especializou-se em escrever biografias e na biografia minuciosa *A Vida de Machado de Assis*, o biógrafo apresenta, entre tantos documentos, cartas dirigidas a Machado com a recepção crítica da obra naquele tempo. O autor nos presenteia com uma reprodução de

---

<sup>6</sup> In: BRAIT, 2005, p. 211. Cristovão Tezza, no livro *Bakhtin dialogismo e construção de sentido*, organizado pela autora Beth Brait, em um artigo específico no quarto capítulo, define a *exotopia* como um princípio básico que implica no fato de que “só um outro nos pode dar acabamento assim como só nós podemos dar acabamento a um outro”.

Capistrano de Abreu, cujo teor é analisado por Viana Filho como inteligente e bem humorado:

Dear sir. Hoje às 7 horas da manhã, poucos momentos antes de tomar o trem de Rio Claro para Campinas, me foi entregue com sua carta de 7 o exemplar do Brás Cubas... a impressão foi deliciosa - triste também, posso acrescentar. Sei que há uma intenção latente, porém imanente a todos os devaneios, e não sei se conseguirei descobri-la. Em São Paulo, por diversas vezes, eu e Valentim Guimarães nos ocupamos com o interessante e esfingético. Ainda há poucos dias ele me escreveu: “O que é Brás Cubas, em última análise? Romance? Dissertação moral? Desfastio humorístico?” Ainda sei menos que ele (VIANA FILHO, 1989, p. 111).

Viana Filho afirma que a dúvida do amigo não magoou Machado, mas a celeuma suscitada pelo livro deixou-o bastante contrariado. O romance machadiano provocou, no mínimo, desconforto entre seus contemporâneos. Desestabilizou padrões vigentes. Ainda de acordo com as cartas apresentadas por Viana Filho, “Acabrunhado, o romancista teria mesmo aventado a ideia de quebrar a pena. Para que escrever, se não o entendiam?” (VIANA FILHO, 1989, p. 109). O biógrafo conclui “do quanto fora insincero ao declarar, numa advertência ao leitor, que menos ambicioso que Stendhal, ele se contentaria com dez ou cinco leitores” (VIANA FILHO, 1989, p. 110). Machado, em prefácios dirigidos aos leitores, mostrava-se inabalável. Mas como pode se constatar, houve impacto tanto na recepção crítica como também nas expectativas de Machado. Entretanto, as manifestações de apoio por parte de amigos e familiares não pararam de chegar.

Hélio de Seixas Guimarães, outro estudioso de Machado, também comenta as reações críticas dos contemporâneos à obra de Machado em *O impacto da obra de Machado de Assis sobre as concepções de romance*. O autor faz um levantamento do impacto da obra machadiana sobre a sociedade oitocentista e cita a crítica de Urbano Duarte como um exemplo de estranheza:

\_ a nossa impressão final é a seguinte: A obra do Sr. Machado de Assis é deficiente, senão falsa, no fundo, porque não enfrenta com o verdadeiro problema que se propôs a resolver e só filosofou sobre caracteres de uma vulgaridade perfeita; é deficiente na forma, porque não há nitidez, não há desenho, mas bosquejos, não há colorido, mas pinceladas ao acaso.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> GUIMARÃES, p. 02, sem data.

Presumimos que Urbano Duarte sente dificuldades em entender o romance e a frustração de não conseguir enquadrá-lo nos padrões da época impele-o a uma recepção muito negativa da obra.

Através de recortes de críticas, sejam em jornais ou em cartas, vimos que não há apenas elogios à obra machadiana. Como resultado, as noções de romance vigentes tornaram-se incertas desde então. E muito do que se criticou não se modificou em quase cem anos depois. Surgiram mais questionamentos quanto à escrita machadiana. Agrippino Grieco (1959), por exemplo, em seu livro *Machado de Assis*, deixa clara a sua dúvida quanto à originalidade do narrador criado por Machado: “Brás Cubas é, em grande parte, livro de fama usurpada, falsa obra prima”. E ainda prossegue numa descrição vil do personagem: “Esse matador de ilusões dos simples parece convidar-nos para um festim em que nos servissem bombons envenenados. Sempre cheios de alçapões e ratoeiras, sempre armando emboscadas ao próximo” (GRIECO, 1959, p. 34). Mas convenhamos, esse último comentário por parte de Grieco, que fala de quão ardiloso Brás se comporta, só deixaria Machado feliz, principalmente, pelo alcance do narrador. O perfil de Brás Cubas, portanto, mostra-se efetivo e convincente.

Agrippino Grieco não só questiona a originalidade do narrador machadiano, mas também reforça seus argumentos, apresentando no capítulo IX, “Memórias Póstumas de Brás Cubas”, um paralelo entre fatos e citações de *M.P.B.C.* com obras e autores anteriores que coincidem, de alguma maneira, com a obra machadiana, tirando, assim, qualquer mérito de originalidade da referida obra (GRIECO, 1959, p. 36). No capítulo de seu livro, Grieco cita muitos outros autores e obras anteriores a *Memórias*, inclusive ressaltando passagens coincidentes dos originais em francês. Se Machado fosse vivo, com certeza, sentir-se-ia outra vez contrariado na possibilidade de ser acusado de usurpador.

Assim como no seu tempo, ainda há divisão de opiniões na receptividade da obra. Afrânio Coutinho e muitos outros se mostraram favoráveis. Em *A filosofia de Machado de Assis e outros ensaios*, Coutinho analisa as atitudes filosóficas de Machado e sua concepção de mundo e, praticamente, responde às críticas formuladas por seu contemporâneo, Agrippino Grieco. Com uma citação do próprio Machado, Coutinho abre o capítulo III intitulado, “A formação filosófica e atitude espiritual”, ressaltando Helvetius, filósofo e literato francês, nascido em 1715: “O grau de espírito que nos deleita dá a medida do grau de espírito que possuímos” (MACHADO *apud* Coutinho, 1959, p. 61). Coutinho ainda prossegue em defesa da escrita machadiana:

É preciso não desdenhar contudo o fator considerável na formação espiritual de um escritor que são as influências de outros escritores, sobretudo dos que, por condições especiais, e por parentesco espiritual se tornam leituras prediletas, passando por seus ensinamentos a fazer parte integrantes de sua alma (COUTINHO, 1959, p. 60).

O que Grieco insinua como plágio, Coutinho entende como influências recebidas de grandes mestres. É substancial a importância de um escritor ter lido outros clássicos da literatura e ter-se enriquecido com essas leituras para a sua criação literária, sem que isso implique desmerecimentos.

Também contrariando a postura de Grieco, Carlos Fuentes, no artigo “O milagre de Machado de Assis”, proclama o brasileiro como o único escritor ibero-americano a resgatar o “Dom Quixote” de Cervantes. O autor assim expõe:

Quero apenas registrar meu espanto ante o fato de que, na língua do romance moderno fundado em La Mancha por Miguel de Cervantes, só tenha havido frutos chochos, vales inférteis. “La Regente” e “Fortunata y Jacinta” devolvem vitalidade ao romance espanhol, mas a América Espanhola ainda terá que esperar [...] Em compensação – e esse é o milagre – o Brasil dá sua nacionalidade, sua imaginação, sua língua ao mais importante – para não dizer o único – romancista ibero-americano do século passado: Joaquim Maria Machado de Assis. O que sabia Machado que não sabiam os romancistas hispano-americanos? Por que o milagre de Machado? O milagre se sustenta num paradoxo: Machado segue, no Brasil, a lição de Cervantes, a tradição de La Mancha, que, por mais homenagens que cívica e escolarmente, se tenham rendido ao “Quixote”, fora esquecida pelos romancistas hispano-americanos, do México à Argentina”.<sup>8</sup>

Fuentes, citando Milan Kundera, lamenta a mudança de rumo que interrompeu a tradição cervantina, mais tarde retomada por seus maiores herdeiros, o irlandês Laurence Sterne e o francês Denis Diderot. O autor ainda afirma que: “Dom Quixote é o primeiro personagem do romance moderno que se sabe escrito, impresso e lido, assim como Tristram Shandy sabe-se escrito por si mesmo, e não por qualquer Brás Cubas, mas por um Brás Cubas morto, que escreve suas memórias no túmulo”.<sup>9</sup> Machado revalida a tradição cervantina e, ao mesmo tempo, celebra o herói moderno, Dom Quixote, por meio de Cubas. A loucura é fato comum. Tanto os moinhos como Pandora são gigantes e arrebatam nossos heróis.

<sup>8</sup> FUENTES, Carlos. *O milagre de Machado de Assis*. Folha de São Paulo: 01/10/2000.

<sup>9</sup> FUENTES, Carlos. *O milagre de Machado de Assis*. Folha de São Paulo: 01/10/2000.

De Carlos Fuentes retomamos a recepção crítica do início do capítulo em que críticos modernos também analisam Machado e o narrador Brás Cubas. Prosseguimos, ressaltando que a genialidade de Machado para compor o defunto estrambótico instigou vários estudos por parte dos críticos e hoje, são inúmeros os conceitos que tentam justificar os atos insólitos de Brás Cubas no romance. Em seu livro *Um mestre na Periferia do Capitalismo*, Roberto Schwarz discute o conceito da volubilidade do narrador e explica que “há um cenário móvel, de mudanças constantes e que transformam-se em nada” (SCHWARZ, 1990, p. 18). A isto o crítico denomina de volubilidade. Toda essa movimentação há de ter um propósito. O narrador chama a atenção para si mesmo. O cenário móvel a que o autor se refere pode estar relacionado à própria política brasileira que é usada na ficção como base e na verossimilhança, acompanhando as mudanças naturais de tempo e história. Esse cenário traz credibilidade à ficção, mas não são mais importantes do que a trama ficcional. Machado trabalha com esmero o humano, o interior. O externo é mero detalhe.

Em todo o capítulo do seu livro, uma série de adjetivos e substantivos, todos em negação, são citados por Schwarz para descrever, de alguma forma, a mudança de caráter ou a ação de Brás Cubas: disparate, despropósito, disjunção, disparidades, desregrada, desfaçatez, desconfiança, desestabilidade, desconforto, desproporção, desnível, indefinição, desrespeito, insinceridade, indiscreta, inverossímil, inviabilidade. Mas esse conceito de volubilidade, contemplado por Schwarz, é prontamente contestado por Ronaldo de Melo e Souza, em seu livro *O romance tragicômico de Machado de Assis*, logo no primeiro capítulo, denominado “O estatuto dramático do narrador”. O autor afirma que Brás Cubas “representa os outros eus e não o próprio eu” (SOUZA, 2006, p. 07) como afirma Schwarz. Souza explica que não é o próprio “eu” que se desdobra:

[...] o problema surge quando se interpreta o narrador como volúvel. Esta interpretação é questionável, porque pressupõe que o narrador machadiano é um pessoa, particularmente uma pessoa sem personalidade, que se reveste e se desveste de várias máscaras correspondentes às diversas posições ideológicas, mas não assume a sua própria máscara, não revelando, portanto, nenhuma posição ideológica (SOUZA, 2006, p. 21).

Para Souza, o narrador machadiano encena e, assim como o poeta português Fernando Pessoa, é um fingidor que nada tem de volúvel, pois interpreta múltiplas vozes e atitudes. Não porta mensagens ideológicas de um único eu. Sendo um narrador multifacetado, pode estar mais relacionado ao conceito de alteridade do que o de

volubilidade tão defendido por Roberto Schwarz. Se aceitarmos a hipótese levantada por Souza, temos que admitir que o narrador é, no mínimo, instável e não tem caráter.

Valentim Fiacoli, em seu livro *Um Defunto Estrambótico: análise e interpretação das Memórias Póstumas de Brás Cubas*, também discute a volubilidade que, proclamada por Schwarz e negado por Souza, é analisada pelo referido autor como princípio compositivo de *Memórias Póstumas*, e, pode ser considerada tanto a partir de “constantes mudanças de discurso, de opinião, de atitudes, de posição, de ideias modernas, etc, como também pode ser um modo particular atribuído a um narrador não confiável ou fraudulento” (FACIOLI, 2008, p. 126). A partir desse perfil de não-confiabilidade e de volubilidade, o autor articula uma recriação moderna da sátira menipeia<sup>10</sup> e do grotesco numa mistura híbrida com o realismo verossimilhante do século XIX e com uma narrativa cômico-fantástica. Brás Cubas é um morto falante que se movimenta entre “a razão e a sandice”, entre “o alto e o baixo”, “o sublime e o grotesco”, entre “os ricos e os miseráveis”, “os santos e os criminosos” (FACIOLI, 2008, p. 107), mas suas atitudes, aparentemente, são avaliadas como normais e inspiram nas outras personagens e nos leitores uma estrita respeitabilidade. Ainda há muito o que se analisar sobre este insólito personagem machadiano. É o que faremos nos próximos itens e capítulos.

Nesse item do capítulo um, suscitamos críticas ao romance machadiano que, até então, pareciam adormecidas. Primeiro, discutimos, por meio de Lúcia Miguel Pereira, o Romantismo e o Naturalismo e como Machado inovou a partir do romance *M.P.B.C.* A autora, juntamente com o crítico John Gledson, ressalta o estilo genial de Machado de Assis. A seguir, referimo-nos a críticas de Nícea Helena de Almeida Nogueira, Cristovão Tezza e Abel Barros Baptista sobre a relação intermediária entre Machado e Cubas. A discussão apresenta dimensões permanentes, pois há sérios indícios de que há muito de Machado em Cubas e os estudiosos afirmam vice-versa.

Ainda no intuito de continuar estudando a recepção crítica de *M.P.B.C.* e a consequente variedade de posicionamentos observados no que diz respeito a Machado e a composição do defunto narrador, citamos Luís Viana Filho e Hélio de Seixas Guimarães, objetivando conhecer o que críticos contemporâneos de Machado pensaram do escritor e de sua obra assim que ela foi publicada. Tomamos conhecimento do desconforto e

---

<sup>10</sup> NOGUEIRA, 2004, p. 88. A autora Nícea Helena Nogueira explica que “a sátira menipeia foi assim denominada por causa do filósofo Menipo de Gadara do século II a. C., que lhe deu uma forma clássica”. É um tipo de sátira que desrespeita as tradições literárias vigentes na época. Há uma excepcional liberdade de invenção de enredo. São característicos toda espécie de loucura, sonhos extraordinários, cenas de escândalos e declarações inoportunas com jogos plenos de contrastes agudos e oxímoros.

desnorreamento por parte de escritores como Urbano Duarte e Capistrano de Abreu que publicaram artigos em jornais do Rio de Janeiro, *Gazetinha* e *Gazeta de Notícias*, respectivamente, manifestando estranhamento quanto à obra. Documentos como cartas pessoais também foram apresentadas por Viana Filho comprovando a grande frustração de Machado pela recepção de *M.P.B.C.*

Percebendo a recepção crítica em épocas diferentes, Agrippino Grieco e Afrânio Coutinho discutiram sobre a originalidade da referida obra. Carlos Fuentes proclama Machado como um milagre, ao resgatar *Dom Quixote* de Cervantes das memórias de Brás Cubas. Finalmente, por meio de Roberto Schwarz, Ronaldo de Melo e Souza e Valentim Facioli, abordamos conceitos despontados no contemporâneo sobre a obra machadiana. Os temas abordados são volubilidade do narrador, carnavalização e grotesco, os quais retomaremos a seguir.

## 1.2 A representação grotesca e carnavalesca do narrador

José Guilherme Merquior, no prefácio de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, na edição de 1991 da editora Ática, apresenta a obra como *o romance carnavalesco de Machado*. O autor ressalta o tom cáustico e o humor ziguezagueante que fundem princípios filosóficos com o fantástico. Distinguindo a obra como cômico-fantástica, Merquior cita várias características que se relacionam com a sátira menipeia:

Frequência da representação de estados psíquicos aberrantes: desdobramentos de personalidades, paixões descontroladas, delírios [v. o delírio de Brás Cubas]; uso constante de gêneros intercalados - por exemplo, cartas ou novelas – embutidos na obra global [as historietas de Marcela, D. Plácida, do Vilaça e do Almocreve, nas *Memórias Póstumas*] (MERQUIOR, p. 06-07, 1991).

É dessa maneira que Machado de Assis, ironicamente escondido atrás desse pseudo-narrador, dá credibilidade à narrativa de vida de Brás Cubas, seus amores, tédios e veleidades. Hélio de Seixas Guimarães, ao descrever o impacto da obra de Machado sobre seus contemporâneos, afirma que Artur Barreiros, crítico muito admirado pelo escritor, mas morto ainda muito jovem, foi quem primeiro fez a ligação entre a nova maneira de escrever de Machado de Assis e o humorismo inglês e que o romancista rapidamente incorporou a relação no prólogo “Ao leitor” na primeira edição em livro, em 1881. Desde

então, as referências a Sterne, Lamb e Xavier de Maistre estão evidenciadas.<sup>11</sup> Carlos Fuentes, por sua vez, relaciona o prólogo de Machado ao “desocupado leitor” de Cervantes. O autor afirma que em Cervantes, porém, “a relação com o leitor é uma discreta, ainda que angustiada, chamada de atenção para o outro sócio da leitura, o autor incerto do incerto romance [...]”<sup>12</sup>

A estudiosa Nícea Helena de Almeida Nogueira ao propor uma aproximação dos romances de Sterne e de Machado no seu livro *Laurence Sterne e Machado de Assis: a tradição da sátira menipeia*, toma como fundamentação teórica o estudo de Mikhail Bakhtin sobre características da sátira menipeia e vê a narrativa machadiana e a de Sterne como herdeira do gênero por propor uma certa subversão das normas convencionais de criação literária. Nogueira ainda afirma que, a partir de *M.P.B.C.*, os romances e contos machadianos violam de diversos modos a narrativa padronizada da época por meio de experimentos radicais com o tema, a forma, o estilo, a sequência temporal, o fantástico, o mítico e o sonho (NOGUEIRA, 2004, p. 17). Além do discurso ambíguo, a autora também ressalta marcas registradas de Sterne como travessões, linhas contínuas ou pontilhadas com asteriscos, capítulos em branco, etc. Como exemplos da própria obra machadiana, o capítulo LIII [...], onde, no lugar do título, há pontilhados e o capítulo LV [“O velho diálogo de Adão e Eva”], em que há apenas os nomes dos interlocutores seguidos de pontilhados.

Mikhail Bakhtin, no livro *Problemas da Poética de Dostoievski*, liga a sátira menipeia à noção do carnaval, conceitualmente: “A sátira menipeia tornou-se um dos principais veículos e portadores da cosmovisão carnavalesca na literatura até nossos dias” (BAKHTIN, 1997, p. 108). O autor chama de literatura carnalizada à literatura que, “direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu a influência de diferentes modalidades do folclore carnavalesco (antigo ou medieval). Todo o campo sério-cômico constitui o primeiro exemplo desse tipo de literatura” (BAKHTIN, 1997, p. 107). Os estudos dos conceitos de carnalização certamente nos levam ao mundo às avessas, em que há uma perspectiva de morte ou negação e a morte pode ser vista como um novo nascimento. As imagens carnavalescas, de acordo com Bakhtin, são biunívocas, englobando dois campos simultâneos opostos, oxímoros, que abençoam e amaldiçoam ao

---

<sup>11</sup> GUIMARÃES, p. 07, sem data.

<sup>12</sup> FUENTES, Carlos. *O milagre de Machado de Assis*. Folha de São Paulo: 01/10/2000.

mesmo tempo, que riem e choram, morrem e nascem, combinando elementos aparentemente incompatíveis e heterogêneos.

A partir da carnavalização, o grotesco surge como uma materialização egoísta projetada em uma dimensão de exageros propositais. Há um princípio cômico que o idealiza e provoca o riso. O grotesco está impregnado da alegria da mudança. A mudança impulsiona a movimentação, seja ela de discurso, de opinião, de atitudes, de posição, de ideias ou até mesmo do próprio narrador. Sendo esse o princípio da volubilidade, ressaltamos também a movimentação do tempo que às vezes retarda, às vezes para ou acelera com o propósito de, meramente, favorecer uma compreensão.

A autora Dirce Côrtes Riedel, no livro *O tempo no romance machadiano*, denomina as interrupções da narrativa de Brás como “contos soltos” (RIEDEL, 1957, p. 71). Riedel ainda explica que “Machado procura acentuar bem aquilo que do passado continua vivo no presente, atitude de angústia temporal ante a dissolução do “eu” e a inconsistência das coisas” (RIEDEL, 1957, p. 100).

Em *Memórias Póstumas* tanto há uma fragmentação da sequência de episódios como da narração em si. Ou seja, há o movimento dos movimentos, a fragmentação das fragmentações e, às vezes, há a fusão dos tempos. Respeita-se uma lógica temporal de fatos, mas os episódios têm duração psicológica e podem ser acelerados ou retardados.

Algumas movimentações do narrador se dão pela digressão, como afirma Riedel:

Brás Cubas volta à casinha da Gamboa no capítulo LXX, depois da associação de ideias que constitui o capítulo LXIX - Um grão de sandice . No capítulo LXXI, outra digressão: começa a arrepender-se do livro, o que vai ocasionar a interrupção da sequência, pois o despropósito traz o capítulo LXXII, O bibliômano. Retarda-se o tempo da narrativa e o autor confessa no início do capítulo seguinte: “o despropósito fez-me perder outro capítulo” (RIEDEL, 1957, p. 71).

Porém, o tempo do capítulo VII – “O delírio”, é o mais acelerado do romance. Quando Brás pede a Pandora pela sua vida, ela lhe responde que “não importa ao tempo o minuto que passa, mas o minuto que vem. O minuto que vem é forte, jucundo, supõe trazer em si a eternidade, e traz a morte, e perece como o outro, mas o tempo subsiste” (ASSIS, 2008, p. 30). E é em seguida que os séculos desfilam em turbilhão, flagelos e delícias, velozes e turbulentos. Segundo Brás Cubas, cada século traz a sua porção de sombra e luz, de apatia e de combate, de verdade e de erro [...] com um olhar “enfarado e distraído, viu

enfim chegar o século presente e, atrás dele os futuros” (ASSIS, 2008, p. 31-32). Brás Cubas, também, faz a sua própria movimentação juntamente com o tempo.

E se o movimento é vida e a inércia, morte, podemos dizer que há nele uma letargia indefinível, a sonolência do homem trancado em si mesmo, espectador de si mesmo, incapaz de reagir contra o espetáculo de sua vontade paralisada, gozando até com lucidez a própria agonia (MEYER, 2008, p. 16).

Machado coloca-nos dentro da mente delirante de Brás Cubas no capítulo VII para que também sintamos a letargia da proximidade inexorável da sua morte. Deparamo-nos com um Brás debilitado, perplexo e estendido em seu leito de morte. Virgília, seu grande e adúltero amor, permanece junto a sua alcova com o filho único do seu casamento. Entre lembranças dos “amores ilegítimos, meio secretos, meio divulgados” (ASSIS, 2008, p. 26), entre a vida e a morte eminente, o delírio de Brás Cubas assume formas imprevisíveis: “Primeiramente, tomei a figura de um barbeiro, bojudo e destro, escanhoando um mandarim que me pagava o trabalho com beliscões e confeitos: caprichos de mandarim” (ASSIS, 2008, p. 27).

Como se não bastasse o narrador transformar-se em um “barbeiro, bojudo e destro”, sob os seus cuidados se encontra um alto funcionário chinês, o mandarim, que paga a barba feita não com dinheiro, mas com “beliscões e confeitos”. É surpreendente o narrador tornar-se um barbeiro e em plena função. É a perspectiva da literatura carnalizada que assume formas ousadas. Bakhtin efetivou estudos que provam que “a menipeia incorpora frequentemente elementos da utopia social, que são introduzidos em forma de sonhos ou viagens a países misteriosos” (BAKHTIN, 1997, p. 118).

Podemos analisar o delírio de Brás Cubas como uma dessas viagens ou até mesmo como um sonho. Tanto os delírios como os sonhos são transcendentais e não são limitados. Pode-se estar em vários lugares em tempos quase simultâneos. No delírio narrado no capítulo VII, há evidências de lugares que são opostos ao ocidente. As referências destacadas são o barbeiro chinês (China), o hipopótamo (África), o cavalo de Aquiles (Janto, que previu a morte do herói da Ilíada de Homero na cidade de Troia), a asna em que montava Balaão (segundo a bíblia foi enviada pelo rei Moab para amaldiçoar os Israelitas), a origem do rio Nilo (Egito). Todos esse lugares encontram-se em um possível Oriente.

No momento do delírio, Brás Cubas encontra-se muito fragilizado, não só pela súbita doença que o prostrou mas, também, pela consciência da efemeridade da vida, do

materialismo para o qual seu mundo era voltado, da passagem do tempo e, principalmente, da contundência da morte. Segundo o *Dicionário de Símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant, as viagens ao Oriente podem ser vistas como “buscas de luz [...] O ocidente é o mundo das trevas, do materialismo, da imoralidade, da perda dos direitos, de decomposição” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1998, p. 663- 664). Portanto, essas definições podem justificar a fuga de Brás para o Oriente como uma busca de espiritualidade, de tempo e de, principalmente, sanidade, pois o narrador teme estar louco. Talvez essa busca possa incluir uma tentativa de compreensão quanto à origem dos seus males e a sensação concomitante de insatisfação e pessimismo.

Retomando o capítulo VII, após a estranha personificação do narrador em barbeiro, o defunto autor se transforma em um “volume impresso encadernado em marroquim com fechos de prata e estampa” (ASSIS, 2008, p. 27). Narra, em seguida, a única sensação que uma mutação em livro poderia transmitir: “completa imobilidade”. Nesse exato momento, o delirante narrador sente-se intermediário das sensações de ser um livro e um defunto ao mesmo tempo, porque ele percebe suas mãos sendo “os fechos do livro”, mas também sente-as “cruzando-as sobre o ventre” como as de um defunto. Entre o delírio e a lucidez, presume que a amada Virgília esteja descruzando-as para que não tenha a imagem de um morto.

Machado de Assis explora em Brás possíveis mutações e transcendências que um delírio proporciona e o grotesco deforma. Machado não se intimida com paradoxos. Afinal, um delírio é como um sonho ou pesadelo e, a seguir, o autor retira do narrador a forma de livro. Brás Cubas prossegue assim seu relato:

[...] restituído à forma humana, vi chegar um hipopótamo, que me arrebatou. Deixei-me ir, calado, não sei por medo ou confiança; mas, dentro em pouco, a carreira de tal modo tornou-se vertiginosa, que me atrevi a interrogá-lo e com alguma arte lhe disse que a viagem me pareceu sem destino.  
\_ Engana-se \_ replicou o animal, nós vamos à origem dos séculos (ASSIS, 2008, p. 27).

Vladimir Propp, ao analisar a forma grotesca em seu livro *Comicidade e riso*, pontua que “o grotesco é possível apenas na arte e impossível na vida” (PROPP, 1992, p. 92). Até então, temos que concordar plenamente com o autor, pois nesse mundo, um hipopótamo falante é inconcebível e cômico. O crítico, anteriormente citando Bóriev, havia assinalado: “o grotesco é a forma suprema do exagero e da ênfase cômica” (1992, p. 91). Dessa maneira, observamos que, ao exagerar um pormenor, o escritor atrai para a forma uma

atenção absoluta. O hipopótamo no delírio de Brás Cubas, por sua vez, chamou a atenção de vários estudiosos. O biógrafo Gondin da Fonseca, por exemplo, publicou um livro, cujo título *Machado de Assis e o hipopótamo*, protagoniza o famoso animal. Em um capítulo dedicado ao delírio de Brás Cubas, Fonseca discute que Machado “devaneia com a pena a correr sobre o papel. Não atende a uma sequência rígida de fatos. Extravasa, sem o saber, profundas, recônditas emoções.” E prossegue a explicar o hipopótamo: “ A singular brancura da mãe, feria, cegava, gelava, comparada à negrura do hipopótamo. \_ o pai” (FONSECA, 1974, p. 211).

Como o próprio Fonseca afirma, essa hipótese ligada à simbologia de um pai de ascendência negra estaria externada só no inconsciente do romancista, cujas várias biografias descrevem-no como mulato. No delírio de Brás, é o hipopótamo que o arrebatou e o transporta em direção à origem dos séculos. O animal é da África e acredita-se que a África é a origem da humanidade, o começo de tudo. Mais uma vez, recorrendo ao *Dicionário de Símbolos*, lemos que esse animal “simboliza a força bruta que Deus subjuga mas que o homem é incapaz de domesticar” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1998, p. 493). Sendo assim tão forte, seria, portanto, o animal mais adequado para arrebatar o narrador e levá-lo em segurança pelas planícies brancas de neve, pelo frio da região dos gelos até Pandora. Pandora simboliza a origem dos males da humanidade. “É o fogo dos desejos que causam a desgraça dos homens” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1998, p. 680). É possível que Pandora seja a grande busca de Brás Cubas. A cura dos seus desejos mundanos, dos males causados pelo seu egoísmo, pela sua presunção, pela sua soberba, pelo seu materialismo:

[...] sei que um vulto imenso, uma figura de mulher me apareceu então, fitando-me uns olhos rutilantes como o sol. Tudo nessa figura tinha a vastidão das formas selváticas, e tudo escapava à compreensão do olhar humano porque os contornos perdiam-se no ambiente, e o que parecia espesso era muita vez diáfano. Estupefato, não disse nada, não cheguei a sequer soltar um grito, mas, ao cabo de algum tempo, que foi breve, perguntei quem era e como se chamava: curiosidade de delírio.

\_ Chama-me Natureza ou Pandora, sou tua mãe e tua inimiga (ASSIS, 2008, p. 28).

Brás Cubas se depara com uma mulher: Natureza ou Pandora. Esta se declara “tua mãe e tua inimiga”. O narrador é agarrado por aquela “visão”. É suspenso no ar, “como se

fora uma pluma”. Vê-lhe “de perto o rosto enorme”. Ao ver-se hiperbolizado pelo seu interior, manifesta-se herói na hora da batalha. Brande uma força que nem mesmo possui:

[...] nem quero entender-te; tu és absurda, tu és uma fábula. Estou sonhando, decerto, ou, se é verdade que enlouqueci, tu não passas de uma concepção de alienado, isto é, uma coisa vã, que a razão ausente não pode reger nem palpar. Natureza, tu? A Natureza que eu conheço é só mãe e não inimiga; não faz da vida um flagelo, nem, como tu, traz esse rosto indiferente, como o sepulcro. E por que Pandora? (ASSIS, 2008, p. 29).

Brás Cubas não sabe se está sonhando ou se está louco. Mas seus questionamentos são bem coerentes com a semântica das palavras “Natureza” e “Mãe”. Na sua concepção, as mesmas não têm qualquer relação com a palavra “Inimiga”.

Ao relacionar a Natureza à Mãe e Inimiga, Machado multiplica figuras, mas desfaz uma aparente estabilidade implícita nos significados das palavras. O propósito pode ser de, por meio da dicotomia, questionar o pré-estabelecido. Esse princípio nos leva a “Farmácia de Platão”<sup>13</sup>, evidenciando a leitura desconstrutora de Derrida, que explica a necessidade de introduzir o *phármakon*<sup>14</sup>. Este, contido no elemento, pode alternar-se ou agir simultaneamente sendo remédio ou veneno, mãe ou inimiga, o mal ou bem, morte ou vida.

Esse discurso de Brás Cubas no delírio possui vários questionamentos do “grotesco herói”, mas também contém algumas respostas de Pandora:

\_ Porque levo na minha bolsa os bens e os males, e o maior de todos, a esperança, consolação dos homens. Tremes?  
 \_ Sim; o teu olhar fascina-me.  
 \_ Creio; eu não sou somente a vida; eu sou também a morte, e tu estás prestes a devolver-me o que te emprestei grande lascivo, espera-te a voluptuosidade do nada (ASSIS, 2008, p. 29).

Esse discurso de Pandora evidencia a dicotomia e a ambivalência dos valores apresentados numa hierarquia invertida, polarizada ao contrário, às avessas. E o que o

<sup>13</sup> NASCIMENTO, 2001, p. 110 - 111. Para definir a Farmácia de Platão, o autor explica: “A escrita não só é pensada pelas oposições mas também ‘Platão a pensa, procurando compreender e dominar, a partir da própria oposição’”.

<sup>14</sup> NASCIMENTO, 2001, p. 112. Evando Nascimento cita Derrida para explicar que: “o *phármakon* seria uma substância, com tudo o que essa palavra poderá conotar, em matéria de virtudes ocultas, de profundidade crítica que recusa sua ambivalência à análise, já preparando o espaço da alquimia, se não devêssemos vir a reconhecê-la mais adiante como a própria anti-substância: o que resiste a todo filosofema, excedendo-o indefinidamente como não-identidade, não-essência, não-substância, e fornecendo-lhe desse modo a inesgotável adversidade de seus fundos e de sua ausência de fundo.

narrador mais precisa ele pede a ela: tempo. Tempo de vida, pois se encontra enfermo em um leito de morte : “afigurou-se-me que era o último som que chegava aos meus ouvidos; pareceu-me a decomposição súbita de mim mesmo. Então, encarei-a com olhos súplices, e pedi mais alguns anos” (ASSIS, 2008, p. 29).

Ao pedido interpretado por Pandora como “mais alguns instantes de vida” por parte de Brás Cubas, a visão de mulher faz “os séculos desfilarem num turbilhão”, “velozes e turbulentos” e os olhos “fixos” do narrador veem as ideias devorarem seus absolutos:

[...] eu via tudo que passava diante de mim - flagelos e delícias - desde essa coisa que se chama glória até essa outra que se chama miséria, e via a miséria agravando a debilidade. Aí vinham a cobiça que devora a cólera, a cólera que inflama, a inveja que baba, a enxada e a pena, úmidas de suor, e a ambição e a fome, a vaidade, a melancolia, a riqueza, o amor, e todos agitavam o homem, como um chocalho, até destruí-lo como um farrapo. Eram as formas várias de um mal que ora mordía a víscera, ora mordía o pensamento e passeava eternamente as suas vestes de arlequim, em derredor da espécie humana (ASSIS, 2008, p. 30).

Para entender o que se passa no delírio de Brás Cubas, encontramos a seguinte observação de Kayser em seu livro *O Grotesco*:

A deformação nos elementos, a mistura dos domínios, a simultaneidade do belo, do bizarro, do horroroso e do nauseabundo, sua fusão num todo turbulento, o estranhamento no fantástico-onírico [...] Este mundo acha-se preparado para erupção do noturno, que sob a figura da morte, mascarada de rubro, há de trazer a ruína (KAYSER, 2003, p. 76).

O prenúncio de Kayser corrobora com o texto machadiano, o qual resume, em um único discurso, várias formas de valores, pecados, sentimentos inglórios que contrastam com ideias opostas. Todas essas formas paradoxas, variantes “de um mal que ora mordía a víscera, ora mordía o pensamento, e passeava eternamente as suas vestes de arlequim, em derredor da espécie humana” (ASSIS, 2008, p. 30). De acordo com o pensamento heideggeriano ressaltado por Evando Nascimento, as verdades são reveladas a partir da desconstrução da realidade. Os contrastes agudos e jogos oxímoros evidenciam a decadência moral e a purificação, o luxo e a miséria. Essa transposição trata de uma visão menipeia que é característica do que chamamos carnavalização da literatura (BAKHTIN, 1997). Osmar Oliva, no ensaio *Metamorfoses dos narradores machadianos – entre defuntos, burros e filósofos*, afirma que a “literatura carnavalizada associa-se à literatura

fantástica” e prossegue com a seguinte observação: “ainda que predomine a fantasia livre, as fantasias podem conduzir o leitor a uma reflexão séria sobre o tempo e a sociedade em que vive” (OLIVA, 2008, p. 178).

O defunto narrador faz suas reflexões à medida que é forçado a olhar para baixo e vê que os séculos, velozes, passam a sua frente. O hipopótamo foi seu transporte forte e seguro ao longo de uma jornada perigosa. Ali desfilavam o turbilhão dos séculos e onde estariam os males da humanidade. O delírio é uma fuga da realidade na qual a personagem Brás Cubas encontra-se doente, fraco e louco. Ousou viajar no lombo de um hipopótamo ao encontro da origem dos séculos, da origem de todos os males para, quem sabe, curar os seus. Quase morto, pediu à mãe natureza mais tempo. Com uma sobrevida conseguiria, talvez, desconstruir a sua decadência certa:

Cada século trazia a sua porção de sombra e luz, de apatia e de combate, de verdade e de erro e o seu cortejo de sistemas, de ideias novas, de novas ilusões; em cada um deles rebentavam as verduras de uma primavera e amareleciam depois, para remoçar mais tarde (ASSIS, 2008, p. 31).

Finalmente, os séculos chegam ao presente. “Um nevoeiro cobriu tudo” \_ exclama o narrador. O hipopótamo “diminuiu, diminuiu” até o tamanho do gato Sultão que, por sua vez, brincava à porta da alcova de Brás Cubas (ASSIS, 2008). É dessa maneira que o momento é findo e a realidade é revolvida e, no delírio de Brás, desvela-se uma outra face de mundo. São misturados desatinos senis e regras rompidas. A metamorfose mostra-se quase completa e o estágio de morte está próximo. Machado de Assis se vale do princípio do grotesco pelo qual “o mundo encontra-se consigo mesmo, e o mundo existente é destruído para renascer e renovar-se em seguida” (BAKHTIN, 1987, p. 42). As permutações são constantes, a morte nega e consagra-se oposta, dominante. O contraditório evidencia o estrago. O narrador conta a morte antes da vida. Brás Cubas estipulou as regras, mas descumpriu-as deliberadamente e por isso seu futuro foi esterilizado, seu tempo foi rasurado e perdeu sua linearidade. Sua luz, refletida no espelho, só volta, não prossegue. Brás Cubas transcende o delírio. São personagens fantásticos e hediondos que sustentam a realidade ficcional do narrador. São lembranças fragmentadas que montam o enredo de *M.P.B.C.*

Se o capítulo VII – “O delírio” – é emblemático dessa visão carnalizada do mundo, desdobrando-se em cenas que mesclam o grotesco e o fantástico, podemos encontrar

ressonâncias em diversas outras passagens, como o tratamento dado a Eugênia, a forma de referir-se à paixão por Marcela, associando tempo de namoro a gastos com a amante; quando ajuda financeiramente D. Plácida, não o faz por caridade, mas por egoísmo, a fim de ser auxiliado no adultério com Virgília. O mundo ao avesso também é percebido nas ações de Brás Cubas. As circunstâncias nos tentam a acompanhar sua movimentação, inclusive de caráter. Nesse sentido, citaremos vários exemplos. Nesse primeiro, o que deveras aconteceu é que o jovem bem nascido se apaixonou por uma “mulher da vida”. Deveria ter apenas desfrutado da luxúria, dos prazeres embutidos nos mistérios do amor fácil, conforme a moral e os bons costumes da época. Houve o desperdício de fortuna, que logo impeliu o pai a transferi-lo depressa para Coimbra antes que fosse tarde demais. É o próprio Brás Cubas que, em um discurso intermediário a esse jovem ardente e o narrador irônico e debochado, descreve o significado dessa “paixão”: “Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de reis; nada menos. Meu pai, logo que teve aragem dos onze contos, sobressaltou e deveras; achou que o caso excedia as raias de um capricho juvenil” (ASSIS, 2008, p. 49).

Outra descrição de Marcela, a partir do próprio narrador, salienta o jogo de interesses exacerbado em suas relações amorosas:

Era boa moça. Lépidia, sem escrúpulos, um pouco tolhida pela austeridade do tempo, que não lhe permitia arrastar pelas ruas os seus estouvamentos e berlindas, luxurosa, impaciente, amiga de dinheiro e de rapazes. Naquele ano, morria de amores por um certo Xavier, sujeito abastado e tísico – uma pérola (ASSIS, 2008, p. 45).

Não é por acaso que Luis Felipe Ribeiro, em seu livro *Mulheres de papel*, afirma que “a disputa pelo cetro do poder, era, no fundamental, econômica [...] Não estava em jogo o amor de uma dama, estava em disputa o poderio econômico.” O autor ainda acrescenta que o narrador hesita ao qualificar sua relação amorosa: “paixão, ligação ou qualquer outro nome”.<sup>15</sup>

Muitos anos depois, Brás Cubas observa um contraste atordoante entre aquela que outrora fora chamada de “linda Marcela” e a mulher doente por detrás do balcão. Esses são os comentários que ele confia ao leitor sobre a aparência das bexigas cravadas no seu rosto e corpo :

---

<sup>15</sup> RIBEIRO, capítulo X, 1996.

Ao fundo, por trás do balcão, estava sentada uma mulher, cujo rosto amarelo e bexiguento não se destacava logo à primeira vista; mas logo que se destacava era um espetáculo curioso. Não podia ter sido feia; ao contrário, via-se que fora bonita, e não pouco bonita; mas a doença e uma velhice precoce destruíram-lhe a flor das graças. As bexigas tinham sido terríveis; os sinais, grandes e muitos, faziam saliências e encarnas, declives e aclives, e davam uma sensação de lixa grossa, enormemente grossa. Eram os olhos a melhor parte do vulto, e aliás tinham uma expressão singular e repugnante, que mudou, entretanto, logo que eu comecei a falar. Quanto ao cabelo, estava ruço e quase todo poento como os portais da loja. Num dos dedos da mão esquerda fulgia-lhe um diamante. Crê-lo-eis, pósteros? essa mulher era Marcela (ASSIS, 2008, p. 78).

A imagem de Marcela, doente, marcada profundamente pela varíola, contrasta com a jovem lânguida e “luxurosa amiga de dinheiro e de rapazes” (ASSIS, 2008, p. 45) que conquistara, anos atrás, o narrador ardente e inexperiente. Essa é uma das alegorias, cuja projeção de repugnância, também, nos remete à carnavalização. O grotesco, como definiu Wolfgang Kayser, “é o contraste pronunciado entre forma e matéria (assunto), a mistura centrífuga do heterogêneo, a força explosiva do paradoxal, que são ridículos e horripilantes ao mesmo tempo” (KAYSER, 2003, p. 96). Observamos que, ao descrever o formato da doença, o narrador projeta uma imagem assustadora de deformação. Palavras como “saliências e encarnas, declives e aclives” compõem um desenho irregular, asqueroso e que vai contrastar com um anel fúlgido de diamante em um dos dedos da mão esquerda de Marcela. A joia nos faz lembrar de sua essência ambiciosa, apesar da decadência. Ainda nesse capítulo, intitulado *A quarta edição*, o defunto narrador usa e abusa de palavras contundentes para descrever o episódio: Expressões como “escalavraram o rosto”, “alma decrépita” representam o resultado da flama da cobiça, a “desgraça” (ASSIS, 2008, p. 78).

Raymundo Faoro, em *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*, analisa o impulso ascensional de Marcela e as reviravoltas da sua estória descoberta por Brás Cubas, anos depois: “Nada ou pouco sobrara do verde de outros tempos. Vendera tudo ou quase tudo; um homem, que a amara outrora, e lhe morreu nos braços, deixara-lhe aquela loja de ourivesaria.” (FAORO, 1988, p. 280).

Nícea Helena de Almeida Nogueira observa a relação entre Marcela e o narrador e comenta a decadência de quem fora o primeiro amor de Brás: “Não resistiu à ação do tempo e das bexigas tornando-se uma sombra apagada e aviltada. Da belíssima Marcela de 1822, resta apenas um ser decrépito, precocemente comido pela doença” (NOGUEIRA, 2004, p. 176).

Outro momento que salientamos é quando Brás Cubas reencontra Eugênia, a filha de D. Eusébia e do Dr. Vilaça. O que mais lhe chama a atenção é o defeito físico da moça. E o

que mais nos chama a atenção são suas observações grotescas. Vários críticos são unânimes quanto à maldade explícita nas leituras pejorativas contidas nos apelidos : “a flor da moita”, “coxa de nascença”, “ Vênus manca” e até a jura “pela coxa de Diana”. Mas, observando sob um ângulo positivo, o idílio com Eugênia pode até implicar um ato de igualdade. Pode ser visto como uma metamorfose do personagem até então visivelmente preconceituoso. Cubas comporta-se de maneira cruel. De repente há um vislumbre de mudança. Mas logo outra atitude se esboça. E o altruísmo logo desaparece, intensificando uma personalidade instável e volúvel.

Desde a infância, o seu sadismo é revelado frente à dominação do negro escravo que lhe faz companhia. Brás confessa-se merecedor da alcunha de “menino diabo”, pois foi um dos mais malignos do seu tempo. Aos seis anos de idade, quebrou a cabeça de uma escrava por ter-lhe negado uma colher de doce de coco que estava fazendo e, não satisfeito da travessura, disse a sua mãe que a escrava estragara o doce “por pirraça”. Além disso, fazia de Prudêncio, um moleque da casa, o seu cavalo de todos os dias. Ele trepava-lhe o dorso “com uma varinha na mão fustigava-o, dava mil voltas a um outro lado, e ele obedecia – algumas vezes gemendo –, mas obedecia sem dizer palavra, ou, quando muito, um “ai nhonhô!” (ASSIS, 2008, p. 35). O menino era tão novo, mas de gênio tão indócil. Ousava esconder os chapéus das visitas, colocava rabos de papel nas pessoas, beliscava matronas. E o “pai, passado o alvoroço, dava pancadinhas na cara, e exclamava a rir – Ah brejeiro!” (ASSIS, 2008, p. 36).

Quanto à mãe, a descrição que o próprio Brás Cubas faz dela estremeceria qualquer filho cristão: “Minha mãe era uma senhora fraca, de pouco cérebro e muito coração, assaz, crédula sinceramente piedosa – caseira, apesar de bonita, e modesta, apesar de abastada; temente às trovoadas do marido” (ASSIS, 2008, p. 36).

As confidências do narrador constroem o leitor por compartilhar seus mais recônditos sentimentos de caráter duvidoso e com valores tão invertidamente confessos. Machado de Assis nos apresenta esse narrador totalmente despido de altruísmo e, pior, sem o menor remorso de comportamento. O seu sarcasmo pode ser analisado como prazeroso, e, apesar de tão negativo, muito próximo do real. Machado criou um personagem que mesmo reconhecendo-se perverso, está muito próximo do humano, pois, infelizmente, a perversidade é típica dos seres classificados como racionais. Podemos, portanto, a qualquer momento, eventualmente, encontrar/conhecer um Brás Cubas.

Essa genialidade de escrita é que faz Machado de Assis tão próximo de Shakespeare, de Edgar Allan Poe, escritores universais que também ousaram expor, por meio de suas

personagens, essa violência de caráter, esse egoísmo, essa mesquinhez e que, ao mesmo tempo, é tão reconhecido, tão humano:

Outrossim, afeiçoei-me à contemplação da injustiça humana, inclinei-me a atenuá-la, a explicá-la, a classificá-la por partes, a entendê-la, não segundo um padrão rígido, mas ao sabor das circunstâncias e lugares. Minha mãe doutrinava-me a seu modo, fazia-me decorar alguns preceitos e orações; mas eu sentia que, mais do que as orações, me governavam os nervos e o sangue, e a boa regra perdia o espírito, que a faz viver, para se tornar vã fórmula. De manhã, antes do mingau, e de noite, antes da cama, pedia a Deus que me perdoasse, assim como eu perdoava aos meus devedores; mas entre a manhã e a noite fazia uma grande maldade (ASSIS, 2008, p. 36).

Na visão carnavalizada do mundo de Brás Cubas há, também, lampejos de filosofias. Certa vez, o simples ato de descalçar as botas apertadas fez o narrador respirar aliviado e à larga, considerar a filosofia de Epicuro<sup>16</sup> como adequada ao prazer da felicidade barata. Considerou que “as botas apertadas são uma das maiores venturas da terra, porque, fazendo doer os pés, dão azo ao prazer de as descalçar” (ASSIS, 2008, p. 76). Ao pensar em descalçar as botas, Brás lembra das botas da moça a quem ele chama de “aleijadinha” e confessa: “Enquanto esta ideia me trabalhava no famoso trapézio, lançava eu os olhos para a Tijuca, e via a aleijadinha perder-se no horizonte do pretérito, e sentia o meu coração não tardaria a descalçar as suas botas. E descalçou-as lascivo” (ASSIS, 2008, p. 76-77).

Mesmo filosofando, os pensamentos indecorosos de Brás Cubas sobrepõem qualquer resquício de valor que possa existir. Ao chamar Eugênia de “aleijadinha”, no diminutivo, como se fosse uma maneira até muito carinhosa, Brás Cubas mostra-se cruel. Mas percebemos, também, que Eugênia não lhe é indiferente, apesar do defeito físico. Ele sente lascívia. São sentimentos que não são puros ou sinceros e muito menos românticos.

No capítulo XXI – “O almocreve”, um jumento sacudiu-lhe fora da cela e, por pouco, o narrador poderia ter tido sua cabeça partida no fim do desastre. Um almocreve, instintivamente, salvou-lhe talvez de morte certa. A princípio, Brás Cubas sentiu-se grato pela vida que lhe é tão cara que, das cinco moedas de ouro que trazia no bolso de um colete velho, pensou, efetivamente, em dar ao almocreve três. Mas, nos segundos que se seguiram para pegar as moedas, o narrador já havia pensado demais e riu-se até do absurdo do desperdício de tamanha recompensa. A ajuda foi natural sem miras de compensação. Por isso, meteu-lhe na mão, logo, um cruzado de prata. Mas ao sentir no bolso do colete

---

<sup>16</sup> ASSIS, 2008, p. 76. Nota do editor: Epicuro (341-270 a. C.), filósofo grego, para qual o bem supremo a que o homem deve aspirar é o prazer, que residiria no culto do espírito e na prática da virtude. Muitos, porém, confundiram o prazer a que o filósofo se refere com a busca da satisfação dos sentidos e a aquisição dos bens materiais.

moedas de cobre, ficou desconsolado, pois deveria ter dado ao almocreve nada mais que alguns cobres (ASSIS, 2008).

*Memórias Póstumas de Brás Cubas* também apresenta verossimilhança quanto às superstições do mundo real. Nesse episódio, especificamente, Brás Cubas mostra-se cético quanto a certas crendices populares como as que sentem Dona Eusébia e sua filha Eugênia e não perde a oportunidade de sentir-se superior em todo sentido.

No capítulo XXX – “A flor da moita”, Dona Eusébia apresenta sua filha Eugênia ao importante “Dr. Brás Cubas, filho do Sr. Cubas; que veio da Europa” (ASSIS, 1999, p. 70). Ao familiarizar-se com “A flor da moita”, enquanto a mãe fazia-lhe grandes elogios à moça, esvoaçou, de repente, ao redor de Dona Eusébia, uma borboleta preta. A senhora “deu um grito, levantou-se e praguejou umas palavras soltas: - T’esconjuro!... Sai, diabo!...Virgem Nossa Senhora!...” (ASSIS, 2008, p. 70). Pelas palavras de Dona Eusébia, percebemos que, sob a perspectiva da sua superstição, a borboleta negra não traz bons presságios. Uma das informações que consta no *Dicionário de Símbolos* corrobora o pressentimento da velha senhora: “as borboletas são espíritos viajantes, sua presença anuncia uma visita ou a morte de uma pessoa próxima” (CHEVALIER e GHERBRANT, 1998, p. 138). Por isso, então, o estranhamento de Dona Eusébia e de Eugênia. Brás Cubas, instintivamente, acalmou-as, mas não deixou de rir consigo mesmo da superstição das duas mulheres. O defunto autor descreve sua reação como “um rir filosófico, desinteressado, superior” (ASSIS, 2008, p. 71).

O riso de Brás Cubas denota um narrador que tem a superstição como um sentimento menor, típico de seres inferiores. No capítulo seguinte, XXXI – “A borboleta preta”, Cubas narra um outro encontro com uma borboleta negra, mas esta muito maior. Imediatamente, ele lembrou-se do caso da véspera e riu-se novamente a pensar no susto da senhora Dona Eusébia e da reação digna de Eugênia, apenas empalidecendo de medo. Brás Cubas aproveita o momento para mais uma de suas reflexões filosóficas. Ele se sente tão superior com relação à representação que a borboleta possa ter que, dessa vez, ao observar o movimento de asas da borboleta negra, interpretou-o como um “certo ar escarninho”. Lançou mão de uma toalha e bateu-lhe. Como a borboleta não caiu morta prontamente, apiedou-se dela e colocou-a na janela com remorsos. Como o inseto morreu em segundos, Cubas, simplesmente, colocou culpa do sucedido na própria borboleta: “– Também por que diabo não era azul?” (ASSIS, 2008, p. 71).

A contradição de seu questionamento demonstra que, no seu íntimo, Brás Cubas também acredita em algum malefício simbólico, relacionado à cor da borboleta. Outra

observação que podemos fazer é que se consolou muito rápido culpando a borboleta. E foi assim que se comportou a vida inteira, desde a infância. Sentia-se intocável pelos seus pecados, os quais eram todos justificados, sentindo-se superior a tudo e a todos.

Nessa perspectiva, é interessante ressaltar que Cubas se coloca no lugar da borboleta, saindo do mato, almoçada e feliz e, na manhã linda, passou pela sua janela e, ao se encontrarem, sentiu um ar divino advindo daquele ser de estatura colossal e disse consigo: “Este é provavelmente o inventor das borboletas” (ASSIS, 2008, p. 71). Ou seja, é o Criador! É Deus! É impossível não observar a sua presunção. E mesmo quando a borboleta, enxotada, foi pousar no retrato do seu pai, Brás Cubas imaginou que estaria ali “o pai do inventor das borboletas, e voou a pedir-lhe misericórdia” (ASSIS, 2008, p. 72). Mas um golpe de toalha colocou fim às divagações. Que importância teria aquele fato? Deu-lhe um piparote no cadáver, e, consolado, superior, finalizou o episódio. A nossa análise é que, tanto no episódio do almocreve em que o rapaz salva-lhe a vida quanto no das borboletas negras, em que o começo de um namoro com Eugênia torna-se evidente, todos devem ser-lhe gratos pela sua existência divina, afinal, ele é Brás Cubas.

Como Merquior afirma na apresentação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, na edição de 1991, há uma total “ausência de qualquer enobrecimento dos personagens e de suas ações”; há uma “mistura do sério e do cômico, com abordagem humorística das questões mais cruciais: o sentido da realidade, o destino do homem, a orientação da existência etc... (MERQUIOR 1991, p. 06). Trata-se, portanto, de um jogo de sobrevivências. Quem for mais astucioso e insensível, ficará no alto da pirâmide, usufruindo do bem-estar, retirado do próximo. É nesta perspectiva que analisamos alguns personagens de *M.P.B.C.*, como, por exemplo, o próprio Brás Cubas, Virgília - que se comporta como um Cubas de “saías” - e Lobo Neves, cuja presunção e ambição política se assemelham ao protagonista.

No capítulo CXIV – “Fim de um diálogo”, os dois amantes, Brás Cubas e Virgília, sentem que estão no limite do relacionamento adúltero e que é necessário uma separação, pelo menos, momentânea. Eles se despedem e, no capítulo seguinte, Brás confessa seus reais sentimentos após a partida da amante:

Não a vi partir, mas à hora marcada senti alguma coisa que não era dor nem prazer, uma coisa mista, alívio e saudade, tudo misturado, em iguais doses. Não se irrite o leitor com essa confissão. Eu bem sei que, para titilar os nervos da fantasia, deveria padecer um grande desespero, derramar algumas lágrimas, e almoçar (ASSIS, 2008, p. 157).

A “realidade pura” é que ele almoça, mesmo com as lembranças aturdindo o coração. À medida que saboreia os pratos mais deliciosos, faz das melhores recordações aperitivo para um maior requinte de temperos. Não há nobreza de gestos por parte do narrador. Puro deleite dos prazeres da carne, sejam eles de deguste ou carnavais. Ambos inevitáveis. Tão certos como a manhã que finda e o crepúsculo desponta, tais sentimentos precisam ser “magnificamente” enterrados “numa ponta de mesa”. É o privilégio “de quem tem quarenta e tantos anos” (ASSIS, 2008, p 157). Observamos como o grotesco rebaixa os sentimentos. O namoro terminou e o narrador está preocupado em almoçar, desfrutar o prazer de comer. O resto não importa. Não há nobreza, só rebaixamento.

No último capítulo, CLX- “Das negativas”, Brás Cubas, morto, não sente arrependimentos de não ter feito algo digno. Muito pelo contrário, ele se vangloria de “não comprar o pão com o suor do próprio rosto” (ASSIS, 2008, p. 194). Fala da morte de Dona Plácida e da demência de Quincas Borba como se fossem um pagamento que ele, felizmente, não recebeu. Encerra o capítulo falando do que considera saldo recebido da vida: não teve filhos. “Não transmitiu a nenhuma criatura o legado da nossa miséria”. (ASSIS, 2008, p. 194). O que poderia ser consternador para qualquer ser humano, Brás Cubas sentiu, no alto do seu deboche e soberba, o consolo de não ter-se multiplicado. De não ter sido pai. D.C. Muecke, em *A ironia e o irônico*, cita Goethe que nos faz perceber e justificar o tom de galhofa e melancolia nas falas finais de Cubas: “a ironia ergue o homem acima da felicidade ou infelicidade, do bem ou do mal, da morte ou da vida” (GOETHE *apud* MUECKE, 1995, p. 67).

Ainda que tenhamos destacado até aqui a instabilidade, a volubilidade e aspectos grotescos que caracterizam esse narrador, a verossimilhança fomenta esse real ficcional vivido por Brás Cubas. No próximo item, discutiremos a (des)construção do Realismo, póstumo a Brás Cubas, em que cenas imprecisas, místicas e grotescas viabilizam a realidade desse narrador estrambótico.

### **1.3 A (des)construção do Realismo**

Após apontarmos o recorte da recepção crítica sobre *M.P.B.C.* privilegiada nessa dissertação e discutir os aspectos grotescos da constituição do narrador Brás Cubas e analisar procedimentos carnavalizadores utilizados por Machado de Assis nessa narrativa,

passaremos a discutir a complexidade desse romance, o qual parece fora dos padrões e da convenção realista predominantes na época de sua publicação.

Lúcia Miguel Pereira, comentando *M.P.B.C.* em seu livro *História da literatura brasileira*, afirma que Machado de Assis escreveu “de um golpe o sentimentalismo, o moralismo superficial, a fictícia unidade da pessoa humana, as frases piegas” (PEREIRA, 1957, p. 52). É por isso que, ao analisar o desenvolvimento da ficção machadiana, é difícil situar *Memórias Póstumas* como uma obra romântica, realista ou naturalista. A essência humana absorveu todo o interesse do escritor, mas, ao mesmo tempo, visualizamos o espaço da obra na sociedade carioca do século XIX, com todas as peculiaridades locais:

Nas suas matronas e damas elegantes, nos seus homens ambiciosos, libertinos de corpo ou espírito, nos seus agregados e parasitas de casas ricas, há um traço comum: a preocupação com o decoro, da respeitabilidade, que foi de fato uma das características imprimidas à nossa gente pelo reinado de Dom Pedro II (PEREIRA, 1957, p. 75).

Machado de Assis captou a essência realista da sociedade brasileira oitocentista, mas não aceitou essa identificação, porque fez questão de mostrar o interno, as reações humanas, de dentro para fora e não o oposto. O maniqueísmo é fácil de ser associado às personagens e Pereira proclama a obra de Machado como uma busca da verdade. Não da verdade absoluta, impossível de ser alcançada, mas da verdade humana, precária e volúvel.

O crítico literário Afrânio Coutinho também percebe a escrita de Machado por um prisma comum à observação de Lúcia Miguel Pereira e indica o classicismo como responsável pelo seu gosto moralizante. Na perspectiva de não ser associado ao gênero realista, Machado afirmou certa vez que só o homem lhe interessava e não a natureza. Há um respeito à ordem, ao poder e à autoridade e, também, uma intenção racional de entender o mundo. Por isso, Machado é tido como um autor anti-revolucionário (COUTINHO, 1959). Coutinho justifica o pessimismo e descrença de Machado de Assis em relação ao ser humano citando Calvet:

O homem é um monstro. Entretanto deste fundo corrompido sobem apelos para o bem que tendem para o infinito e neste ser fraco e hesitante vivem ainda restos de uma grandeza que nos imobiliza de respeito. Afinal e em suma, o homem é a contradição em ato, uma antinomia viva (CALVET *apud* COUTINHO, 1959, p. 75).

Essa é uma conclamação de uma visão pessimista e cética. Ao ver o homem como um ser doente, moral e psicológico, com abismos interiores, contradição, tara e vícios, com

inteligência fraca e espírito volúvel, desordenado pelas paixões, mas eternamente atrás de uma quimera, o autor também observa que “Machado de Assis tem uma visão muito aguda para observar o vilão no fundo do homem, o lado mau da natureza humana” (COUTINHO, 1959, p. 96).

Mesmo que a obra apresente uma perspectiva psicológica prevalecendo sobre o exterior, ainda assim, autores como Raymundo Faoro conseguem fazer um levantamento de reconstrução histórica sob o ponto de vista externo, ou seja, da realidade na escrita de *M.P.B.C.* As relações sociais do narrador vêm atadas a vários episódios políticos da história brasileira. Há uma alusão ao regime da escravidão e referências à Independência, Abdicação de Dom Pedro I, a Maioridade, a Lei do Ventre Livre, a Abolição e a República. Os episódios históricos são, portanto, uma espécie de ingrediente realista que serve à volubilidade do narrador e dá suporte consubstancial a toda a trama do romance e, segundo o autor, a ação na obra de Machado acontece no espaço de cinquenta anos, de 1840 a 1890 (FAORO, 1988). Nesse tempo, pode-se acompanhar todo o desenvolvimento de um país no âmbito econômico, social, histórico e até mesmo geográfico. Mas é importante ressaltar que essa verossimilhança é uma mola propulsora da volubilidade do narrador e traz credibilidade ao enredo. Sem ela, teríamos apenas uma ilusão da trama. A verossimilhança é tratada como um elemento para “reconstruir” o exterior exterior, mas ela é coerente com o discurso interno. Esse movimento dos movimentos e o discernimento social-histórico do romancista abastecem *Memórias* com energias extra-literárias, compondo um método, cuja fragmentação, ao contrário do que se pode pensar, traz unidade ao enredo:

O século XIX está bem presente na ficção do escritor e se expande no mito mais caro ao tempo. Há, sempre que os fatos o demonstram, a manifesta alegria no progresso de uma forma nova sobre uma velha: o bonde da eletricidade sobre o bonde dos burros, a influência do jornal [Misc., O jornal e o livro]. A ideia do progresso – o mito do progresso – penetra na ficção de Machado de Assis por meio de uma inovação particular que o simboliza e o expressa (FAORO, 2001, p. 191).

É a partir de uma realidade aparente que o narrador a desconstrói e mostra, como resultado, um mundo ao avesso. O leitor é levado a acreditar nos acontecimentos apresentados por um pseudo-autor por meio da verossimilhança dos fatos históricos ligados aos acontecimentos do livro, como podemos verificar na passagem do capítulo XIII – “Um episódio *de 1814*”, a seguir:

Mas eu não quero passar adiante, sem contar sumariamente um galante episódio de 1814; tinha nove anos. Napoleão, quando eu nasci, estava já em todo o esplendor da glória e do poder; era imperador e granjeara inteiramente a admiração dos homens (ASSIS, 1999, p. 38).

Napoleão, mencionado na passagem acima, foi imperador da França de 18 de maio de 1804 a 6 de abril de 1814, posição que voltou a ocupar por poucos meses em 1815. Este fato histórico, certamente, dá credibilidade a qualquer informação que o narrador acrescente a essa personalidade famosa da história, o famoso Napoleão Bonaparte. Mas, mesmo se tratando de fatos ou personagens históricos, há uma pluralidade dos episódios em *Memórias Póstumas* e por serem muito diversificados, conseqüentemente são tratados com superficialidade. Não são contados com alguma análise ou profundidade. Na queda de Napoleão em 1814, por exemplo, o narrador Brás evidencia apenas a euforia entre os nobres portugueses exilados no Rio de Janeiro.

Assim, observamos que a realidade do narrador não tem conseqüência nem desdobramentos. Faoro chama a atenção para a ambição de Brás quando cita que o narrador, então com 50 anos de idade, “cortejara a cobiçada pasta ministerial com o jogo sem brilho: ‘rapapés, chás, comissões e votos’” (FAORO, 2001, p. 189). Mas a narrativa não apresenta minúcias quanto a um efetivo posicionamento político ou qualquer outra participação mais contundente por parte da personagem.

Valentim Facioli analisa que “não é representada naquele espaço histórico nenhuma luta social de primeiro plano, permanecendo apenas a sombra de fundo da escravidão, embora sem nenhum antagonismo aberto entre os escravos e senhores” (FACIOLI, 2008, p. 107). O crítico aponta como único “adversário” de peso a fatalidade do tempo natural e prossegue afirmando que “é também característica da sátira menipeia escamotear os entrechoques ostensivos entre indivíduos e classes sociais, em favor de manter no primeiro plano da narrativa a experimentação moral e psicológica” (FACIOLI, 2008, p. 108).

O autor ainda cita estados psicológicos inusitados, sonhos extravagantes, (vide capítulo VII – “O delírio”) limiares da loucura e uma discussão filosófica que hibridizam o bem e o mal, o sério e o humor, aventuras e desventuras, vida e morte. A volta do defunto Brás Cubas ao mundo dos vivos como narrador pode ser apontada como uma desconstrução de uma tendência natural do ser humano, que é a morte. E desta, não há retorno. O defunto narrador rompe a verossimilhança e se torna “tecnicamente anti-realista.” (FACIOLI, 2008, p. 113).

É pela voz do próprio defunto autor que tomamos consciência de sua morte e, ao mesmo tempo, da sua ocupação *pós mortem* que é contar a sua vida ao avesso. No capítulo I – “Óbito do autor”, lemos:

Suposto que o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço, a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo (ASSIS, 2008, p. 17).

Segundo Valentim Facioli, “as *Memórias* mantêm vivo, embora como paródia e ironia, certo aspecto do romance fantástico, gênero muito cultivado durante todo o Romantismo. Ao mesmo tempo elas são também anti-românticas” (FACIOLI, 2008, p. 114). Assim, se analisarmos sob o ponto de vista da morte, a obra se mostra, de acordo com Facioli, tanto anti-realista quanto anti-romântica, resultando numa infração e norma ao mesmo tempo. Pode-se dizer que *M.P.B.C.* é uma forma artística de cunho realista em essência, mas que se contradiz com efeitos pouco realistas.

O tempo da narrativa não desenvolve. Pelo contrário, retrocede e pode ser considerado como vazio, pois ao morrer e retornar no tempo para contar sua história, não é mais possível para Brás Cubas visualizar uma ação futura à sua morte. O tempo de Cubas é marcado cronologicamente pelo período em que ele viveu: de 1805 a 1869. Facioli afirma que o tempo do defunto, portanto, não é definido. (FACIOLI, 2008).

A autora Dirce Côrtes Riedel no já referido livro *O tempo no romance machadiano* analisa o tempo como um ponto de vista interno: “trata-se de uma linha descontínua de análise da descontinuidade da pessoa humana” (RIEDEL, 1959, p. 68). A autora ainda complementa que, neste interior, “há a fusão dos tempos, uma vez que o passado não se apresenta distinto do presente, mas incluso neste. Respeita-se a sequência temporal, mas a associação de ideias é que encadeia os episódios cuja medida verdadeira é a duração psicológica” (RIEDEL, 1959, p. 71).

As interrupções, retrocessos, acelerações ou retardamentos trazem à tona uma angústia, designada por Riedel como “temporal ante a dissolução do ‘eu’ e a inconsistência das coisas” (RIEDEL, 1959, p.100). Essa fragmentação temporal também é característica da sátira menipeia e vai negar a linearidade tão característica do Realismo produzindo, também, um efeito anti-realista.

A construção de um personagem narrador, que conta em primeira pessoa suas venturas e desventuras, após a morte, e o seu caráter volúvel e amoral ridicularizam os procedimentos adotados em uma narrativa nos moldes do Romantismo. Por outro lado, capítulos que narram o insólito, apresentando elementos que caracterizam o gênero fantástico e a estética do grotesco, somados à superposição de planos e de tempos descontínuos afastam *M.P.B.C* do Realismo Naturalismo cultivado no Brasil nessa época.

Diante do exposto, não pretendemos enquadrar *M.P.B.C.* em um desses movimentos literários, mas problematizar o estranhamento revelado pelos críticos em relação a essa obra machadiana – desde a época de sua publicação – e que ainda nos inquieta a tentar responder o que é esse romance. A narrativa é, essencialmente, um estudo da alma, da sordidez e da vontade humana, e esse estudo não se prende a uma estética específica. O vai-e-vem da narrativa, previsto no prólogo como o estilo dos ébrios, espelha a inconstância e a volubilidade de Brás Cubas, sumarizando uma existência supérflua e aparente. Um homem como esse pode ser encontrado em todas as sociedades e em qualquer tempo.

Não há um capítulo determinado especificamente para descrever Brás Cubas física ou psicologicamente. Ao longo de toda essa narrativa, Machado de Assis deixa entrever um ou outro detalhe que entalha o físico do narrador ou o seu caráter. A verossimilhança designa Cubas como um ser humano, ou seja, um homem comum, com nome, sobrenome, desejos, fraquezas, ambições, vaidades etc. A origem do seu nome, por exemplo, está no capítulo III, intitulado “Genealogia”. O próprio narrador conta que Luís Cubas, herdeiro de Damião Cubas, é que verdadeiramente começa a série de seus avós. O mesmo renega a verdadeira fonte de renda dos Cubas, a tanoaria, e justifica o sobrenome Cubas como um apelido devido a ato heroico nas jornadas da África onde arrebatou trezentas cubas. É sobre uma perspectiva pouco modesta por parte de Brás Cubas no capítulo XIV – “O primeiro beijo”, que formulamos a primeira ideia de seus dotes físicos:

Tinha dezessete anos, pungia-me um buçozinho que eu forcejava por trazer a bigode. Os olhos, vivos e resolutos, eram a minha feição verdadeiramente máscula. Como ostentasse certa arrogância, não se distinguia bem se era uma criança com fumos de homem, se um homem com ares de menino. Ao cabo, era um lindo garção, lindo e audaz [...] sim, eu era um garção bonito, airoso, abastado; e facilmente se imagina que mais de uma dama inclinou diante de mim, a fronte pensativa, ou levantou para mim os olhos cobiçosos (ASSIS, 2008, p. 44).

Como o próprio narrador indica, dezessete anos é a idade da puberdade. O narrador se descreve como “um lindo garção” e o termo é do francês *garçon*, que significa rapaz. Na passagem acima, a personagem se sente meio-menino, meio-homem, tanto fisicamente como psicologicamente. Divide-se entre os arroubos infantis da juventude e os pensamentos de sedução dos adultos. Ao descrever-se de “feição verdadeiramente máscula”, com “fumos de homem”, o narrador deixa transparecer a sua preferência nessa transição, pois gosta de ser cobiçado pelas damas.

Mikhail Bakhtin, em seu livro *A Estética da criação verbal*, em capítulo dedicado à construção do herói do romance, analisa a moralidade de sentimentos advindos de atitudes egoístas, traduzidas na citação anterior como presunção:

O egoísta age como se seus atos emanassem do amor que tem por si mesmo, ora, é claro que ele não vive nada que se assemelhe ao amor ou à ternura para consigo mesmo pelo próprio fato de não conhecer esses sentimentos. O instinto de conservação prende-se a um escopo emotivo-volitivo frio e duro que não comporta o menor elemento de caridade- misericórdia (BAKHTIN, 2000, p. 66).

Brás Cubas é assim, um egoísta que ama a si mesmo sem dividir esse amor com ninguém. Daí a sua volubilidade nas relações sentimentais e a sua opinião cáustica a respeito daqueles que não atendem a suas expectativas de prazer ou de perfeição, como nos acentos que põe ao descrever o defeito físico de Eugênia, a loucura de Quincas Borba e as marcas de bexiga em Marcela, sem revelar nenhuma compaixão ou sensibilidade. Antes, ri de tudo.

Com o passar do tempo da estória, imaginamos que esse “modesto” narrador não tenha mudado sua aparência física. Como de fato, no capítulo XXIX – “A visita” , encontra-se um pouco mais velho. Quando a senhora Dona Eusébia, mãe de Eugênia, o reencontra, mal consegue conter sua admiração e exclama: “Ora, o Brásinho! Um homem! Quem diria, há anos... Um homenzarrão! E bonito! Qual! Você não se lembra bem de mim... (ASSIS, 2008, p. 69).

Outro reencontro, dessa vez, com um velho amigo de infância, no capítulo LX- “O abraço”, também provoca admiração por parte deste e confirma a reconhecida boa aparência do narrador:

– Magnífico! – disse ele.  
Depois começou a andar à roda de mim e a examinar-me muito.  
– O senhor trata-se – disse ele – joias, roupa fina, elegante e ...

compare esses sapatos aos meus; que diferença! Pudera, não!  
Digo-lhe que se trata (ASSIS, 2008, p. 101).

Brás Cubas não é apenas volúvel e de caráter ambíguo, é, também, um narcisista, um egoísta que sente prazer na auto contemplação e na admiração dos outros. No entanto, a aparência da personagem é um espelho invertido de sua personalidade, que nada tem de admirável e de moral. A crítica dos outros a essa matéria se perde e o que permanece são as ideias. Isso mantém o homem vivo. Procuramos correlacionar estudos de Bakhtin sobre o comportamento do herói e os elogios recebidos por Brás Cubas da seguinte forma:

As palavras amorosas e os cuidados que ele recebe vão ao encontro de sua percepção interna e nomeiam, guiam, satisfazem – ligam ao mundo exterior como uma resposta, diríamos, que demonstra o interesse que é concedido à minha necessidade – e, por isso, diríamos que dão uma forma plástica do infinito (BAKHTIN, 2000, p. 68).

Entendemos que o elogio dirigido ao herói colabora para emoldurar sua forma física, partindo, primeiramente, do interno para o externo. No capítulo XLIII – “Marquesa porque eu serei Marquês”, encontramos o mesmo presunçoso narrador das primeiras descrições citadas nesse estudo. Quando foi preterido na disputa por Virgília, o narrador faz uma comparação física bem objetiva. Sente-se superior, mas reconhece a derrota tanto pela moça como, também, pela pretensa candidatura a deputado:

Então apareceu o Lobo Neves, um homem que não era mais esbelto que eu, nem mais elegante, nem mais lido, nem mais simpático, e todavia foi quem me arrebatou Virgília e a candidatura, dentro de poucas semanas, com um ímpeto verdadeiramente cesariano (ASSIS, 2008, p. 83)

Brás justifica sua perda salientando que o seu concorrente era tão eloquente e de boa aparência quanto ele. De certa forma, Lobo Neves era quase outro Brás Cubas, na visão narcísica deste personagem.

Bakhtin, ao analisar reflexos a partir de imagens externas, descreve a ação anterior da personagem do romance de tal forma que podemos aplicar a reflexão à construção da personagem machadiana. Vejamos:

Então meu próprio reflexo no outro, o que sou para o outro transforma-se em meu duplo, um duplo que força a entrada na minha consciência, turva-lhe a limpidez, e me desvia de uma relação direta comigo mesmo. O medo do duplo. O homem que,

em seu desejo de apresentar-se a sua imagem externa, habituou-se a sonhar de uma forma concreta que se apega doentamente à impressão externa que ele provoca, sem jamais poder confiar nele, e que se entrega ao seu amor-próprio (BAKHTIN, 2000, p. 77).

Esses conceitos analisados por Bakhtin podem ser aplicados, inclusive, ao *flash-back* de vida resgatado pelo defunto autor. Ao narrar sua própria estória, às avessas, o narrador confronta as suas atitudes, boas ou más, como se fossem o fluxo de sua própria consciência.

O rebaixamento é também grotesco e é mostrado por meio de um contraste entre a exaltação do físico elegante, bonito e abastado e do caráter de um narrador que traz à tona uma repugnância cômica e satírica do que possa estar escondido sob um físico atraente.

A partir de uma análise psicológica, ressaltaremos, também, as características negativas que emergem desse presunçoso vilão. No capítulo II – “O emplasto”, já se delineiam atitudes ambiciosas por parte do narrador desde a concepção de sua frustrada invenção, o emplasto:

Eu tinha a paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas. Talvez os modestos me arguam esse defeito; fio, porém, que esse talento me hão de reconhecer os hábeis. Assim, a minha ideia trazia duas faces, como as medalhas, uma virada para o público, outra para mim. De um lado filantropia e lucro; de outro lado, sede de nomeada. Digamos: - amor da glória (ASSIS, 2008, p. 19).

O narrador confessa-se tentado à fama e ao lucro que um inusitado invento possa lhe trazer. Metaforicamente, os dois lados da medalha trarão vantagens ao narrador. Não só essa, mas outras ações vão expor o caráter de Brás Cubas, inclusive, em relação a sua própria família. No capítulo XLVI – “A herança”, oito dias depois da morte de seu pai, Brás Cubas discute a partilha dos bens com sua única irmã Sabina e seu cunhado Cotrim. Eles tinham um filho, mas o menino falecera. A herança consiste numa casa, dois escravos, sendo que um deles já tinha sido libertado, uma sege, um boleeiro, a prataria do tempo de Dom José I. Como não chegavam a um acordo, Sabina comenta ao marido: - Deixa, Cotrim [...] Vê se ele quer ficar também com a nossa roupa do corpo, é só o que falta. - Não falta mais nada. Quer a sege, quer o boleeiro, quer a prata, quer tudo” (ASSIS, 2008, p.86).

Fizeram, finalmente, a partilha na presença de um tio cônego, mas ficaram brigados. Essa passagem ressalta a ambição de Brás mesmo quando a família está envolvida. Ele

gosta de Sabina. Lembra de como eram amigos quando crianças. Quanto ao Cotrim, admira-lhe a dedicação à família e ao trabalho. Mas não hesita em levar vantagem na herança. Sua mãe falecera anos antes e, com a morte do pai, sendo solteiro, sua família é muito pequena. As relações familiares se restringem a eles.

Por esses exemplos, pode-se constatar a construção do anti-herói machadiano, desconstrutor do paradigma de cavalheiro representado em narrativas românticas, mas inadequado para os padrões de personagens realistas, uma vez que sua personalidade não se explica pelas teorias científicas finiseculares nem pelo método objetivo e linear da construção do herói identificado no Realismo.

Nesse capítulo, procuramos discutir o estranhamento da crítica em relação ao gênero literário e à classificação da narrativa, sem possibilidade de filiação à estética romântica ou realista.

Aproveitamos as reflexões de críticos como Lúcia Miguel Pereira, Dirce Côrtes Riedel e Afrânio Coutinho, para acentuarmos a nossa análise desconstrutora da personagem Brás Cubas, no sentido de demonstrar o seu comportamento egoísta, narcísico ambicioso e volúvel. Isso tudo reforça o quanto de verossímil e de humano a personagem machadiana possui.

No próximo capítulo, discutiremos as representações desse narrador grotesco no filme de Klotzel, sem perder de vista nossa interpretação (des)construtora, ou seja, continuaremos a apontar a condição humana de Brás Cubas, suas hipocrisias, amoralidade e amor-próprio, que fazem dele um herói cômico-grotesco, rebaixado pelo egoísmo e pela vilania jocosa.

## CAPÍTULO 2

### A TRADUÇÃO DO NARRADOR-PERSONAGEM BRÁS CUBAS NO FILME *MEMÓRIAS PÓSTUMAS*, DE ANDRÉ KLOTZEL

In order to write a poem you need pen and paper; in order to do theater you need actors and a space, and sometimes a script. But to achieve the most “natural” effects on film you need (besides a “something to be photographed) a camera, film, editing equipment, laboratories, a projector, a screen.<sup>17</sup>

Robert Scholes

---

<sup>17</sup> SCHOLES, 1991, p. 1452. Para escrever um poema você precisa de papel e caneta; para fazer teatro você precisa de atores e um espaço, e às vezes um script. Mas para alcançar os efeitos mais "naturais" em um filme você precisa (além de algo a ser fotografado/filmado) uma câmera, filme, edição de equipamentos, laboratórios, um projetor, uma tela (tradução nossa).

## 2.1 O processo de criação e a recepção crítica da tradução fílmica de André Klotzel

O filme *Memórias Póstumas*, de André Klotzel, 2001, mostra não só um registro passado, documental ou realista, mas também uma mensagem codificada sob um narrador atraente, de comportamento insólito e grotesco. O filme vai permitir o desdobramento do narrador em personagem. Por meio da duplicidade fantástica haverá confrontos entre eles, o velho (narrador) e o novo (personagem). A ação é muito parecida com a descrição que Roland Barthes, no livro *A câmera clara* faz perante uma fotografia: “esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto: vivo então uma microexperiência da morte: torno-me verdadeiramente espectro” (BARTHES, 1984, p. 27). Barthes chama a fotografia de uma pequena experiência de morte, e afirma que o fotografado transforma-se em espectro, de forma que: “o fotógrafo sabe muito bem disso, e ele mesmo tem medo dessa morte em que seu gesto irá embalsamar-se” (BARTHES, 1984, p. 27-28). Eduardo Leone e Maria Dora Mourão em *Cinema e montagem*, também explicam o efeito câmera/retrato sobre filmagens:

no filme, estamos diante de uma cena criada mecanicamente por uma câmera, e que somente surge na tela após uma série de seleções seletivas. Não são atores que estão ali, mas meros referentes deles com um forte cunho de realismo, aqui entendido como retrato daquele momento em que a ação se deu (LEONE e MOURÃO, 1993, p. 12).

Brás Cubas é o câmera-fotógrafo que imortaliza os momentos sutis que só ele quer expor. É vaidoso, falante e sente-se íntimo do espectador. Mas, do outro lado da câmera, sente-se espectro e teme seu fim próximo. No romance cômico-fantástico de Machado, temos pronta a biografia de um defunto-narrador. Ao longo da narrativa, descobrimos o seu caráter dissimulado e fraudulento, e escandalizamo-nos com sua escrita de tom confessional, e muito controversa. No filme de Klotzel, produzido em 2001, deparamo-nos com a oportunidade de visualizar e ouvir uma outra versão desse narrador que muito se aproxima do texto machadiano. Mas, antes de analisarmos a tradução fílmica, faz-se necessário um estudo do processo de tradução cinematográfica e, posteriormente, a recepção crítica sobre o resultado da ousadia de Klotzel em transferir para o áudio-visual a renomada obra de Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Leone e Mourão analisam um plano fílmico da seguinte forma: “A montagem funciona, então, como algo lúdico, como um conjunto de regras mediante as quais o cinema transmite um simulacro de liberdade. A montagem, propriamente dita, efetua, sobre o fotográfico, autênticos atos de subversão” (LEONE e MOURÃO, 1993, p. 59). Na tradução de Klotzel, é fácil visualizarmos a afirmativa dos autores que acabamos de citar. O protagonista, depois de morto, transmuta-se em um narrador que, interessado em explicar sua própria vida e sorte, dialoga com um telespectador virtual. Transmite os acontecimentos passados em *flash-back* e, de uma maneira irônica, tece comentários bem ácidos sobre ele mesmo, sobre as personagens e sobre a sociedade em que viveu. Cubas se mostra diretamente, pelo seu discurso e pela câmera que o focaliza enquanto narra, ressaltando aspectos de seu físico e de sua personalidade que permitem ao espectador “remontar” a imagem que o cineasta construiu desse narrador.

Logo no início da narrativa, após mostrar-se imóvel dentro de um caixão, precisamente aos dois minutos e vinte e sete segundos iniciados da filmagem, Cubas descreve-se no passado ao mesmo tempo que um “bom amigo” presta-lhe as últimas homenagens, exaltando-o com adjetivos como “um dos mais belos caracteres” e “ilustre finado”: “\_ Eu tinha 64 anos bem vividos. Era solteiro e tinha dinheiro. Ao bom amigo que vocês podem ver fazendo o discurso, deixei uma bela quantia. Não me arrependo.”<sup>18</sup>

Brás Cubas, portanto, aproveitou bem a vida. Morreu solteiro e rico. Mostra-se generoso com o amigo do discurso, ao deixar-lhe certa quantia. É sob esse ponto de vista, de primeira pessoa, que, desde os primeiros momentos do filme, conhecemos o defunto narrador. É ele próprio quem narra os acontecimentos que compõem sua biografia de *bon vivant*.

Por mais que se analise o grau de fidelidade das personagens à obra machadiana, pode-se pensar, de antemão, que são quatro Brás Cubas a partir da mesma essência: o Brás machadiano e o Brás imaginado pelo leitor de Machado, o Brás de Klotzel e o Brás da tradução fílmica assistida pelo espectador. Assim como a interpretação de um livro, o filme também permite que o espectador projete um novo personagem.

Rogério Luz, em seu livro *Filme e subjetividade*, define a tradução fílmica como:

um dobrar-se sobre si mesmo no qual se produzem a diferença e a autonomia radicais da obra e do fruidor, o isolamento e a imobilidade nos quais é gerado,

<sup>18</sup>*Memórias Póstumas*, 2001, 02:27: Esclarecemos que, para efeito prático, quando a referência for ao filme, a mesma virá em nota de rodapé com o nome do filme, *Memórias Póstumas*, 2001 e os minutos de gravação. Quando tratar-se das figuras e entrevistas autorizadas pelo diretor, citaremos o nome Klotzel (2001).

por sua vez, um novo movimento paradoxal de exteriorização/interiorização, presente em qualquer experimento narrativo ficcional (LUZ, 2002, p. 95).

É, pois, característico da ficção essa ambiguidade com sensações múltiplas de que nos fala Luz e na narração fílmica não é diferente. São várias as estratégias usadas pelo cineasta para permitir essa interação entre a personagem e o telespectador com esse movimento de exteriorização e interiorização. A narrativa oral, por exemplo, é uma delas e é designada em inglês pelo termo *voice-over*, que pode ser entendido como uma sobreposição de voz à imagem mostrada e é especialmente feita para o cinema. O autor Brian McFarlane, em seu livro *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*, descreve esse dispositivo como “de fundamental importância para a narração fílmica na transposição do texto para o filme e também vai reforçar o sentido de passado da estória narrada.”<sup>19</sup> (McFARLANE, 1996, p. 16).

Luz também aborda essa estratégia de tradução: “A imediatez da voz como presença compartilhada no diálogo opõe-se à experiência de escrita, a inscrição da linguagem nos mais variados suportes” (LUZ, 2002, p. 98). São vários os elementos que vão compor as sensações visuais e sonoras descritas por Luz como “a matéria prima do cinema” (LUZ, 2002, p. 101). O *voice-over* é uma das ferramentas que compõem a tradução da obra em filme.

Klotzel opta por não apenas mostrar as cenas que marcaram a vida do narrador, mas sobrepor a sua voz, dando credibilidade aos fatos à medida que o espectador vê o acontecido. Às vezes, a narração é interrompida pela voz de sua imagem ou das outras personagens narradas. Como exemplo, citamos a cena do filme aos dois minutos e cinquenta segundos :

(Primeiro, ouve-se a tosse seca de Brás Cubas estendido em seu leito de morte. Depois de muito tossir, ele mesmo, travestido em seu outro eu, explica o triste momento em *voice-over*):<sup>20</sup>

\_ Assistiram à minha partida algumas poucas pessoas.  
( A câmera gira mostrando ao redor do convalescente):  
\_ Entre elas uma senhora.

(O Brás acamado continua tossindo, mas o narrador não. O mesmo prossegue com sua voz límpida, enquanto a câmera mostra as pessoas que estão no quarto):

<sup>19</sup> “The device of oral narration or voice-over, may serve important narrative functions in film – e.g. reinforcing a sense of past tense” (tradução nossa).

<sup>20</sup> Esclarecemos que os nossos comentários, explicando as cenas apresentadas, estão, todos, entre parênteses antes das transcrições das falas originais da tradução fílmica.

\_ Estavam lá o médico da família, o amigo que vocês viram falando ao meu enterro, uma piedosa vizinha e a tal senhora.  
(O foco da câmera mostra Virgília (a tal senhora). Ouve-se mais tosse. A câmera focaliza novamente Brás Cubas que, em seguida, dá seu último suspiro. Silêncio... a câmera retorna à senhora que, de tão triste, exclama):  
\_ Morto!Morto!  
(E fecha os olhos resignada.Logo, uma música triste começa a tocar.)<sup>21</sup>

Há uma precisa interação entre o Brás narrador, em *voice-over*, o Brás narrado em seu leito de morte, o espaço e o tempo mostrados e a reação das personagens. Na sequência da cena, pinturas do Rio de Janeiro são mostradas enquanto a triste música orquestrada “Partita n. 2 em D menor”, de Johann Sebastian Bach<sup>22</sup> continua tocando.

Como foi dito anteriormente, o *voice-over* é apenas umas das estratégias usadas para tradução da obra para filme. Para fazer outras correspondências de tradução a partir de um original machadiano tão celebrado, tomamos como subsídio o livro de Thaís Flores Nogueira Diniz, *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*, que, além de descrever a adaptação fílmica de uma obra literária como tradução, analisa com o seguinte conceito:

como produto resultante de um processo, a tradução é um texto alusivo a outro(s), que mantém com ele(s) uma determinada relação ou que ainda o(s) representa de algum modo. É esse modo pelo qual um texto representa outro, que é o objeto dos estudos de tradução do ponto de vista da semiótica (DINIZ, 1999, p. 30).

A Semiologia é uma ciência geral dos signos e implica significação. Para explicar os signos denotativos (leia-se revelados por meio de sinais ou símbolos) dos meios dramáticos, Diniz cita Martin Esslin, (1991) que divide esse sistema em dois grandes grupos, os que são comuns a todos os meios dramáticos e os que são específicos do cinema, e afirma:

Entre os primeiros, encontram-se os sistemas fora do drama, os que estão à disposição do ator, os visuais, os orais e o texto. Entre os que são específicos do cinema, encontram-se os provenientes do trabalho de câmera, os derivados da ligação entre os planos, e o da edição. Todos representam instrumentos usados para caracterizar as personagens, retratar o *background* e o meio ambiente e, por fim, contar a história (DINIZ, 1999, p. 61).

<sup>21</sup> *Memórias Póstumas*, 2001, 02:50.

<sup>22</sup> Enciclopédia Abril, 1976, p. 408. v. 1. “Partita n 2 em D menor” foi escrita durante o período de 1720 a 1723. Acredita-se que foi em homenagem a esposa morta, Maria Bárbara, em 1720.

A partir da opção do nível de fidelidade à obra literária, o cineasta determina quais os signos denotativos e quais os de teor conotativo ele vai dispor na sua adaptação fílmica. Em *Memórias Póstumas*, Klotzel opta por, inicialmente, referenciar a obra transposta. O diretor utiliza a mesma lápide de cemitério em que lemos:

Ao verme  
que  
primeiro roeu as frias carnes  
do meu cadáver  
dedico  
com saudosa lembrança  
estas  
Memórias Póstumas<sup>23</sup>

A disposição das palavras é a mesma, mas, na obra de Machado, aparece “como” saudosa lembrança, enquanto na tradução fílmica de Klotzel está escrito “com” saudosa lembrança. Em seguida, as palavras “Memórias Póstumas” se mostram mais evidentes e lê-se a assinatura de Brás Cubas onde poderia estar a assinatura de André Klotzel.

Outro signo de tradução é o defunto que, também, pode ser identificado como morto pela maquiagem fúnebre. A filmagem dele é feita por uma câmera, de dentro do caixão, visto que a mesma até mostra o defunto balançando à medida que o cortejo avança.

O filme prima pelas imagens e menos diálogos. A verborragia foi substituída pela música, que auxilia na narração, dando ritmo, sentido, acentos ao que se quer mostrar pela expressão dos atores, ainda que estejam em silêncio. É, portanto, um signo denominado como não verbal. Como exemplo no filme, ouvimos “Don Giovanni”, de Wolfgang Amadeus Mozart<sup>24</sup>, ao fundo do cortejo fúnebre dentro de um cemitério, por entre diversos túmulos antigos. Tanto a sonoridade como o ambiente de túmulos retratam o estilo de época do século XIX.

Quanto ao teor subjetivo, denominado conotativo [leia-se subentendido], a autora Thaís Flores Nogueira Diniz explica que “outros sentidos podem estar implícitos, outras mensagens – morais, filosóficas, políticas” (DINIZ, 1999, p. 61). Vai depender da intenção de quem faz. Um filme, pois, de certa forma “atualiza” um texto literário, passando a

<sup>23</sup> *Memórias Póstumas*, 2001, 00:57.

<sup>24</sup> Enciclopédia Abril, 1976, p. 278. v. 8. “Don Giovanni” é uma ópera dividida em dois atos, com música do compositor austríaco Wolfgang Amadeus Mozart. O compositor, nascido em 1756, foi considerado um menino-prodígio pelas mais exigentes platéias da Europa, mas acabou sobrevivendo como músico errante e faleceu em 1791.

veicular não apenas o espírito crítico e a ideologia do autor da narrativa fonte, mas também a opinião do cineasta, no presente da reconstrução.

Na tradução fílmica de Klotzel, desde o início, nota-se um grande carisma por parte do narrador. O seu humor é explícito por meio de sorrisos tímidos, transmitindo grande simpatia ao se expressar. O propósito poderia ser uma aproximação com o espectador, pois a empatia com o mesmo é visível.

Entre as intervenções criativas por parte de Klotzel que podem ser vistas como atualizações do cineasta em relação à obra machadiana, podemos citar:

1. O título passa de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, para *Memórias Póstumas*.
2. A epígrafe machadiana “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas memórias póstumas” foi modificada para “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico com saudosa lembrança estas memórias póstumas”. Esta alteração quase imperceptível modifica o sentido da dedicatória. Na epígrafe machadiana, a narrativa é o produto da memória, o resultado em si da lembrança, da qual o sujeito parece eximir-se de sentimentalismo. Já na epígrafe de Klotzel, depois da obra concluída, Cubas ainda alimenta sentimentos na além-vida, como se tivesse deixado a vida sem querer, saudoso. Esses apontamentos são pertinentes porque, no livro, Cubas encerra sua narrativa com o capítulo “Das negativas”, no qual sentencia: “\_Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria” (ASSIS, 2008, p. 194). Portanto, o texto machadiano é coerente, verossímil, crítico e está de acordo com o perfil pessimista de Brás Cubas. A epígrafe e a última linha do romance são complementares: com frieza e distanciamento, a personagem-narrador deixa este mundo. O filme de Klotzel também é coerente com a epígrafe modificada pelo diretor que apresenta um Cubas saudoso e apegado às experiências vividas no passado.

Rogério Luz, no capítulo *Notas sobre a construção da narrativa cinematográfica*, analisa o cinema como escrita de movimento, e destaca três fatores essenciais para a articulação do contar histórias por meio do cinema:

Primeiro, um avanço nas técnicas de produção, manipulação e reprodução da imagem [...]  
 Segundo, a viabilização econômica de um empreendimento e de uma diversão cada vez mais coletiva [...]  
 Terceiro, uma invenção de elementos de escrita que sedimentaram certo modo de mostrar” (LUZ, 2002, p. 107).

André Klotzel idealizou e executou no mínimo esses três fatores e conseguiu, em 2001, viabilizar o filme *Memórias Póstumas* com um orçamento que, segundo material divulgado pela imprensa, foi de mais de quatro milhões de reais. De acordo com o site oficial do filme, as filmagens foram feitas em Salvador, Rio de Janeiro, Três Rios, São José do Barreiro, Paraty, Campinas, São Paulo [estúdio] e Coimbra [Portugal].

A partir de uma nova política de incentivo e fomento à produção, o filme foi considerado de sucesso, apesar de o grande público desconhecer a obra machadiana, e ganhou os seguintes prêmios: Melhor filme, Melhor diretor, Melhor atriz coadjuvante (Sônia Braga) no festival de Gramado no mesmo ano do seu lançamento, 2001.

Klotzel, em entrevista, justificou seu interesse em traduzir a obra por ter guardado a impressão de um livro interessante mas de leitura difícil e que, no entanto, o deixou maravilhado com a modernidade do texto machadiano. Foi diretor, produtor, roteirista e montador do filme, dividindo a responsabilidade dos diálogos com José Roberto Torero<sup>25</sup>. A direção de fotografia ficou para Pedro Farkas, a direção de arte foi de Adrian Cooper, cenografia de Roberto Mainieri e figurinos de Marjorie Gueller. Monika Schmidt foi produtora executiva e Patrick Leblane, o produtor delegado. Ainda, segundo as notas de produção disponível em site específico da internet, “as filmagens foram iniciadas em outubro de 1998, depois de oito meses de preparação, e se desenrolaram ao longo de doze semanas.”<sup>26</sup>

Klotzel escreveu o artigo “Uma questão de fidelidade”, que também está disponível no referido site de *Memórias Póstumas*, filme, e, nele, o diretor descreve o cuidado que teve para manter no filme a essência da obra machadiana:

Na prosa machadiana há uma economia de descrições e um texto pouco adjetivado - o autor vai direto ao assunto, sem introduções prolongadas nem excessos. Assim, na filmagem, evitamos também os enquadramentos que fossem descritivos, não havia porque fazer, por exemplo, uma panorâmica na sala aonde se iria dar a ação só para descrevê-la e criar "clima" para a própria ação. Para eliminar excessos, a iluminação não poderia dramatizar demais nenhuma cena [não se filmou com grandes contraluzes, contrastes, exuberância

---

<sup>25</sup> José Roberto Torero é formado em Letras e Jornalismo pela USP. O *best-seller* *O Chalaça*, seu romance de estreia, vendeu mais de 40 mil exemplares e ganhou vários prêmios como o Aplub e o Jabuti pela Câmara Brasileira do Livro. Esse livro é escrito como um diário, no qual o “virtuoso” Conselheiro Gomes narra suas galantes memórias e admiráveis aventuras; em muitos aspectos, essa narrativa se assemelha a *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, comprovando o interesse e o conhecimento de Torero pela obra machadiana. Para conhecer mais, ler *O Chalaça*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

<sup>26</sup> Página oficial disponível em < <http://www.brasfilmes.com.br> >  
<<http://www.memoriaspostumas.com.br/index.htm>>

de iluminação e cores]. Os cenários não deveriam exagerar na qualificação, como que evitando adjetivar a imagem”.<sup>27</sup>

O diretor ainda comenta que o maior desafio de Torero para adaptar os diálogos foi a narração do “fantasma” que conduz a história: “Esta narração não podia ser excessivamente prolixa e erudita, nem tão pouco simplista. Queríamos um texto machadiano, mas não literário.”<sup>28</sup> A narração cinematográfica, descrita por Klotzel nas notas de produção, esclarece que, mesmo que inspirada no romance de Machado, tem que ter seu próprio sistema de contextualização, especialmente por ser visual. Os recursos narrativos do cinema proporcionam às personagens uma mobilidade e caracterização equivalentes às do texto literário sem, no entanto, limitar-se à obra em questão. O processo inclui a adaptação dos diálogos que, às vezes, por serem tão complexos, são designados a outro parceiro de produção.

Em seu livro sobre traduções fílmicas, *Understanding Movie*, Louis Giannetti argumenta sobre a grande importância do adaptador que pode ser considerado até mesmo mais “autor” do filme do que o próprio diretor e que, “geralmente, é responsável não só pelos diálogos, mas pela maior parte da ação (às vezes bem detalhada), e que, frequentemente, reforça a temática principal do filme” (GIANNETTI, 2001, p. 289).<sup>29</sup>

Os recursos de semiótica, ou seja, de significação, também contribuem para a tradução de um texto literário para um sistema fílmico. Sérgio Alves de Souza, no livro sobre semiótica, explica que “um efeito de sentido é aquilo que uma manifestação semiótica produz sobre a sensibilidade do receptor, criando a sensação de aproximação com uma situação da qual só existe uma construção textual” (SOUZA, 2005, p. 96). Os efeitos de sentido partem de elementos do cinema cuja linguagem sincrética são muito abrangentes (imagens, palavras, vozes, roupas, cenários, música, movimento, linguagens outras como cores, etc) e, por que não enfatizar, o próprio discurso das personagens. Souza aponta o modelo idealizado por A. J. Greimas em que:

a significação de um discurso é constituída a partir da articulação entre três “camadas” de sentidos com diferentes graus de abstração:

a) No nível fundamental, o mais simples e abstrato, a significação parece como oposição semântica mínima.

<sup>27</sup> KLOTZEL, Notas de produção, sem data.

<sup>28</sup> KLOTZEL, Notas de Produção, sem data.

<sup>29</sup> “After all writers are generally responsible for the dialogue, they outline most of the action (sometimes in great detail), and they set forth the main theme of a movie” (tradução nossa).

- b) No nível narrativo, a narrativa é organizada a partir do ponto de vista do sujeito.
- c) No nível discursivo, a narrativa é assumida por um enunciador cujos valores aparecem no texto (SOUZA, 2005, p. 96-97).

Embora o texto dependa da relação dos três níveis, o autor deixa claro que a descrição de cada um deles é interpretada como autônoma. Ainda na perspectiva da semiótica, o autor considera importante como o tempo é pensado. Souza observa que “o tempo da semiótica, sendo um tempo discursivo, não pode ser confundido com o tempo linear e cronológico” (SOUZA, 2005, p. 97). Para uma melhor compreensão, lemos a seguinte formulação do mesmo autor:

Através da programação temporal, os programas deixam de organizar-se segundo a categoria lógica da pressuposição para serem transformados em consecuições. A localização temporal monta um sistema de referências duplo: através da debragem, institui duas posições temporais zero - o então (tempo enuncivo, isto é, do enunciado) e o agora (tempo enunciativo, isto é da enunciação). Os tempos enuncivo e enunciativo inscrevem-se na ordem da linguagem, não se confundindo com o momento do tempo cronológico no qual o discurso é enunciado (SOUZA, 2005, p. 97- 98).

Situando uma temporalização em *M.P.B.C.*, pensamos como sendo o tempo enunciado, o de Brás Cubas jovem, vivendo aventuras e frustrações durante sua vida. E o agora do narrador, como sendo o tempo da enunciação, ou seja, o tempo do Brás Cubas mais velho, comentando e mostrando aos espectadores as aventuras e frustrações vividas pelo Brás Cubas jovem. Sobre essa temporalidade no roteiro, Leone e Mourão explicam que “também cabe ao escritor da peça cinematográfica a organização do tempo a ser representado no texto fílmico [...] o tempo narrativo, conhecido como tempo diegético, está ligado à articulação sequencial do espetáculo fílmico” (LEONE e MOURÃO, 1993, p. 27-28).

Como comentamos anteriormente, são vários os recursos usados inclusive na composição da temporalização. O som pode determinar, inclusive, a duração da ação de qualquer uma das cenas. Além disso, reforça a imagem e ajuda a defini-la. É o que Julio Plaza, ao citar Roman Jakobson, define como “interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”, ou “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” (PLAZA, 2008, p. XI - Ao leitor).

A música é um forte componente cinematográfico utilizado por Klotzel a fim de demonstrar a atmosfera emotiva das personagens, ora alegres ora melancólicas. Para garantir o efeito narrativo e as ações das personagens sem que o filme se tornasse verborrágico, Klotzel utilizou as seguintes músicas:

“Don Giovanni”, de Wolfgang Amadeus Mozart, foi colocada logo no início do filme, precisamente no cortejo fúnebre de Brás Cubas dentro de um cemitério e, em seguida, no discurso de despedida feito por um amigo. “Partita No. 2, em D menor” de Johann Sebastian Bach, foi usada como fundo musical logo após o último suspiro de Brás Cubas. Outras músicas como o “Hino da Independência”, de Pedro I, “Quem sabe” de Carlos Gomes, “Canção”, de Pedro Caldeira Cabral, “A Grande Tarantella”, de Gottschalk, música de banda, também fizeram parte da trilha sonora de *Memórias Póstumas*. Dessas, ressaltamos “Quem sabe”, de Carlos Gomes, pois é a única que não é apenas orquestrada, com interpretação de voz de Kátia Guedes de Souza, e que, nos parece, dá um tom romantizado à cena na qual Brás Cubas encontra Virgília pela primeira vez.

Ao estudarmos essa interação semiótica, formulando fusões, montagens, colagens e interferência na tradução fílmica, é impossível não analisarmos a questão de fidelidade quase que inconscientemente, na transposição de qualquer obra em filme.

Brian McFarlane aborda o tema de fidelidade em seu livro sobre adaptações fílmicas a partir de obras literárias. Ele afirma que “a insistência nessas questões de fidelidade levam à supressão de uma potencialidade que seria a ideal no que diz respeito aos fenômenos de adaptação. Há uma tendência em ignorar a adaptação como uma convergência entre as artes.”<sup>30</sup> (McFARLANE, 1996, p. 10). Já Leone e Mourão analisam que “esse imbricamento das artes, e a preocupação plástica com a construção do espaço, nos leva a uma reflexão sobre a dificuldade em sistematizá-lo em toda a sua dimensão” (LEONE e MOURÃO, 1993, p. 37-38).

---

<sup>30</sup> “The insistence on fidelity has led to a suppression of potentially more rewarding approaches to the phenomenon of adaptation. It tends to ignore the idea of adaptation as an example of convergence among the arts” (tradução nossa).



Figura 2.1.0 - Uso de pinturas para reconstituição de época do Rio de Janeiro (KLOTZEL, 2001).

Nesse sentido, observamos como Klotzel encontrou soluções interessantes para preservar a essência machadiana e, ao mesmo tempo, inovar com essa convergência de que falam McFarlane, Leone e Mourão. Citamos, por exemplo, o uso de pinturas para a reconstituição de época do Rio de Janeiro, para transição da infância à juventude, para o relato de morte de Nhã- Loló com pinturas de teto de capelas, anjos e uma caricatura de morte. Leone e Mourão aproximam a pintura da tela cinematográfica com a seguinte observação:

A tela como espaço plástico é parecida com o espaço plástico da pintura. Percebemos então, que esse espaço de representações se faz através de proporções e volumes. O mesmo se aplica ao cinema: a película, antes de ser impressa pela luz, não passa de várias camadas e de milhares de pigmentos. Ao serem tingidos pela luz, esses pigmentos tomarão, em relação aos outros, um cromatismo que se reverterá, na somatória, numa luz global (LEONE e MOURÃO, 1993, p. 37).

Em *Memórias Póstumas*, esse recurso da pintura, satisfatoriamente, atende às chamadas elipses temporais tão essenciais ao filme, pois são 102 minutos que distanciam a adaptação de Klotzel dos 160 capítulos da obra machadiana. Ainda, segundo os autores, “a ideia de eclipse, bem próxima à do corte, será trabalhada na estruturação do texto, visando uma inteligibilidade na representação” (LEONE e MOURÃO, 1993, p. 28). É função do diretor articular o tempo narrativo por meio de planos ligados às ações e à montagem do filme. Ao conjunto de planos denomina-se decupagem: “A decupagem nos leva a um

conjunto de planos nos quais existe uma intencionalidade temporal” (LEONE e MOURÃO, 1993, p. 39). Ainda expondo toda uma sistemática que envolve o tempo e sua dinâmica, faz-se necessário transcrever as observações que os autores Leone e Mourão fazem sobre o plano guia que, na linguagem de cinema, é denominado *master-shot*, “que nada mais é do que a ação completa, filmada durante um certo tempo mecânico. Após a filmagem do *master-shot*, o diretor parte para a elaboração de outros planos” (LEONE e MOURÃO, 1993, p. 41).

Ainda segundo os autores citados acima (1993), outros planos que dão sentido ao termo decupagem é a interferência do diretor “decupando” a ação em subconjuntos como reações, detalhes etc. O *master-shot* guiará toda a evolução rítmica para orientações específicas quanto ao corte de cenas e construção de todo um tempo da sequência fílmica. São necessidades dramáticas que determinam a ação do diretor para com a montagem.

Assim como o recurso das pinturas, outras estratégias foram usadas pelo diretor como efeitos de sentido. As interrupções com o congelamento da narrativa e apresentação do delírio antes de sua morte são exemplos de criatividade eficiente que preservam os principais acontecimentos da obra *M.P.B.C.*

Robert Stam, em seu livro *A literatura através do cinema : realismo, magia e a arte da adaptação*, dedica capítulos à análise de várias adaptações de grandes clássicos da literatura para o cinema. Entre elas, consta *M.P.B.C.*:

*Memórias Póstumas de Brás Cubas* [traduzido para o inglês como *Epitaph of a small winner*] compartilha com Dom Quixote sua “estrutura de desencantamento”. Rico em reflexão, mas pobre em experiência, o personagem do título reflete sobre uma vida que inclui seu primeiro amor pela prostituta espanhola Marcela [que durou quinze meses e onze contos de reis], seu segundo amor com a “linda, mas aleijada” Eugênia, e a corte mal sucedida a Virgília, que acaba casando-se com o rival de Brás, o político Lobo Neves (STAM, 2008, p. 173).

Stam, antes de analisar o filme, explica o romance e aponta as ligações amorosas de Brás como breves e mal sucedidas devido a uma “desilusão que precede as tentativas”. O autor, assim como Carlos Fuentes, aponta uma forte relação entre Dom Quixote e Cubas, evidenciadas, primeiro, na prosa cômica, advinda de Cervantes e depois ressuscitada na pena de um “mulato carioca”<sup>31</sup>. A melancolia, o pessimismo e a triste figura são percebidos

---

<sup>31</sup> FUENTES, Carlos. *O milagre de Machado de Assis*. Folha de São Paulo: 01/10/2000.

em ambos. Os nossos heróis, Dom Quixote e Brás Cubas, desistem antes de tentar. O autor cita Roberto Schwarz para descrever esse incomum “padrão anticlímax” (STAM, 2008, p. 173-174).

Brás Cubas como personagem da tradução está “vivo, atuante” e, ao mesmo tempo, é “autor falecido”. Stam aponta que “Klotzel provoca uma cisão entre os dois, fazendo com que o Brás mais velho, moribundo, observe o Brás Cubas mais jovem da interioridade do quadro” (STAM, 2008, p. 175). São nesses momentos que, como comentamos anteriormente, as interrupções com congelamento e comentários da narrativa se fizeram de grande criatividade e eficientes para a apresentação dos acontecimentos por parte do narrador velho vividos pelo narrador jovem.

Stam analisa a personagem de Brás Cubas, feita por Klotzel, como um grande captador “das insinuações reflexivas do romance-fonte.” O autor comenta que a autoconsciência e as digressões do romance não são eliminadas em prol de uma história linear. Há “um tom que é prosaico e extremamente elegante ao mesmo tempo”, afirma Stam, exatamente como Machado escrevia (STAM, 2008, p. 177). Entendemos a crítica de Stam à tradução de Klotzel como muito positiva. Porém, o autor identifica a tradução de Klotzel para o cinema com uma lacuna de “tendência a política oculta no romance”, e uma “crítica sutil à escravidão e à sociedade escravocrata” (STAM, 2008, p. 179).

Após a leitura dessa crítica de Stam é interessante ressaltar que alguns estudiosos de Machado de Assis acusaram o grande escritor justamente da falta de engajamento político. Valentim Fiacoli, por exemplo, observa que no romance:

O tempo da narrativa não evolui em torno de um conflito ou tema central absorvente [...] Não é representada naquele espaço histórico nenhuma luta social de primeiro plano, permanecendo apenas a sombra de fundo da escravidão, embora sem nenhum antagonismo aberto entre escravos e senhores (FACIOLI, 2008, p. 107).

Já Stam percebe uma posição política implícita no livro machadiano, mas reclama que sente falta dessa postura por parte de Klotzel no filme. Portanto, é possível ter sido nessa perspectiva que Klotzel articulou a tradução de *Memórias Póstumas*. Sem uma contestação explícita contra a escravidão, por exemplo, manteve-se à margem, não mostrou-se político. Procurou extrair o máximo da ironia cômica fantástica captada no romance. O filme produz efeitos realistas como o próprio significado da morte que é tão inexorável quanto o tempo. A ideia de morte opõe-se ao fantástico-satírico mostrando-se

contraditória, pois, nesse sentido, o seu efeito continua sendo devastador. Porém, o defunto narrador Brás Cubas vive o que Fiacoli chama de “duplicidade espacial” e “duplicidade temporal”, ou seja, um pé está no outro mundo e o outro está no Rio de Janeiro. “O tempo do defunto não é definido, uma espécie de atemporalidade ou não-tempo e o da personagem, pelo menos cronologicamente, marcado por aquele período em que viveu” (FACIOLI, 2008, p. 106).

Após analisarmos a tradução fílmica de Klotzel, concordamos com Stam, pois não identificamos posicionamento algum por parte do diretor. Pela admiração que o diretor declara sentir pela obra, houve uma preocupação explícita em não distorcer o cânone e ser o mais próximo possível à obra machadiana.

José Carlos Avellar, em seu livro *O chão da palavra: literatura e cinema no Brasil*, analisa as duas traduções de *M.P.B.C.* da seguinte forma:

A pouca coisa em comum que existe entre a primeira transposição deste livro para o cinema, a de Júlio Bressane, Brás Cubas, 1985, e a segunda, a de André Klotzel, Memórias Póstumas, 2001, ajuda a perceber quão variada pode ser a invenção que um livro sugere ao leitor. Klotzel leu as memórias como um desafio para uma tradução visual da história contada, viu a ficção como se ela fosse uma verdade/imaginação. Klotzel leu o que Brás escreveu. Bressane leu o que Machado escreveu. Leu as memórias deste herói de quem “se pode talvez dizer que viajou à roda da vida” como um desafio para uma tradução visual não do estilo da personagem, mas sim do autor do livro (AVELLAR, 2007, p. 101).

De acordo com Avellar, portanto, a perspectiva de Bressane na versão fílmica de 1985 é de interpretar o narrador Machado, travestido de Brás Cubas, enquanto a de Klotzel de 2001 é traduzir para o cinema a história do narrador Brás Cubas.

Outra interpretação sobre Brás Cubas no filme é a que Germana da Cruz Pereira faz, em sua dissertação de Mestrado. Ela o chama de “defunto – ator” e explica em nota de rodapé que:

A expressão é adotada para designar o narrador-personagem da adaptação de André Klotzel, pois ele conversa com o espectador olhando para a câmera, está em cena, e, por vezes, preocupa-se com sua imagem. Ademais, ao agradecer ao público no final do filme, fica explícito que esteve, tempo inteiro encenando (PEREIRA, 2008, p. 30).

Nessa perspectiva, é interessante associarmos esse narrador descrito por Pereira à imagem de intruso que a estudiosa Thalitha Rizzo faz de Cubas: “O narrador intruso escolhe seu posicionamento perante as personagens e os fatos. Coloca-se, ideológica, ética

e moralmente mais ou menos próximo por meio de seus comentários” (RIZZO, 2007, p. 55).

Calculando e ensaiando seus movimentos, preocupando-se com sua imagem, reformulando seus gestos, pode-se ainda denominar esse vaidoso defunto autor-ator como um narcisista convicto. A cena do filme iniciada a uma hora e trinta e sete minutos comprova seu perfil:

(O narrador aparece em primeiro plano tendo como segundo plano o Brás acamado, tossindo, junto a Virgília e amigos, em seus minutos finais. Ereto, com as mãos cuidadosamente colocadas para trás e elegantemente vestido com um terno preto, ele afirma):

\_ ... Mas ainda pude fazer um balanço de minha vida e cheguei à conclusão de que, se não alcancei a celebridade com a invenção do emplasto, não fui ministro, não conheci o casamento, é também verdade que ao lado dessas faltas, tive a sorte de não comprar o pão com o suor do meu rosto. Somadas essas duas coisas, minha sorte e as minhas negativas, pode-se imaginar que não houve excessos nem carências. E que saí quites com a vida.

(O narrador fica de costas, dirige-se à cama do seu personagem convalescente. Em seguida, vira-se novamente para a câmera e exclama:)

\_ Mas não... tenho um pequeno saldo positivo: não tive filhos. Não transmiti a nenhuma criatura o legado de nossa miséria.

(Fecha os olhos em posição ereta, abre novamente os olhos, coloca as duas mãos para trás, dá um meio sorriso e curva-se para uma plateia virtual, supostamente colocada atrás da câmera, exatamente como os atores o fazem ao término do espetáculo. A sua imagem desaparece aos poucos e ao fundo vê-se novamente, do segundo plano para o primeiro, Brás Cubas morto. Ao seu redor, encontram-se as mesmas pessoas descritas no início do filme.)<sup>32</sup>

Robert Stam explica um outro aspecto do narrador fílmico como sendo advindo do “estilo setecentista”, ou seja, o defunto autor dirige-se diretamente ao espectador como o faz Brás ao leitor em *M.P.B.C.* Segundo Stam, “o filme especifica ainda mais o discurso para incluir ‘você espectadores sentados aí nas suas poltronas de cinema’” (STAM, 2008, p. 178).

Este estilo chamado de setecentista por Stam também foi observado por Hélio de Seixas Guimarães em análise do romance: “O foco da tensão desloca-se do nível do enredo para o embate do narrador com o leitor, que deixa de ser tratado como objeto de conversão para tornar-se objeto de diversão e alvo da ironia e sarcasmo do narrador” (GUIMARÃES,

---

<sup>32</sup> *Memórias Póstumas*, 2001, 1:37.

2004, p. 177). A observação de Guimarães no que diz respeito ao leitor, assim como Stam também aponta o espectador no filme, pode ser comprovada nas seguintes passagens do romance, para, em seguida, serem comparadas às cenas do filme: “... Tinha então 54 anos, era uma ruína, uma imponente ruína. Imagine o leitor que nos amamos, ela e eu, muitos anos antes, e que um dia, já enfermo, vejo-a assomar à porta da alcova... (ASSIS, 2008, p. 25).

No capítulo seguinte, o VI, o narrador continua suas confidências ao leitor: “Creiam-me, o menor mau é recordar; ninguém se fie da felicidade presente; há nela uma gota da baba de Caim” (ASSIS, 2008, p. 24). Adiante, Cubas prossegue suas divagações sobre o sentido das lembranças e promete maiores explicações ao leitor onipresente: “Não durou muito a evocação; a realidade dominou logo; o presente expeliu o passado. Talvez eu exponha ao leitor, em algum canto deste livro, a minha teoria das edições humanas” (ASSIS, 2008, p. 25).

Klotzel adapta para o filme esse momento de confidências do narrador para o leitor que, na versão fílmica, passa a ser o espectador:

\_ Espera aí!

(Brás Cubas faz um sinal para frente com a mão espalmada em sinal de espera).

\_Depois eu conto a história de Virgília. Antes, eu quero mostrar uma coisa inédita. Que eu saiba até hoje...

(a câmera segue automaticamente para o foco seguinte, mas o narrador percebe e apressa-se para, rapidamente, alinhar-se perante a câmera).

...até hoje nunca ninguém relatou seu próprio delírio de morte. Vou fazer isso agora. Você, espectador que já remexe aí na poltrona, tenha calma! Logo, logo vamos entrar na história propriamente dita. Tenho certeza que você, também, há de achar muito interessante o que se passou na minha cabeça nos momentos finais de minha existência.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> *Memórias Póstumas*, 2001, 006: 19.



Figura 2.1.1 - Momento de confidências do narrador para o leitor (KLOTZEL, 2001).

Há correspondências entre o capítulo VI do romance e a cena que se passa a partir dos seis minutos e dezenove segundos do filme de Klotzel. A imprecisão do foco da câmera proporciona um tom de brincadeira e quebra a sisudez de um momento tão fúnebre que é o adeus de Cubas. A intimidade entre Brás Cubas/leitor e Brás Cubas/espectador é a mesma. Não apenas nessa cena, mas em todo o filme, o diretor consegue captar muito bem o tom confidente das memórias de Cubas por meio da condução e foco das câmeras no narrador. É como Matheus Oliveira observa em sua resenha sobre o livro *O chão da palavra*, de José Carlos Avellar: Há “um narrador cineasta” ou mesmo um “narrador câmera”<sup>34</sup>. É importante ressaltar essa intimidade de Cubas diante da câmera e do espectador, assim como o narrador machadiano tem com o seu leitor. Por isso sublinhamos as observações de Leone e Mourão quanto à fragmentação e o efeito da câmera:

poderíamos buscar no trabalho fragmentário da câmera ao rodar os planos, o papel de narrador para aquele que a dirige. Porém, na prática do espetáculo fílmico, tanto o narrador como o escritor da peça cinematográfica desaparecem pois serão os atores os elementos que irão objetivar as ações, e, portanto, aquilo que será percebido pelos espectadores no momento da exibição: a fábula (LEONE e MOURÃO, 1993, p. 18).

<sup>34</sup> <[http://www.revistafenix.pro.br/PDF24/Resenha\\_2\\_Matheus\\_Oliveira\\_Knychala\\_Biasi.pdf](http://www.revistafenix.pro.br/PDF24/Resenha_2_Matheus_Oliveira_Knychala_Biasi.pdf)>

No filme *Memórias Póstumas*, a situação é bem peculiar, pois o narrador não desaparece, muito pelo contrário, ele, inclusive, interfere na condução da cena, propositalmente posicionado pelo diretor e “funcionando” com se fosse a própria câmera. Ainda é interessante salientar as análises que os autores fazem quanto ao tempo sequencial e o tempo intersequencial observados na última cena transcrita nesta dissertação:

Num primeiro momento, temos o tempo sequencial, isto é, aquele desenvolvido no interior de uma sequência [...] No segundo momento, na intersequencialidade, temos uma maior incidência temporal, pois a montagem produzirá diferenças substanciais para que possamos perceber a transição de uma ação para a outra (LEONE e MOURÃO, 1993, p. 43).

São várias as texturas construídas e selecionadas para evidenciar uma outra forma de narrativa que não a escrita. As texturas são manipuladas/tecidas de modo a permitir o espectador compactuar emoções e absorver ilusões perceptíveis do imaginário. A esse telespectador, provável antigo leitor, na maioria das vezes, não importa de quem são os roteiros ou a direção dos espetáculos. Na verdade, toda a montagem fílmica são possibilidades.

Nesse item do capítulo dois, procuramos analisar o processo de tradução fílmica a partir de uma obra literária. Como Leone e Mourão afirmam, “a montagem não é apenas a etapa terminal de um processo, mas também a modalidade articulatória que participa do conjunto, indo do roteiro até o resultado/produto” (LEONE e MOURÃO, 1993, p. 15). Por isso, também procuramos analisar a recepção crítica emitidas por Robert Stam, José Carlos Avellar e outros estudiosos da literatura e cinema.

No próximo item, o 2.2, discutiremos o narrador no filme a partir de perspectivas abordadas no capítulo um, item 1.2, em que examinamos situações que evidenciaram a representação carnavalesca e grotesca do narrador na obra machadiana.

## **2.2 O narrador carnavalizado e grotesco no filme**

Há de se estabelecer uma hierarquia entre as formas de expressão para que se determine uma possível fidelidade de tradução. Entre literatura e cinema, a conclusão parece óbvia: a literatura é a fonte, o original, e o cinema é a cópia, feita por meio de sons

e imagens exaustivamente calculadas. José Carlos Avellar, no entanto, analisa de outra forma e subverte essa relação de hierarquia quando afirma que:

Os letreiros usados nos filmes mudos para contar o que ainda não sabíamos dizer no cinema só com imagens pode ter sido um ponto de partida. Talvez ao escrever na tela as imagens que faltavam, o cinema tenha aprendido a contar histórias, e assim, sem se dar conta disto, tenha se acostumado à ideia de escrever filmes antes de filmá-los e a ver a literatura como em cinema antes do cinema: nos livros estavam estruturas de histórias e de formas de composição que poderiam ser adaptadas para o cinema (AVELLAR, 2007, p. 92-93).

Quando lemos a crítica de Avellar, entendemos como a obra *M.P.B.C.* está próxima à estrutura áudio visual de André Klotzel. Os 160 capítulos da obra machadiana são curtos, quase independentes e podem ser analisados como charadas, vinhetas, caricaturas, anedotas, historietas significativas bem ao gosto do leitor. Construíram um perfil do narrador e, de certa forma, facilitaram a tradução de Klotzel nos dezoito capítulos da versão fílmica e ao gosto do telespectador.

O fato de o tempo de *M.P.B.C.* ser psicológico, ou seja, do interior de Brás Cubas, também facilitou as elipses temporais de Klotzel. As mesmas se fazem precisas devido à estrutura do tempo necessária à transposição da filmagem. O espaço da narrativa é criado a partir das lembranças do narrador. Portanto, tanto o tempo como os espaços da obra e do filme são emocionais.

Desta forma, procuramos entender as abordagens do espaço e do tempo, tanto em Machado como em Klotzel, por meio dos apontamentos de Tânia Pellegrini, em seu artigo “Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações”, em que observa: “Pode-se, nesse sentido, perceber uma conexão muitas vezes clara, outras vezes apenas sugerida entre textos ficcionais e os elementos das linguagens visuais” (PELLEGRINI, 2003, p. 16). A autora prossegue, indicando as multiplicidades como fatores verificáveis nas análises desde

a refração de espaços múltiplos e simultâneos, zonas ou territórios antigeograficamente ilimitados, traduzindo a sensação de caos globalizado; desde o tempo como duração, que se perde ou recupera pela memória, pelo sonho ou pelo desejo, até a experiência de um eterno presente, pontual e descontínuo, “esquizofrenicamente” mensurado pelos tempos das novas mídias; desde a propalada *morte do sujeito* e o desaparecimento do narrador, até sua presença soberana (PELLEGRINI, 2003, p. 16 -17).

A presença soberana do narrador remete-o, ainda que momentaneamente, à duplicidade do seu personagem que reflete um Brás Cubas jovem, atormentado em

desfrutar ao máximo sua vida, sem ter que pagar o pão com o próprio suor. O objetivo é sério e, bem ao estilo da sátira menipeia, cômico, assim como todos os outros episódios narrados por ele mesmo, fantasticamente, morto. Como salientou Paulo Emílio Sales Gomes, em *A personagem cinematográfica*, “graças porém aos recursos narrativos do cinema, tais personagens adquirem uma habilidade, uma desenvoltura no tempo e no espaço equivalente às das personagens de romance” (GOMES, 2002, p. 106).

A autora Dirce Côrtes Riedel, em *Metáfora, o espelho de Machado de Assis*, logo no primeiro capítulo, *Razão contra Sandice*, afirma que:

Certos personagens de Machado, examinados na sua consciência de si e do mundo, tem sensibilidade carnavalesca. São um produto da carnavalização da literatura. O carnaval elaborou toda uma linguagem de formas, simbólicas concretas, acessíveis aos sentidos, a qual admite uma certa transposição de linguagem que lhe é próxima (RIEDEL, 1974, p. 01).

São estratégias que tornam o texto dialético. E o diretor Klotzel, também, viu metáforas no espelho de Machado de Assis. Fez paródia da paródia. Buscamos ainda em Riedel uma análise que explicasse por si só a obra de Machado e sua consequente tradução fílmica. Por isso, lemos:

O texto machadiano é quase sempre baseado em paródia. No entanto, o narrador, sempre ambíguo, parodia ao mesmo tempo que nega o conflito das duas vozes. Fica ambivalentemente, entre a paródia e a estilização, sem se pronunciar nem por uma nem por outra. Parodiam-se tipos sociais e caracteres individuais, históricos ou literários; personagens parodiam personagens; personagens se parodiam a si próprios; operam-se paródias de paródias... (RIEDEL, 1974, p. 05).

Como lemos acima, Riedel analisa o texto machadiano como paródia. A tradução fílmica de Klotzel também pode ser considerada uma paródia de sensibilidade carnavalesca. Sá Rego define o termo da seguinte forma: “partindo da definição da paródia como ‘canto paralelo’, isto é, como prática textual que se refere prioritariamente a outra prática textual, (notamos na obra de Luciano pelo menos)” (SÁ REGO, 1989, p. 52). Para compreender a intenção que permeia a paródia, às vezes, é necessário um pré-conhecimento do objeto inicial. Riedel afirma que “se não conhecemos este segundo contexto constituído pelo falar do outro e consideramos a paródia da mesma maneira que um falar comum - não a compreendemos em sua essência” (RIEDEL, 1979, p. 05). Quando reverenciamos a tradução de Klotzel como paródia das paródias, temos que explicar que

estudos aprofundados sobre a obra machadiana apontam *M.P.B.C.*, também, como imitação (vide nessa dissertação, capítulo 1 item 1.1, crítica de Agrippino Grieco páginas 27 e 28).

No capítulo 1, item 1.2, fizemos um estudo sobre o narrador carnalizado e grotesco em *M.P.B.C.* Prosseguiremos, com uma comparação focalizada no narrador da tradução fílmica de André Klotzel. Esclarecemos que o presente estudo não pretende, de forma alguma, esgotar o muito que se tem, ainda, para se analisar e se comparar a respeito. Por isso, apresentamos, apenas, recortes de algumas passagens, levando em conta as mesmas perspectivas abordadas no referido capítulo 1.

Como discutimos anteriormente, a estudiosa Nícea Helena de Almeida Nogueira ressalta o discurso ambíguo nos diálogos e também marcas registradas de Laurence Sterne, como travessões, linhas contínuas ou pontilhadas, presentes na obra machadiana. Já Robert Stam aponta que “a experiência de Machado como editor e tipógrafo, vale a pena lembrar, fez com que ele se tornasse extremamente consciente dos mecanismos e dos métodos formais da edição e publicação” (STAM, 2008, p. 177). E o autor ainda descreve o capítulo LV – “O velho diálogo de Adão e Eva”, como

o caso de amor entre Brás Cubas e Virgília através das várias formas de pontuação, indo da conversa inicial com o uso de asteriscos até as preliminares com o uso de pontos de interrogação, passando pelo diálogo gestual, prosseguindo até o ato amoroso e mesmo até um orgasmo simultâneo de pontos de exclamação sincronizados. Como cineastas picantes trabalhando sob restrições do código de Hayes, Machado consegue, numa era de censura, criar substitutos inteligentes para a linguagem sexual explícita (STAM, 2008, p. 177).

Por isso, entendemos que Klotzel encontra uma solução muito criativa para retratar, no filme, essa particularidade da obra. Nesse mesmo capítulo, em que há apenas os nomes dos interlocutores seguidos de pontilhados, o diretor consegue transpor para a própria imaginação do telespectador os pontilhados do capítulo, cuja descrição fílmica encontra-se a seguir:

Aos 55 minutos e 10 segundos do filme, o narrador, em primeiro plano, posicionado no canto da tela, observa o casal Virgília e Brás, jovens, em um encontro íntimo. O telespectador vê que, ao fundo, em segundo plano, os vultos do casal, propositalmente fora de foco, fazem sexo. O narrador sente-se constrangido e não possui palavras para se expressar a respeito. Olha de soslaio, dá um meio sorriso à medida que observa, assobia, faz caretas de admiração, emite ruídos, olha de lado novamente. Ao fundo, o casal troca de

posição e continua fazendo sexo. O narrador ensaia um comentário, mas não consegue falar. Fim de cena.

José Carlos Avellar faz o seguinte comentário sobre a obra machadiana que incide sobre a cena apresentada por Klotzel:

O melhor prólogo é o que contém menos coisas, ou que as diz de um jeito obscuro e truncado. Todos os capítulos têm um título. O primeiro, “Óbito do autor”. O último, “Das negativas”. Nenhum é muito extenso. Os mais longos ocupam cinco ou seis páginas, os mais breves, um parágrafo, uma linha – e um deles não tem sequer uma palavra (AVELLAR, 2007, p. 99).

Com um narrador íntimo do telespectador e, por meio de gestos e expressões engraçadas de admiração, Klotzel consegue resumir, visualmente, todos aqueles pontilhados do capítulo LV.

Stam, também, comenta outra cena famosa da obra machadiana e estilizada por Klotzel que “utiliza um dispositivo intertextual especificamente cinematográfico para ilustrar o delírio de Brás antes de sua morte” (STAM, 2008, p. 178). Para lembrar o episódio, citamos Augusto Meyer que proclama o capítulo VII, “O delírio”, como “o que mereceu o elogio de Eça” e divide-o em quatro episódios distintos: “a transição do estado consciente para o delírio (barbeiro chinês, *Summa Theologica*) [...] abre um parêntese de lucidez (alguém lhe descruzava as mãos)” E ainda se lê:

segue-se a viagem à origem dos séculos, no lombo de um hipopótamo, estranho animal que abana as orelhas, sem respeito algum à zoologia [sensação de frio, vertigem, planície de neve]; surge então a figura monstruosa, Natureza ou Pandora, mãe e inimiga ao mesmo tempo, trava-se admirável diálogo, [...]; e enfim, arrebatado ao alto da montanha assiste o enfermo ao desfilar dos séculos [...]; a cláusula é o retorno à consciência, reduzido o hipopótamo às proporções de um gato, que brincava à porta da alcova com uma bola de papel (MEYER, Augusto, 1986, p. 201).

O capítulo VII – “O delírio”, da obra de Machado, é traduzido para um ambiente de estúdio e, a princípio, o cenário é de geleiras nevadas. O hipopótamo, que carrega Brás Cubas em seu dorso, se movimenta sobre trilhos e é distintivamente uma farsa. Sobre a cena, Avellar afirma que

Brás Cubas deixou-se levar por um hipopótamo, sem saber se por medo ou confiança, até a origem dos séculos. Para Klotzel, a ação lá, o hipopótamo lá, na tela; não o animal de verdade, mas o descendente do cavalo de Aquiles e da

asna de Balaão que abana as orelhas no peculiar gesto de afirmação deste quadrúpede (AVELLAR, 2007, p. 101).

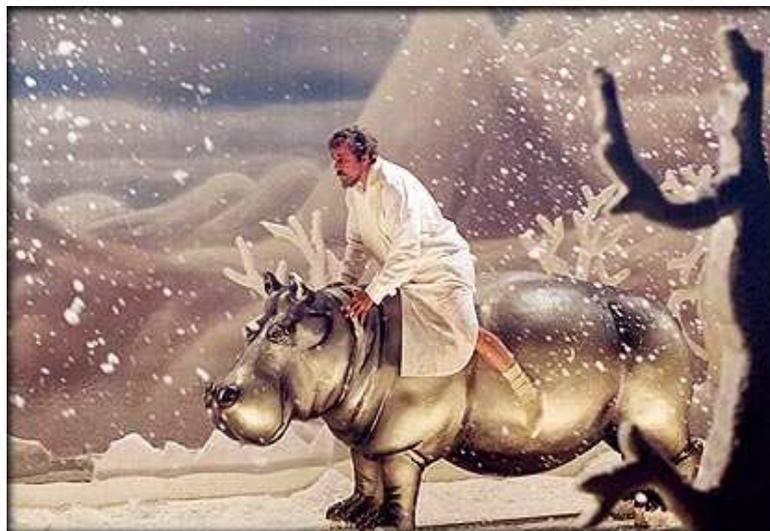


Figura 2.2.0- Brás Cubas deixou-se levar por um hipopótamo até a origem dos séculos (KLOTZEL, 2001).

Por isso a perspicácia de Leone e Mourão quando observam que “diante de um espetáculo cinematográfico somos capazes de nos envolver nessa seqüência de planos montados, mesmo que saibamos tratar-se de uma representação” (LEONE e MOURÃO, 1993, p. 35). O delírio, em sua correspondência fílmica, assim como o fez Augusto Meyer no artigo, “O delírio de Brás”, também pode ser dividido em quatro episódios distintos: Primeiro, há uma transição do consciente para o delírio e o narrador transforma-se em *Summa Theologica* [o barbeiro chinês foi eliminado da cena transposta]; segue-se a viagem sob geleiras nevadas cavalcando sobre o lombo de um hipopótamo até o início dos tempos; surge então a figura da Natureza ou Pandora, mãe e inimiga. Estranhamente, ela tem o rosto de sua amada Virgília. Trava-se o famoso diálogo; Brás assiste à condensação dos tempos e da história universal e retorna à consciência no mesmo quarto em que se encontrava antes, tendo a sua frente Virgília, estática (não há a redução do hipopótamo às proporções de um gato). Portanto, podemos comprovar pela seguinte cena transcrita aos seis minutos e cinquenta segundos da tradução fílmica de Klotzel:

(Brás Cubas como narrador):

Tenho certeza que você também há de achar muito interessante o que se passou na minha cabeça nos minutos finais de minha existência. Primeiro me senti transformado na *Summa Theologica* de São Tomás. Minhas mãos eram o

fecho do livro. Mas acho que, para Virgília, aquela posição dava-me um ar de defunto.

(Virgília descruza as mãos de Brás).

Então...senti frio e pensei que entrava na região dos gelos eternos. Mas não! Na realidade, eu cavalgava um hipopótamo.

(O hipopótamo acelera nos trilhos e Brás balança sobre o seu lombo e grita apavorado.)

E ele me levou até o início dos tempos.

(Brás vê Natureza ou Pandora com o rosto de Virgília.)

\_ Como se chama a senhora?

\_ Podes me chamar de Natureza.

\_ Natureza? A senhora?

(A enorme figura suspende Brás pelas pontas dos seus dedos gigantes. O mesmo se encontra vestido, ainda, de camisolão e, suspenso no ar, esperneia e grita. A cena é muito cômica).

\_ Tremes?

(Ouve-se um eco.)

\_ Dona Natureza, me dá mais alguns anos?

\_ Não preciso mais de ti, para o tempo não importa o minuto que passa, mas o minuto que vem, desce e olha (eco novamente).

Então vi uma coisa única: a condensação viva de todos os tempos, vi o tumulto dos impérios, a guerra dos apetites, a destruição recíproca dos seres e das coisas.

(Veem-se várias imagens de acontecimentos históricos, o teatro representado pela peça Hamlet de Shakespeare, com a cena da caveira nas mãos do príncipe da Dinamarca e o solilóquio: “*To be or not to be that’s the question*”).

\_ Ambição, vaidade, cobiça e inveja, agitavam o homem como um chocalho. E, entrando nos séculos futuros...

(Mais cenas mundiais, incluindo, o afundamento do navio *Titanic*)

...tudo começou a passar com a maior rapidez e em igual monotonia...

(Cenas da era espacial, astronautas e guerras com explosões, etc).

... Quando voltei a mim, lá estava ela. (Virgília).<sup>35</sup>



Figura 2.2.1 - A enorme figura suspende Brás pelas pontas dos seus dedos gigantes (KLOTZEL, 2001).

<sup>35</sup> *Memórias Póstumas*, 2001, 006:050.

Stam afirma que “o filme, por sua vez, evoca o que Brás chama de ‘uma condensação das idades’ através de um leque de momentos de filmes preexistentes, inclusive os filmes futuristas do cinema mudo, adaptações de Shakespeare e de epopéias bíblicas” (STAM, 2008, p. 178). Essas transposições, imaginadas como universais, são atualizações de Klotzel a partir da condensação dos tempos idealizados por Machado.

A cena termina aos nove minutos e dez segundos. O capítulo foi escrito em sete páginas de livro e traduzido para a sua correspondente cena fílmica em exatos dois minutos e vinte segundos de duração, conforme a transcrição anterior das falas das personagens. Essa cena, simultaneamente, evoca o grotesco, o fantástico e o cômico. Observamos o aspecto grotesco quando uma enorme figura travestida de Pandora ou Natureza e com o rosto de Virgília suspende Brás Cubas pelas pontas dos dedos gigantes. O fantástico se apresenta por meio da condensação viva de todos os tempos, representada na cena por tumultos dos impérios, destruição dos seres e das coisas. Há imagens de acontecimentos históricos como o afundamento do navio *Titanic*, cenas de teatro com recortes de peças famosas shakespearianas aludindo à ambição, vaidade, inveja e cobiça. O cômico é mostrado pela cavalgada titubeante de Brás sobre o lombo de um falso hipopótamo que acelera sobre trilhos. Cubas grita apavorado, mas é levado ao início dos tempos. Tzvedan Todorov, em *As estruturas narrativas*, dedica o capítulo 5 a um dos aspectos apresentados, à narrativa fantástica, e proclama o leitor como participante da percepção do fantástico:

o fantástico, como vimos, dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se aquilo que percebem se deve ou não à realidade, tal qual ela existe para a opinião comum. No fim da história, o leitor, senão a personagem, toma entretanto uma decisão, opta por uma ou outra solução, e assim fazendo sai do fantástico (TODOROV, 2006, p. 156).

Quanto ao cômico, Henri Bérson, ao descrever a significação da comicidade em *O riso*, relaciona o exagero ao cômico e explica que o mesmo “aparece como um procedimento de transposição. Provoca tanto o riso que alguns autores chegaram a definir a comicidade como exageração, assim como outros a haviam definido como degradação” (BERGSON, 2007, p. 94). O hipopótamo montado por Brás é uma farsa exagerada dada às circunstâncias de sua cavalgada sobre os trilhos, mas, como relaciona Bergson, esse exagero faz parte da transposição. Quanto à degradação, esta pode ser analisada no

próximo episódio abordado, o de Marcela, “a mulher da vida” por quem Brás Cubas primeiro se apaixonou.

É com a própria amante, com quem o narrador divide uma certa movimentação, inclusive, de caráter, como foi abordado no item 1.2 dessa dissertação. Sobre eles, Machado de Assis escreveu cinco capítulos curtos e em sequência, descrevendo o encontro de Cubas com Marcela, desde o primeiro beijo, até seu afastamento no capítulo XVIII. Bem adiante, do capítulo XXXVIII ao LV, o pseudo-narrador retoma o episódio Marcela por meio de um encontro bastante casual. A mesma se encontra falida e doente [bexiguenta] e, por volta do capítulo CLVIII, quase no final do livro, o destino da personagem é revelado pelo narrador quando, surpreendentemente, Brás presenciou sua morte no Hospital da Ordem.

É por meio da apresentação do próprio Brás que, aos 14 minutos e 50 segundos, conhecemos o rapaz Cubas, com todos os arroubos da mocidade e, por meio dele, também, “a linda Marcela”:

Na festa da Independência, eu e o país, éramos dois rapazes. Vimos a infância com todos os arrebatamentos da juventude. Eu era um lindo jovem, lindo e audaz.

(O Brás narrador aponta para o Brás jovem que segue a rua junto à multidão de brasileiros que comemoram a Independência do Brasil).

Naquela noite, enquanto o país festejava seu novo imperador, eu elegia uma nova rainha.

(Desce de uma sege uma linda mulher em trajes de espanhola).

\_Linda Marcela! (Exclama o Brás Cubas jovem).

\_Linda Marcela! (Exclama o Brás Cubas narrador).

Ah Marcela, primeira comoção da minha juventude. Levei trinta dias e três esmeraldas para chegar ao coração de Marcela.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> *Memórias Póstumas*, 2001, 14:50.



Figura 2.2.2 - Brás Cubas se mostra mais apaixonado (KLOTZEL, 2001).

Nas cenas que se seguem, o Brás jovem mostra-se mais apaixonado e continua a presentear-lhe com joias caras.

Klotzel, comicamente, mostra na tela a inversão dos papéis dos vários amantes da “linda Marcela”. Primeiro, a câmera mostra um outro rapaz, o Xavier, entregando flores a Marcela na sala de sua casa, enquanto o Brás Cubas jovem sai, sorrateiramente, dos aposentos dela. Em seguida, é Brás quem se encontra na sala entregando-lhe mais uma joia, enquanto outro amante faz o mesmo movimento de saída dos aposentos da amante. O Brás jovem, então, repete aquela famosa fala da obra de Machado: “Marcela me amou durante 15 meses e 11 contos de réis”.



Figura 2.2.3 - Marcela me amou durante 15 meses e 11 contos de réis (KLOTZEL, 2001).

O diretor procura uma leitura muito próxima à cena de afastamento de Brás pelo pai, para o porto de Lisboa. Tanto no romance como no filme, o pai é o inimigo dos desejos de Cubas. Northrop Frye, em *Anatomia da crítica*, explica que “o inimigo dos desejos do herói, quando não seja o pai, é geralmente alguém, que compartilha da relação mais estreita do pai com a sociedade estabelecida: isto é um rival com menos mocidade e mais dinheiro” (FRYE, 1957, p. 165). Aos 20 minutos e doze segundos, chega-se ao fim, o episódio. Mas, muito tempo depois, há, ainda, o reencontro com quem fora outrora “a linda Marcela”. Klotzel opta por mostrar esse reencontro para que, ao projetar a imagem da doença da primeira amante de Brás em forma de bexigas, consiga contrastar a essência ambiciosa e a sua conseqüente decadência.

Aos 38 minutos e 25 segundos do filme de Klotzel, Brás Cubas estava totalmente desocupado. Vagava pelas ruas a esperar os encontros furtivos com Virgília. Seu relógio, subitamente, cai ao chão e quebra. Brás entra em um estabelecimento para consertos e é por puro acaso que ele encontra Marcela no local. Dessa vez, a perspicácia de Klotzel é deixar sobre o balcão da loja a última joia presenteada por Brás àquela que fora sua amante. É claro o contraste entre a joia e a aparência decadente de quem já fora bela. A câmera mostra o rosto da mulher bexiguenta, enquanto o narrador suspira em *voice-over*: “Linda Marcela!” É notória a ironia contida nas palavras do narrador. Frye faz uma aproximação de conteúdos satíricos a elementos grotescos como doença, por exemplo:

a sátira requer pelo menos uma fantasia mínima, um conteúdo que o leitor reconhece como grotesco, e pelo menos um padrão moral implícito, sendo o último essencial, numa atitude combativa, para a experiência. Alguns fenômenos, como as devastações da doença. Podem ser chamados de grotescos, mas divertir-se com eles não seria uma sátira eficaz (FRYE, 1957, p. 229).

Na obra de Machado, a aparência de Marcela, de acordo com a descrição feita pelo narrador, está pior do que a que vemos na tradução de Klotzel [vide descrições machadianas no item 1.2 dessa dissertação]. A degradação da ex-amante de Cubas é evidente. No filme, a enfermidade de Marcela está bem disfarçada sob cabelos grisalhos, em desalinho e rosto sem maquiagem. Quase não se veem as supostas bexigas. Outro aspecto referente à amante no filme é que Brás não a encontra mais. Nos episódios finais, ele faz as visitas de caridade a hospitais, mas não a encontra morrendo em nenhum deles.

Salientamos no capítulo 1, item 1.2, que as confidências do narrador constroem o leitor de *M.P.B.C.* por compartilhar um comportamento perverso, egoísta e sarcástico

combinado a uma racionalidade tipicamente humana. Essa visão carnalizada também traz, como comentamos anteriormente, lampejos filosóficos epicuristas ao narrador que busca, incessantemente, o prazer fácil.

No romance, Machado de Assis mescla o ato de descalçar as botas às lembranças da “aleijadinha”, trazendo ao indecoroso narrador sentimentos deformados de prazer e de lascívia.



Figura 2.2.4 – E os olhos tão lúcidos, uma boca tão fresca, uma moça tão bonita e coxa! (KLOTZEL, 2001).

No filme, André Klotzel também consegue chocar o telespectador ao apresentar uma linda moça, de olhos esverdeados, jovem, porém, manca. A crueldade é percebida, portanto, não só nas confidências mórbidas de Brás Cubas ao descrevê-la, mas no grotesco desequilíbrio entre a personagem e o seu defeito físico, perversamente, evidenciados pelo narrador em *voice-over* e, visualmente, confirmado pelo espectador. É por isso que relacionamos a afirmativa seguinte de Bergson à referida cena: “muitas vezes se disse que os defeitos leves de nossos semelhantes são os que nos fazem rir” (BERGSON, 2007, p. 102).

Originalmente, em *M.P.B.C.*, percebe-se que Brás Cubas, ao descrever Eugênia, delicia-se em massacrar sua suposta pretendente. O crítico Roberto Schwarz avalia as descrições feitas pelo narrador como cruéis e ainda afirma que a crueldade sai, às vezes, de outra forma: “palavra que o olhar de Eugênia não era coxo, mas direito, perfeitamente são” (ASSIS, 2008, p. 73). “É um festival de maldades”, observa o autor. “Este festival prossegue no plano da linguagem cuja finalidade narrativa e expositiva passa a intenção primária de humilhar” (SCHWARZ, 1990, p. 91). Sublinhamos a afirmativa de Schwarz, ressaltando que as observações maldosas do narrador ultrapassam a racionalidade humana

e, no cinema, vão ao encontro do visual enfatizado pelos comentários de Cubas em *voice-over*.

Aos 26 minutos e 10 segundos de filme, é o próprio narrador quem antecipa esse raciocínio lógico, justificando a sua explícita franqueza de defunto:

\_ Talvez o espectador se espante com a franqueza com que revelo minha mediocridade. Mas saibam que a franqueza é a primeira virtude de um defunto. Na vida, o olhar das opiniões, a diferença de interesses, a luta das cobiças nos obriga a esconder, disfarçar, enganar os outros e a si mesmo. Mas na morte, que diferença! Que desabafo! Que liberdade!

(A câmera mostra o jovem Brás Cubas caçando pelos arredores da chácara de Dona Eusébia, onde conhece Eugênia, a tal filha coxa da senhora e do Dr. Vilaça, aquele do episódio do beijo de 1814. Em seguida, é o próprio Brás quem narra o segundo encontro com a tal franqueza que lhe é tão peculiar):

\_ No dia seguinte, voltei a casa de Dona Eusébia para olhar um pouco melhor aquela jovem com rosto de ninfa e ares de senhora. Belos lábios e poucas palavras. Mas, reparando bem, percebi que mancava.

\_ Machucaste o pé? (oferece a elegante bengala de acabamento em prata.)

\_ Não, obrigada. (recusando a bengala.) Sou coxa de nascença.

(Dona Eusébia se afasta e disfarça o constrangimento da filha convidando-a para ver uma flor.)

\_ Venha ver que bela esta flor!

(O narrador continua a destilar sua sinceridade em *voice-over*.)

\_ E os olhos tão lúcidos, uma boca tão fresca, uma moça tão bonita e coxa! Por que coxa, se bonita?

(Brás apanha uma borboleta azul em uma árvore e mostra-a a Eugênia.)

\_ O que é isso? Ah! Mas que linda borboleta!

(Exclama a senhora. As duas saem rindo. Brás ainda insiste no comentário sarcástico):

\_ E mirando aquela minha Vênus manca, eu não conseguia deixar de me perguntar: Por que coxa, se bonita, por que bonita se coxa? Por que bonita se coxa, por que coxa se bonita?<sup>37</sup>

Na cena acima, ao mesmo tempo em que Klotzel mostra um Brás Cubas bem romântico, com uma linda borboleta na mão, choca o espectador com o comentário cruel sobre o defeito físico da moça. A dissimulação é explícita.

<sup>37</sup> *Memórias Póstumas*, 2001, 26:10.



Figura 2.2.5 - Por que coxa, se bonita, por que bonita se coxa? (KLOTZEL, 2001).

Esse momento do filme é a segunda vez que uma borboleta aparece, provocando sensações nas personagens. Na obra, Machado de Assis nomeou o capítulo XXXI de “A borboleta preta”. Comentamos no capítulo 1, item 1.2, que *Memórias Póstumas de Brás Cubas* apresenta verossimilhança quanto às superstições do mundo real por mostrar, principalmente nesse episódio, um Brás Cubas cético perante as reações de medo de Dona Eusébia e sua filha Eugênia frente a uma borboleta negra. Mas demonstramos, no mesmo capítulo, que houve contradição por parte de Cubas quanto à credence pois, no seu íntimo, Cubas também acredita em algum malefício simbólico, relacionado à cor da borboleta. O misticismo é uma particularidade da sátira menipeia, veículo portador da cosmovisão carnavalesca na literatura e destaque nos itens 1.2 e 2.2. Mikhail Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, observa que “uma particularidade muito importante da menipeia é a combinação orgânica do fantástico livre e do simbolismo e, às vezes, do elemento místico - religioso com o naturalismo” (BAKHTIN, 1997, p. 115).

No filme, Klotzel não explora o misticismo apresentado por Machado de Assis na obra. Na cena correspondente, aos 28 minutos e 20 segundos, o diretor mostra apenas o esvoaçar da borboleta sobre Dona Eusébia e a reação das personagens. Não dá vazão à mítica significância da borboleta negra. Porém, assistindo aos extras que o DVD permite ao telespectador compartilhar, vimos que, a princípio, o diretor deu uma ênfase maior ao

episódio. Nas cenas inéditas, ele explica a cena da borboleta negra: “É uma cena clássica, por isso ela está incluída aqui, nos cortes”.<sup>38</sup>

(Brás Cubas, narrador, conta o episódio em *voice-over* enquanto a borboleta voa do ombro do jovem Cubas até o retrato do seu pai pendurado na parede em frente.)

\_ A borboleta tinha um certo ar escarvalho, me aborreceu muito. Parecia que estava fazendo pouco de mim. Seria algum aviso?<sup>39</sup>

Klotzel justifica o corte da cena: “No filme essa cena funciona muito bem, enquanto metáfora ou exagero, na metáfora em que Brás Cubas comete a toda hora, e... no filme ela teve um quê de redundância que incomodou um pouco e então ela acabou saindo.”<sup>40</sup> Justamente a cena excluída por Klotzel corrobora a contradição de Cubas em querer acreditar na simbologia do inseto quando questiona: “Seria algum aviso?”. Como comentamos anteriormente, no capítulo 1, item 2.1, página 37 desta dissertação, o *Dicionário de Símbolos*, Chevalier et Gheerbrant, descreve a borboleta como um espírito viajante que anuncia a morte de uma pessoa próxima quando aparece. Por isso o temor de Brás quando pergunta se o aparecimento da mesma seria um aviso, um prenúncio.

Após observarmos alguns episódios da obra machadiana [capítulo 1, item 1.2], e cenas correspondentes [capítulo 2, item 2.2] sob a perspectiva da carnavalização, notamos que os efeitos grotescos assumidos no filme fazem parte do processo criativo de Klotzel e, também, podem ser vistos como atualizações do cineasta. A seguir, transcreveremos algumas passagens da narrativa que merecem ser destacadas.

Durante o velório do pai, por exemplo, Brás Cubas evade-se do contexto, “teorizando” uma filosofia a partir da contemplação da ponta do nariz. O fantástico/grotesco partiu de um real, no qual a personagem parece inadaptada, insatisfeita. Aos 43 minutos e 44 segundos de filme, o Sr. Cubas dá o último suspiro. O jovem Brás teme que o fracasso do seu pretendido casamento com Virgília possa ter piorado a doença do pai. O diretor mostra sucessivas crises de tosse do pai antes de falecer. O efeito é grotesco. Ainda no velório, Brás Cubas divaga sobre o significado de tudo que faça parte do ritual fúnebre. Mas o pensamento do jovem perde o foco e passa a teorizar sobre o nariz:

<sup>38</sup> *Memórias póstumas*, Cenas inéditas, Áudio comentários do diretor, Extras, 001:48.

<sup>39</sup> *Memórias póstumas*, Cenas inéditas, Áudio comentários do diretor, Extras, 001:56.

<sup>40</sup> *Memórias póstumas*, Cenas inéditas, Áudio comentários do diretor, Extras, 002:06.

\_ Poderia agora falar de soluços, veludo preto, caixão, velas, padre, rezas e lágrimas, mas não. Eu prefiro falar do nariz. O espectador alguma vez já meditou na função do nariz no destino da humanidade? nenhum órgão é tão importante quanto ele, nem os olhos que choram, nem as mãos que dão pêsames e nem os braços que carregam o caixão. Uma explicação corrente é que o nariz foi criado para o uso dos óculos assim como a cabeça para o uso do chapéu. Essa explicação, até certo ponto, me pareceu definitiva, mas bastou conhecer um pouco de orientalismo para mudar radicalmente o meu ponto de vista. Um oriental gasta longas horas olhando a ponta do nariz com o único objetivo de ver a luz celeste. Preste atenção: Quando ele finca os olhos na ponta do nariz, perde o sentimento das coisas externas.

(A câmera mostra um hindu levitando e olhando para a ponta do nariz)

\_ Embeleza-se no invisível, aprende o impalpável, desvincula-se da terra, dissolve-se, eteriza-se, sai do próprio corpo. Disso tirei um importante aprendizado:

(A câmera mostra as pessoas do velório olhando a ponta do nariz e por isso os olhos, comicamente, giram, ficam vesgos, olham torto).

\_ Há duas forças fundamentais: o amor que multiplica a espécie e o nariz que subordina esta espécie ao indivíduo.

(Nesse momento é o próprio Brás que olha a ponta do nariz e fica completamente vesgo. O narrador conclui).

\_ O nariz é equilíbrio.

(Uma senhora gira os olhos em movimentos muito rápidos, finalizando a cena).<sup>41</sup>



Figura 2.2.6 - Um oriental gasta longas horas olhando a ponta do nariz com o único objetivo de ver a luz celeste (KLOTZEL, 2001).

No romance *M.P.B.C.*, o capítulo que corresponde a uma possível filosofia sobre o nariz é o XLIX – “A ponta do nariz”. O texto de Klotzel não é exatamente o mesmo de

<sup>41</sup> *Memórias Póstumas*, 2001, 43:44.

Machado, mas sobre o nariz, ambos produzem um discurso de dupla mão. Maria Rosa Duarte de Oliveira, no artigo em “Entre o ser e o verme”, explica que:

aquilo que se escreve ou se diz reverbera, imediatamente naquilo que se lê ou se ouve, de forma a constituir o que Bakhtin chamaria de discurso dialógico, do qual advêm a complexidade de um percurso no limiar entre a certeza e o erro, a ordem e a desordem. (OLIVEIRA, 2003, p. 32).

Podemos analisar que tanto Machado como Klotzel montam estratégias que constroem um universo ficcional baseado numa ilusão realista. Dizemos ilusão porque, no filme, por exemplo, o episódio do velório do pai de Cubas mostra, por um lado, a realidade de um acontecimento triste, a morte de um representante querido da sociedade e da família e todos ali presentes lamentam essa perda. Mas, de repente, completando o paradoxo, acontece o absurdo: a visualização de algo desconexo a essa realidade como o girar dos olhos de todos que ali estão. Lamentam a perda do defunto, mas, ao mesmo tempo, olham a ponta do nariz. Ismael Ângelo Cintra, em seu artigo, “O nariz metafísico ou a retórica machadiana”, afirma que há uma função de “desnudar ludicamente o processo de montagem da ilusão realista na ficção literária”. O autor ainda comenta: “Se, por um lado, a busca da ilusão se apóia num discurso retórico que procura assegurar o efeito de “verdade”, por outro, ao instalar essa voz, o narrador deixa perceber os recursos de persuasão” (CINTRA, 2003, p. 176).

Em outro exemplo, o aspecto grotesco/carnavalesco veio por meio de uma reflexão sobre a nudez. Relacionamos o episódio à observação de Bergson quando afirma que, “as palavras profundamente cômicas são as palavras ingênuas nas quais o vício se mostra a nu” (BERGSON, 2007, p. 110). Cubas vê todo mundo pelado - o que inverte a lógica do recato e da moral. A cena inicia-se a 01 hora e 06 minutos de filme, quando Brás Cubas confessa sua preferência em meditar em plena multidão:



Figura 2.2.7 - Cubas vê entre as pessoas Nhã-Loló nua, com apenas uma armação de saia a cobrir-lhe o corpo (KLOTZEL, 2001).

\_ Enquanto as pessoas pensavam que eu só andava, na verdade eu andava pensando.

(Brás Cubas observa as pessoas no teatro. Pensa em formalidades da sociedade, inclusive, as roupas.)

\_ Eu olhava Nhã-Loló e via como ela estava bonita naquela noite. Talvez por causa do seu belo e decotado vestido. E foi nesse momento que, imaginando a nudez humana, fiz uma descoberta da mais pura filosofia:

(Cubas vê entre as pessoas Nhã-Loló nua, com apenas uma armação de saia a cobrir-lhe o corpo. Os seios estão nus. As pessoas não a veem desse modo. Só ele com sua vã filosofia).

\_ A naturalidade da nudez total seria uma coisa que iria embotar os sentidos do homem e por consequência desinteressá-lo do sexo...

(Brás, nesse momento, passa a enxergar todos do ambiente com roupas de baixo. As mulheres usam, apenas, anáguas, com os seios à mostra).

\_ As roupas, escondendo a natureza humana, atraem e provocam. O resultado disso é que a própria sobrevivência da espécie humana estaria ameaçada se não fossem as roupas. As roupas, que são uma simples questão de formalidade, têm um papel decisivo na perpetuação da espécie e no desenvolvimento do ser humano.

(A câmera mostra Lobo Neves completamente nu, apenas com um lenço no pescoço, ao lado de Virgília, que também está nua da cintura para cima, vestida com uma anágua e uma estrutura de saia. Lobo Neves, aparentemente, rejeita essa invasão de privacidade e, pudicamente, tenta, em vão, encobrir-lhe os seios com uma das mãos e a outra, ridiculamente, cobre o próprio sexo.)<sup>42</sup>

Os cantores de ópera do teatro também encontram-se com roupas de baixo e cantam assim até o final da cena.

<sup>42</sup> *Memórias Póstumas*, 2001, 1:00.06.

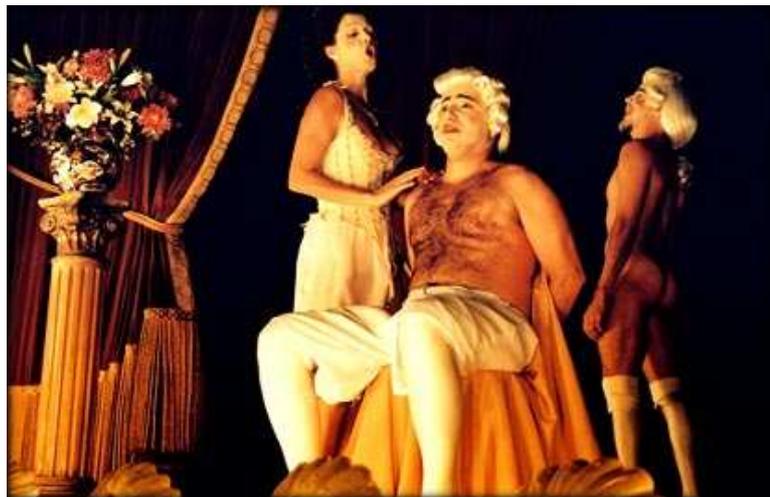


Figura 2.2.8 - Os cantores de ópera do teatro também encontram-se com roupas de baixo (KLOTZEL, 2001).

Outro episódio do filme merece ser analisado: exatamente a 01 hora e 58 segundos de filme, a câmera mostra o jornal na “parte oficial” com um decreto de número 13 no qual se lê a nomeação de Lobo Neves e Brás Cubas, respectivamente, aos cargos de presidente e secretário da província do maranhão:

(Virgília vai à casinha da Gamboa e encontra-se com Cubas. Ela o tranquiliza contando que o marido vai recusar a nomeação devido à sucessão de números 13 que sempre trouxeram azar à sua vida. A câmera mostra Lobo Neves ainda com o jornal nas mãos e que logo comenta):

\_ O decreto é número 13 do dia 13. Isso me traz recordações fúnebres. Meu pai morreu no dia 13 às 13 horas, 13 dias depois de ir a um jantar com 13 pessoas. Minha mãe morreu no parto do 13º filho, numa casa de número 13 e esse filho morreu com 13 anos.<sup>43</sup>

O narrador Cubas comenta a superstição, enquanto o jovem Brás Cubas dá gargalhadas junto a Virgília: “\_ 13, oh número do azar, como te abençoei!”<sup>44</sup>

<sup>43</sup> *Memórias Póstumas*, 2001, 1:00. 58.

<sup>44</sup> *Memórias Póstumas*, 2001, 1:02.

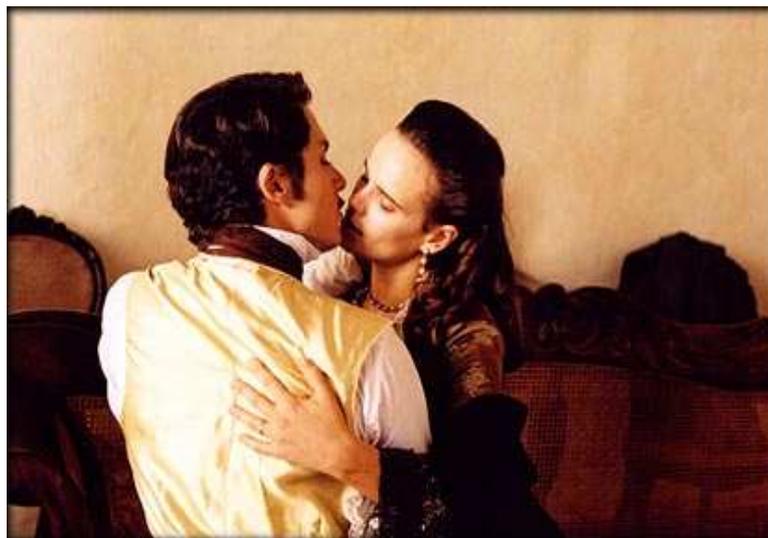


Figura 2.2.9 – Brás pode desfrutar por mais tempo a companhia da amante (KLOTZEL, 2001).

O número 13 – número do azar para Lobo Neves, é o número da sorte para Brás Cubas. A superstição do marido de Virgília fez com que permanecessem mais tempo no Rio e, conseqüentemente, Brás pode desfrutar a companhia de sua amante. A cena é finalizada por um longo beijo em *close-up*. Leone e Mourão destacam a importância desses enquadramentos e a terminologia usada pelos críticos como primeiro plano, plano médio e plano geral<sup>45</sup> e explicam: “Primeiro plano: (*close-up*) é o plano enquadrado de maneira muito próxima ao assunto. No caso da figura humana, o rosto, por exemplo (LEONE e MOURÃO, 1993, p. 81).

Como outro efeito grotesco no filme, Klotzel explora a metonímia do corpo. O capítulo machadiano LXVI – “As pernas”, tem cena adaptada a partir de 01 hora e 17 minutos e 20 segundos de filme. Foi filmado com a câmera baixa, focalizando o movimento apenas das pernas de Cubas, e é uma passagem consideravelmente longa, com ênfase tal que as pernas parecem assumir a voz que era de Cubas - o narrador:

\_ Enquanto eu pensava na partida de Virgília, minhas pernas iam me levando ruas abaixo. Como não andei deliberadamente, nenhum mérito me coube e sim às pernas que andaram por conta própria. Abençoadas pernas! Pernas amigas!

<sup>45</sup> LEONE E MOURÃO, 1993, P. 81.

Plano médio: é o plano um pouco mais fechado que o plano geral, onde vemos a(s) personagem(s) mais próxima(s), estando inserida(s) dentro de um contexto. Plano geral: é o plano aberto, filmado de maneira distante do assunto, procurando registrar um grande espaço, onde a(s) personagem(ns) se integra(m), no quadro, aos outros elementos. O corpo de uma figura humana é enquadrado por inteiro.

Eu até aquela ocasião, desprezava vocês. Mas aquele caso foi um raio de luz. Sim, vocês deixaram à minha cabeça o trabalho de pensar e disseram uma a outra: \_ Ele precisa ir pra casa. Está cansado. Vamos levá-lo! Minhas queridas pernas, vocês cumpriram à risca o objetivo a que se propuseram. Me levaram pelo caminho certo, sem tropeçar nas gentes ou pisar nas poças d'água. Esse nobre gesto me obriga a reconhecer o seu importante papel nesta história. Minhas pernas!<sup>46</sup>

Nessa longa cena, pode-se pensar no foco da câmera vindo da parte superior do corpo para a as pernas. Esse rebaixamento é, também, característico da carnavalização. Bakhtin afirma que “o traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (BAKHTIN, 1987, p. 17). Sob o ponto de vista do cinema, Leone e Mourão proclamam “D.W Griffith, diretor dos primórdios do cinema, considerado o grande inventor da montagem, quem primeiro percebeu as possibilidades metonímicas do filme, cortando de um plano geral para um primeiro plano” (LEONE e MOURÃO, 1993, p. 35). Os autores citam Roman Jacobson chamando a atenção para os aspectos metonímicos na construção de um discurso cinematográfico: *pars pro toto*<sup>47</sup> é o método fundamental da conversão cinematográfica dos objetos em signos. A terminologia da cenarização, com seus primeiros planos, planos médios, primeiríssimos planos é nesse sentido bastante instrutiva” (JACOBSON *apud* LEONE e MOURÃO, 1993, p. 14). Trata-se, portanto, do espaço dos planos e, além da metonímia, os autores incluem a sinédoque como princípio básico da técnica para construção de um filme.

No romance, o capítulo correspondente à metonímia das pernas é o LXVI. Kátia Muricy, em seu livro *A razão cética*, no capítulo “A memória da dispersão”, faz a seguinte observação:

é em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* que o herói tem uma sensação física dessa fragmentação do seu *eu* ao narrador, no capítulo “As pernas”, quando, com o pensamento na amante, as pernas o levam, sem que ele se dê conta, a jantar no Hotel Pharoux, dividindo sua consciência entre a dama e as conveniências do estômago e das alegrias mundanas (MURICY, 1988, p. 117).

<sup>46</sup> *Memórias Póstumas*, 2001, 1:17.

<sup>47</sup> LEONE e MOURÃO, 1993, p. 14. *Pars pro toto*: A parte pelo todo.

Comparando o referido episódio do romance à cena do filme, pode-se observar que o contexto é o mesmo. Como comenta Muricy, o narrador fragmenta-se do seu *eu* e rebaixa-se às pernas que quase assumem os seus pensamentos.

O episódio que recortamos a seguir, também, mostra formas de rebaixamento e volubilidade. Trata da morte de Nhã-Loló. Em *M.P.B.C.*, depois da morte da mãe, triste, Brás Cubas resolve dar-se um tempo e respirar novos ares na Tijuca, onde conhece um novo e pretense amor: Nhã-Loló. A diferença de idade entre eles é grande. Ele já se encontra cinquentão, mas a jovem é frequentadora de seu meio social. O pai de Nhã-Loló causara vergonha à moça, pois se metera com apostadores de rinha e parecia ser indigno de ocupar o posto de sogro de Brás. Mas, órfão de pai e mãe, Cubas pensou mesmo em se casar. Porém, segundo Ribeiro, “mais que o pouco entusiasmo, o que lhe corta o projeto matrimonial é a febre amarela que lhe cassa Nhã-Loló, semanas depois de formulá-lo e, antes mesmo de assumi-lo publicamente. Mais uma morta para a galeria das mulheres desse barba-azul retórico.”<sup>48</sup>

Sobre este súbito acontecimento trágico, Nogueira afirma que “a morte de Eulália surpreende o leitor, que não é avisado da enfermidade, senão, após a leitura do epitáfio. O tratamento que Brás dispensa à morte de Eulália também reflete sua falta de sentimentos verdadeiros e profundos em relação à noiva” (NOGUEIRA, 2004, p. 127). Nesse sentido, também apontamos que a mesma sensação aflige o espectador, surpreso pela notícia, pois o egocêntrico personagem-narrador não derrama uma só lágrima e apenas lamenta a sua falta de amor.



Figura 2.2.10- Aqui jaz Dona Eulália Damasceno de Brito (KLOTZEL, 2001).

<sup>48</sup> RIBEIRO, Capítulo X:, 1996.

## Capítulo CXXV

## Epitáfio

AQUI JAZ  
DONA EULÁLIA DAMASCENA DE BRITO  
MORTA  
AOS DEZENOVE ANOS DE IDADE  
ORAI POR ELA<sup>49</sup>

De um beijo na praia, a cena é transferida, subitamente, para um cemitério. Brás Cubas explica que um filho seria a razão do casamento dele com Nhã-Loló, se o mesmo tivesse acontecido. Segundo Bergson, “há efeitos cômicos muito grosseiros que decorrem do rebaixamento de uma comicidade sutilíssima” (BERGSON, 2007, p. 130). O espectador do filme *Memórias Póstumas* há de reconhecer a morte súbita de Nhã-Loló como conteúdo grotesco implícito de rebaixamento:

\_ Saltar de uma praia a um cemitério pode ser bastante real e comum. Faz parte da vida. Afinal, o que existe entre a vida e a morte? uma curta ponte!? mas se eu pulasse essa parte da história, o espectador sentiria um abalo que iria atrapalhar a própria história. E como o espectador assiste a história justamente para escapar à vida, preciso fazer essa explicação antes de saltar ao túmulo de Nhã-Loló.

(O narrador encontra-se sentado em um dos túmulos do cemitério. De onde ele está, aponta para o túmulo de Nhã-Loló onde se leem os mesmos dizeres da obra machadiana. Delicadamente, o narrador coloca uma rosa vermelha, enquanto narra).

\_Eulália Damasceno de Brito. Morta aos dezenove anos de idade. Isso diz tudo. Diz mais que se eu contasse toda a doença de Nhã-Loló. O desespero da família, o enterro. Fiquei sabendo, apenas, que ela morreu na primeira epidemia da febre amarela. Não se sabia ao certo a origem daquela doença. Uns achavam que os imigrantes eram a causa. Outros que eram os porcos. Outros que a culpa era dos escravos. Mas a maioria achava que a febre é um castigo divino. Eu não podia concordar. Não havia motivo para que Deus castigasse a boa alma de Nhã-Loló. Então percebi que a morte é, também, uma loteria.

(A câmera mostra várias imagens de estátuas do cemitério. Ao fundo uma música orquestrada e cantada por um coro. São mostradas pinturas religiosas como elipses da narração. A cena final é de uma caveira que nos remete à ideia de morte).<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> ASSIS, 2008, p. 168.

<sup>50</sup> *Memórias Póstumas*, 2001, 1:22.



Figura 2.2.11 - Saltar de uma praia a um cemitério pode ser bastante real e comum. Faz parte da vida (KLOTZEL, 2001).

Segundo o discurso de Cubas na cena acima, a morte da moça foi considerada por muitas pessoas como um castigo divino, mas certamente havia causas materiais para a febre amarela como imigrantes europeus ou os negros africanos ou a falta de saneamento básico no Rio de Janeiro daquela época. A movimentação de um cenário da praia, onde os enamorados se beijam, para um cemitério, implica um rebaixamento nada sutil.

Por meio de uma câmera ousada, que interrompe cenas e comentários, congela imagens e, naturalmente, guia o texto sarcástico e irônico do narrador, acreditamos que André Klotzel produziu cenas de aspectos satíricos carnavalizantes, como a de um teatro, por exemplo, em que Cubas visualiza uma sociedade sem roupas. Nesta perspectiva, buscamos em Bakhtin a afirmação de que

a particularidade mais importante do gênero da menipeia consiste em que a fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico – ideológico, qual seja, o de criar situações extraordinárias para provocar e experimentar uma ideia filosófica: uma palavra, uma verdade materializada na imagem do sábio que procura essa verdade (BAKHTIN, 1997, p. 114).

Com essa visão de herói, descrita por Bakhtin como uma fantasia da menipeia, Klotzel, assim como Machado de Assis, submeteu Brás Cubas, narrador e personagem, a uma experimentação de verdades, em situações fantásticas/extraordinárias, mas reais. Na cena do teatro, o defunto autor questiona a formalidade das roupas e visualiza como seria

se todas as pessoas, rotineiramente, estivessem nuas. Em outra situação peculiar, logo após o enterro do pai, ao encontrar-se contrariado e entediado, ousa idealizar uma filosofia que evidencia, nada mais nada menos, do que o nariz como centro de todas as coisas.

São muitos os aspectos variantes entre obra e filme. É impossível classificar todos eles. Pretendemos, portanto, contrastar, no próximo capítulo, o três, o narrador machadiano em contraponto com o narrador de Klotzel evidenciando o surgimento de um anti-herói que, “da perspectiva dos vencidos, é mais pelos defeitos e pelas qualidades negativas [...] à custa de cotovelões, mentiras, espertezas, gestos calculados, ações sem escrúpulos, safadezas, etc. (KOTHE, 1987, p. 38).

Conforme Kothe, se Machado não se inclina a construir narrativas protagonizadas por personagens representativas da classe socialmente baixa, o ficcionista tende a mostrar as baixezas das personagens criadas a partir da sociedade burguesa oitocentista. Brás Cubas é um típico representante dessa burguesia, diplomado na Europa e relativamente “bem de vida”. No entanto, suas ações e o seu discurso colocam-no no plano rebaixado, contrário a sua posição social. É este protagonista rebaixado que denominamos de anti-herói. No terceiro e último capítulo desta dissertação, cotejaremos esse rebaixamento, no livro de Machado e no filme de Klotzel.

### CAPÍTULO 3

#### **O NARRADOR MACHADIANO VERSUS O NARRADOR DE KLOTZEL: DO REBAIXAMENTO AO RISO GROTESCO**

O riso nasce como essa espuma. Assinala, no exterior da vida social, as revoltas superficiais. Desenha instantaneamente a forma móvel desses abalos. Ele também é uma espuma à base de sal, como a espuma, fervilha. É alegria. O filósofo que a recolher para experimentá-la encontrará as vezes, numa pequena quantidade de matéria, certa dose de amargor.<sup>51</sup>

Henri Bergson

---

<sup>51</sup>BERGSON, 2007, p. 148.

### 3.1 Narradores rebaixados

Comentamos anteriormente [Capítulo 1, item 1.3] que o romance *M.P.B.C* parece fora dos padrões realistas predominantes na sociedade brasileira oitocentista. É um Realismo grotesco que emerge dessa complexa narrativa a partir de procedimentos carnavalizantes utilizados por Machado de Assis. Por isso a sensação é de que o escritor funde duas “realidades” em abismos interiores, psicológicos que se materializam externamente sob formas grotescas do riso irônico. O defunto autor, talvez porque defunto, faz o abandono de si mesmo, morre para despersonalizar-se, distancia-se para, “descomprometido, livre das paixões dos vivos, usando da franqueza, que é a primeira virtude de um defunto” (AVELLAR, 2001, p. 95), expor a sua mediocridade perante a vida. Denomina a si próprio de narrador, que, na definição de Leone e Mourão, entende-se como “aquele que instaura uma narração e a desenvolve moldando situações, ações e personagens, podendo interferir e paralisar o tempo narrativo de estória que está sendo desenvolvida, e é ele o mediador” (LEONE e MOURÃO, 1993, p. 18). Como personagem, vangloria-se e expõe pensamentos e atitudes de herói. O crítico Northrop Frye afirma que “o herói em si mesmo raramente é uma pessoa muito interessante: em conformidade com o decoro imitativo baixo, é medíocre em suas virtudes, mas socialmente atrativo” (FRYE, 1957, p. 50). Participa dos meios sociais, e sobretudo, observa a todos sob uma perspectiva irônica e, segundo Muecke,

tende a acentuar sua sensação de liberdade e induz um estado de satisfação, serenidade, alegria, ou mesmo exultação. Sua consciência da inconsciência da vítima leva-o a ver a vítima como se estivesse amarrada ou presa em uma armadilha onde ele se sente livre; comprometida onde ele se sente descompromissado; agitada pelas emoções, fustigada, ou miserável, onde ele está indiferente, sereno, ou mesmo, movido ao riso; confiante, crédulo, ou ingênuo, onde ele é crítico, cético, ou disposto a parar o julgamento. Onde sua própria atitude é a de um homem cujo mundo parece real e significativo, ele considerará o mundo da vítima ilusório ou absurdo (MUECKE, 1995, p. 68).

O perfil de Brás Cubas não é um modelo e muito menos típico. É peculiar. Trata-se de um herói ao avesso, um anti-herói, cuja imagem muitas vezes entra em conflito com o perfil idealizado pelo leitor da referida obra de Machado de Assis ou o espectador de *Memórias Póstumas*, de André Klotzel. Usa várias máscaras e, nessa perspectiva, não assume identidades porque não possui caráter. Mas esse herói ao contrário pode

corresponder, em certos aspectos, ao de Cervantes, como a descrição assim citada por Muecke:

o fiel cristão e patriota ingenuamente leal expôs criativamente a essência mais profunda de sua problemática demoníaca: o heroísmo mais puro é compelido a tornar-se grotesco, a fé mais forte é compelida a tornar-se loucura quando os caminhos que levam ao lar transcendental se tornaram impraticáveis; a realidade não tem de corresponder à evidência subjetiva, embora genuína e heróica (LUKÁCS *apud* MUECKE, 1995, p. 117).

O espelho dessa realidade, supostamente genuína e heroica, apresenta perfis e medidas gigantescas de um mundo grotesco que servem para “a obtenção de efeitos de contraste em perspectiva que estremecem o equilíbrio do leitor mediante um humor com segundas intenções” (AUERBACH, 1994, p. 237). Estes contrastes podem ocorrer do menor para o maior, como foi o caso do confronto entre Brás Cubas e Pandora, mãe e inimiga, cuja proporção gigantesca permitiu-lhe suspender o narrador pelos dedos enormes. Ou, o oposto, como nos lembra Augusto Meyer:

A cláusula é o retorno à consciência reduzido o hipopótamo às proporções de um gato, que brincava à porta da alcova com uma bola de papel. Dentro da aparente incoerência e não obstante alguns toques de graça improvisada, apresenta a composição perfeito equilíbrio de contrastes: hipopótamo e gato, bojudo barbeiro e seco alfarrábio, confeitos e beliscões, formidável Pandora e verme desprezível, mãe e inimiga (MEYER, 1986, p. 201-202).

No capítulo VII, “O delírio”, entendemos, portanto, que o gato Sultão é quem promove a integração realidade versus fantástico na ficção machadiana. No *Dicionário dos Símbolos*, Chevalier e Gheerbrant definem o termo da seguinte forma:

Às vezes, o gato é concebido como um servidor dos Infernos. Os nios (Sumatra) conhecem a árvore cósmica que deu nascimento a todas as coisas. Os mortos, para subirem ao céu, passam por uma ponte: debaixo dessa ponte está o abismo do inferno. Um guardião está postado à entrada do céu, com um escudo e uma lança; um gato ajuda-o a atirar as almas pecadoras nas águas do inferno (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1998, p. 263).

No romance, Brás Cubas encarou o gato à porta da alcova, mas o diretor Klotzel optou por excluir esse elemento simbólico e metafórico do filme:

Um nevoeiro cobriu tudo – menos o hipopótamo que ali me trouxera, e que aliás começou a diminuir, a diminuir, até ficar do tamanho de um gato. Era

efetivamente um gato. Encarei-o bem; era o meu gato Sultão, que brincava à porta da alcova, com uma bola de papel. (ASSIS, 2008, p. 32).

De acordo com o referido dicionário, podemos compreender o gato Sultão como um guardião prestes a empurrar o narrador para a terrível “travessia” dos mortos. Brás Cubas possui todo um perfil para ser atirado nas “águas do Inferno”: é um pecador convicto, sem remorsos e, naquele momento, encontra-se moribundo. Então, não é o delírio um prenúncio de morte? Bergson faz uma aproximação do que pode ser associado a essa transcendência de Cubas no delírio:

Desligar-se das coisas e mesmo assim perceber imagens, romper com a lógica e mesmo assim ainda unir ideias, isso é apenas jogo ou, se preferirem, preguiça. O absurdo cômico nos dá, portanto, em primeiro lugar um jogo de ideias. Nosso primeiro movimento é de associar-nos a esse jogo. E nos poupamos da fadiga de pensar (BERGSON, 2007, p. 145).

Como podemos constatar, há alguns fatos, como esse do gato, por exemplo, ou, até mesmo, outras personagens que estão no romance, mas não constam no filme *Memórias Póstumas*. A exclusão deles é mera opção do diretor e pode ser justificada pelo tempo efetivo a ser filmado, por razões interpretativas, financeiras, ou mesmo por questões ideológicas. Considerando o núcleo do narrador Brás Cubas, é interessante observar que uma família inteira desapareceu desta adaptação fílmica: Sabina, a irmã de Cubas, o seu marido, Cotrim e a filha do casal. Mas, consideramos que, de certa forma, a supressão desses elementos não trouxe prejuízo ao enredo.

Para quem aprecia episódios do filme com um nível de fidelidade bem próximos ao romance, comparamos a seguir, do lado de dentro do quarto, sob a perspectiva do grotesco, um dos capítulos de *M.P.B.C.* mais comentados do livro, o LV\_ “O velho diálogo de Adão e Eva” [vide análise capítulo 2, item 2.2, p. 75 desta dissertação]. O narrador machadiano se entrega aos famosos pontilhados marcados por interrogações e exclamações, analisados por Stam como uma forma inteligente para a linguagem sexual explícita. Antes, o narrador faz a seguinte contextualização do insólito capítulo:

Naquela noite não padei essa triste sensação de enfado, mas outra, e deleitosa. As fantasias tumultuavam me cá dentro, vinham umas sobre as outras [...] De certo tempo em diante não ouvi coisa nenhuma, porque meu pensamento, ardiloso e traquinas, saltou pela janela fora e bateu as asas na direção da casa de Virgília [...] Nós a rolarmos na cama, talvez com frio, necessitados de repouso, e os dois vadios dispostos, a repetirem o velho diálogo de Adão e Eva (ASSIS, 2008, p. 95).

No filme de Klotzel, a tartamudez de Brás Cubas diante das cenas em que se vê jovem, fazendo sexo com Virgília, é uma estratégia áudio-visual. O narrador se auto-compraz em contemplar a cena e parece jubilar-se com ela, ficando sem palavras, a expressar uma fingida timidez para o espectador do filme. Mikhail Bakhtin pontua que:

É em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação de necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio de crescimento que ultrapassa seus próprios limites. É um corpo eternamente incompleto, eternamente criado e criador, um elo na cadeia da evolução da espécie ou, mais exatamente, dois elos observados no ponto onde se unem, onde entram um no outro. Isso é particularmente evidente em relação ao período arcaico do grotesco (BAKHTIN, 1987, p. 23).



Figura 2.3.1- A tartamudez de Brás Cubas (KLOTZEL, 2001).

Tanto o Brás de Machado como o Brás de Klotzel têm o sexo como uma necessidade. O ato sexual, como cita Bakhtin (1987), sendo dois elos “onde entram um no outro”, é um elemento fundamental do sistema de imagens grotescas. Essas imagens nada têm de sublime, mas de degradação por também serem vistas como uma necessidade grotesca do corpo assim como o ato de beber, deglutir e de parir. São orifícios, cavidades e protuberâncias que se descerram para o externo.

Brás Cubas deixou-se revelar fisicamente, psicologicamente e até sexualmente. Mas, ao narrar sua trajetória de vida, denuncia-se defunto. Relata em minúcias o que determinou sua morte, uma pneumonia mal tratada devido a um golpe de ar recebido à janela enquanto trazia consigo a ideia fixa de um emplasto medicinal que, pretensamente, curaria a

melancolia humana. Ronaldo de Melo e Souza, afirma que “A finalidade filantrópica constitui um disfarce do amor da glória”, ou seja, o narrador buscava fama, idealizava uma invenção que o celebrizasse como inventor. Mas, prossegue o autor, “numa reversão irônica, o pretense redentor do destino humano morre de pneumonia antes de invencionar o remédio miraculoso” (SOUZA, 2006, p. 122).

O romance desvenda a morte de Brás Cubas logo no início e expõe o caso ao leitor em três capítulos curtos: O II - “O emplasto”, o IV- “A ideia fixa” e o V- “Em que aparece a orelha de uma senhora”. Nesse último, com suas próprias palavras, o narrador conta como o mal o levou à eternidade:

... estando eu ocupado em preparar e apurar a minha invenção, recebi em cheio um golpe de ar; adoeci logo, e não me tratei. Tinha o emplasto no cérebro; trazia comigo a ideia fixa dos doidos e dos fortes [...] No outro dia estava pior; tratei-me enfim, mas incompletamente, sem método, nem cuidado, nem persistência; tal foi a origem do mal que me trouxe à eternidade. Sabem já que morri numa sexta feira, dia aziago, e creio haver provado que foi a minha invenção que me matou (ASSIS, 2008, p. 23).

Na adaptação fílmica de *M.P.B.C.*, o diretor Klotzel opta por mostrar o emplasto com as mesmas sequências do romance, como a causa de morte do defunto autor. Primeiro veio a ideia, depois a obsessão e por último o golpe de ar que lhe causa a pneumonia seguida de morte. Mas as sequências ocorrem quase no final do filme, a uma hora e trinta minutos e trinta e cinco segundos, e não no início como na obra machadiana. Outra diferença é que no filme foi possível explorar toda uma idealização comercial para a divulgação do “Emplasto Brás Cubas”. Além das imagens, o diretor utiliza de um áudio produzido por um conhecido locutor, *O seu Repórter Esso*,<sup>52</sup> cuja voz, intercalando com o narrador Cubas, exalta em rimas os benefícios do emplasto. Ao som de uma música orquestrada, Cubas narra o episódio assim:

\_ Entre a morte de Quincas e a minha o principal acontecimento foi a invenção do “Emplasto Brás Cubas”.  
(A câmera mostra um rótulo com a foto de Brás com os dizeres: Use “Emplasto Brás Cubas” e dê adeus à melancolia.)

<sup>52</sup> Enciclopédia Abril, 1976, p. 167- 168. v. 7. Repórter Esso (também conhecido como O Seu Repórter Esso) foi um noticiário histórico do rádio e da televisão brasileira. Em 1941, começou, na Rádio Nacional do Rio de Janeiro e na Record de São Paulo e alcançou a verdadeira técnica do rádio-jornalismo, transmitindo notícias rápidas com objetividade e frases curtas. Em 1953, foi lançado como telejornal e repetiu o sucesso alcançado no rádio.

\_ Era uma ideia fixa. Eu iria inventar um remédio destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade. Essas três palavras, “Emplasto Brás Cubas”, iriam me tornar eterno. Desde 1869 o emplasto estaria a serviço da saúde dos homens e da felicidade das nações.

(O locutor reveza a propaganda do emplasto com Brás, repetindo a última informação do invento, em 1869.<sup>53</sup>)



Figura 2.3.2 - Emplasto Brás Cubas (KLOTZEL, 2001).

Segundo Robert Stam, “o filme utiliza o proconismo, quando Brás invoca a fantasia do século vinte: comerciais como os da televisão anunciando sua orgulhosa invenção do século dezenove, o cataplasma.” (STAM, 2008, p. 178). O emplasto é anunciado por meio de imagens de jornais impressos e peças publicitárias, mas ganha relevo a voz no rádio que faz os reclames dessa invenção. Nessas passagens, surgem elementos da modernidade que não estão no romance machadiano, como aviões, pinturas de mulheres de maiô e homens em trajes de banho modernos. Há, também, atualização das pinturas, como *Operários*, de Tarsila do Amaral, *Família do Fuzileiro Naval*, de Guignard, do Movimento modernista de 1922. Leone e Mourão descrevem o uso das artes nas filmagens da seguinte forma:

Texturas vão sendo criadas na medida em que ocorre a incidência de outras artes na expressão cinematográfica. A influência que a pintura exerce nesse universo nos levaria a reflexões profundas. As possibilidades das lentes e da própria película permitem que um hábil fotógrafo execute o seu trabalho de “pintar” a cena com a luz” (LEONE e MOURÃO, 1993, p. 7).

<sup>53</sup> *Memórias Póstumas*, 2001, 1:30.

Além dos elementos trazidos da modernidade, é importante enfatizar o ritmo que o diretor trouxe às filmagens, tornando a narrativa dinâmica e sincronizada com o espaço, tempo e o objeto da propaganda, no caso, o Emplasto Brás Cubas :

Locutor: \_ Esse santo remédio atravessou o tempo sobrevivendo às mais sangrentas guerras e aos mais diversos modismos.

Cubas: \_ Contra a azia ou melancolia use *Brás Cubas*, o milagre nosso de cada dia. Seja velho ou seja menino, use sempre *Brás Cubas*, o milagre divino. O emplasto de verdade para toda a eternidade.

Locutor: \_ Hoje, sem exagero, há de se considerar o *Emplasto Brás Cubas*, uma das marcas mais conhecidas de nossa civilização. Símbolo de grandeza do nosso Brasil, o *Emplasto Brás Cubas* é o alívio de nossa melancólica humanidade. Seja velho ou seja menino, use *Brás Cubas*.<sup>54</sup>

Os autores Leone e Mourão definem o ritmo do roteiro da seguinte forma: “quando nos referimos a ritmo do roteiro, a relação tempo, espaço encontra-se profundamente imbricada” e ainda salientam:

enquanto na peça cinematográfica, temos um escritor desenvolvendo de forma linear o seu trabalho de escritura, o diretor do filme depara-se com um problema crucial quanto ao espaço e ao tempo: o processo de fabricação das imagens é fragmentário, e a visão do todo, virtual (LEONE e MOURÃO, 1993, p. 45).

Percebemos na propaganda do emplasto, como a fragmentação, enfatizada na citação pelos autores e, no filme, foram articuladas pelo diretor para determinar o roteiro da ação, implicando na evolução do plano geral na narrativa. Em seguida, o narrador lembra-se e narra ao espectador o mal sucedido que interrompe o sucesso da famosa invenção finalizando a cena, exatamente, como tudo havia começado:

\_ Divino emplasto, tu me darias o primeiro lugar entre os mortais. Acima da ciência e de riqueza. Porque eras a genuína inspiração dos céus. Tu serias o alívio da nossa melancólica humanidade. De tanto pensar no emplasto ele se tornou uma ideia fixa. E a ideia se tornou tão fixa que eu resolvi arejar. Abri a janela, apanhei um vento encanado e peguei a pneumonia que me impediu de inventar o emplasto.

(A câmera mostra Brás Cubas no quarto, acamado. Virgília entra e para no centro do recinto.)

\_ E aí estamos no ponto onde começamos a história...<sup>55</sup>

<sup>54</sup> *Memórias Póstumas*, 2001, 1:31:10.

<sup>55</sup> *Memórias Póstumas*, 2001, 1:31:18.

O diretor, de maneira bem criativa, “amarra” o final da história, momento em que Brás Cubas encontra-se acamado, semimorto, ao princípio do enredo, quando a narrativa se inicia. A sensação é ambígua: nada aconteceu ainda ou é de *Déjà vu*<sup>56</sup>, tudo acontecerá novamente. Quanto à perspectiva desta dissertação, muito já se falou sobre esse intrépido defunto autor, mas, ainda, procuraremos discutir algumas facetas do caráter cômico desse narrador, cuja disfarçada melancolia desabrocha em um riso grotesco. Por isso, no próximo item, analisaremos a comicidade e a loucura de alguns personagens sob a perspectiva desse riso, fruto da carnavalização, tema principal deste estudo. Há uma temida insensibilidade que, como afirma Bergson (2007), acompanha o riso e é justificada como algo que anestesia momentaneamente o coração. A insensibilidade que permeia as ações de Brás não é momentânea. Cínico, ele justifica ideias desonestas e um mau comportamento como algo de estrita respeitabilidade. O seu modo de vida pode ser compreendido como uma filosofia pessoal.

### 3.2 O riso grotesco dos anti-heróis

O gênero da menipeia, talvez, possa explicar um comportamento como o de Brás que é, acima de tudo, ousado e inconsequente. Um anti-herói. Tanto no filme como no romance, as personagens dissimulam, fingem uma amizade que deveras não sentem. Entram dentro da casa do rival e expõem-se a um risco gratuito. Bakhtin explica que na menipeia aparece:

o que podemos chamar experimentação moral e psicológica, ou seja, a representação de inusitados estados psicológicos-morais anormais do homem – toda espécie de loucura (“temática maníaca”) da dupla personalidade, do devaneio incontido, de sonhos extraordinários, de paixões limítrofes com a loucura.” (BAKHTIN, 1997, p. 116).

Com essa perspectiva amoral de valores e a ousadia ultrapassando os limites da loucura, o diretor Klotzel usou bem a criatividade e elaborou um episódio inteiro, de dimensões grotescas, que não consta no romance *M.P.B.C.* de Machado de Assis. Trata-se de uma metaficcionalidade fílmica: Klotzel refaz uma cena – filma duas vezes duas versões para o encontro de Lobo Neves com Brás Cubas, na qual o narrador revela sua

<sup>56</sup> *Déjà vu* é um termo francês que significa “já visto” e tem diversas variações, incluindo *déjà vécu*, já experimentado; *déjà senti*, já pensado; e *déjà visité*, já visitado. O cientista francês Émile Boirac, um dos primeiros a estudar esse estranho fenômeno, deu esses nomes ao assunto em 1876. Disponível em <<http://pessoas.hsw.uol.com.br/deja-vu.htm>>

vontade de estrangular o marido de sua amante. A cena é congelada e o narrador a “corrige”, enquanto o filme se desenrola. Leone e Mourão explicam que, no cinema, “a temporalidade se articulará retrocedendo ou antecipando o tempo. Chamamos isso de *flash-back* ou *flash-forward*” (LEONE e MOURÃO, 1993, p. 12). Dessa maneira, foi possível para o diretor congelar a imagem, retroceder e refazer a cena:

(Aos 53: 46 de filme, Lobo Neves chega a sua própria casa e depara com Brás Cubas lá dentro, como se estivesse esperando-o):

\_ Salve deputado Neves!

\_ Meu caro Brás, que honra a tua visita!

(A cena é absurda, mas parece bem real. Lobo Neves mal havia chegado e, subitamente, Cubas agarra a garganta do rival e quase o estrangula. O duplo de Brás, o narrador, então, é obrigado a intervir. Materializa-se entre os dois e aparta os rivais dando a seguinte explicação ao espectador que, a essas alturas, está sobressaltado com a insanidade do confronto.):

\_ Não se preocupe, caro espectador. Não mancharei essa história com sangue. Eu tinha muita vontade de estrangular o Lobo Neves. Mas isso é muito diferente de fazê-lo.

(A cena é refeita. Lobo Neves entra na casa novamente, faz o mesmo cumprimento, mas dessa vez é bem recebido por Brás Cubas.)

\_ Meu caro Brás, que honra a tua visita!

\_ Lobo, meu amigo, como demorou!

(Os rivais se cumprimentam amavelmente com apertos de mãos e um afago nas costas)<sup>57</sup>

Havia um desejo transcendente por parte de Cubas em livrar-se de Lobo Neves, para, enfim, desfrutar o amor inconsequente de Virgília. Ele materializou esse desejo e quase o transformou em realidade. Sobre o rival, é relevante ressaltar a intimidade entre Cubas e Lobo Neves no filme como um procedimento carnalizante. Há uma inversão de valores morais que neutraliza uma promissora amizade em função do adultério de Cubas e Virgília. Relacionamos esse último episódio, quando houve o insólito encontro de Lobo Neves com Cubas, à definição de Auerbach sobre o cômico e o sério:

Uma ironia produtiva que confunde os aspectos e as proporções habituais, que faz aparecer a realidade na supra- realidade, a sabedoria na doidice, a revolta na alegria confortável e saborosa de viver e que faz reluzir, no jogo das possibilidades, a possibilidade de liberdade (AUERBACH, 1994, p. 246).

Portanto, as diversas violações das normas comportamentais, da moral, dos bons costumes, são aspectos característicos da carnalização e, no filme, vão ser bem acentuados pelo diretor por mostrar um Brás Cubas muito mais próximo de Lobo Neves do

<sup>57</sup> *Memórias Póstumas*, 2001, 53: 46.

que na obra. A situação é bem inusitada, pois Brás Cubas é quase um amigo do marido de sua amante. Mas um amigo falso, cheio de segundas intenções. Flávio Rene Kothe, em *O herói*, pontua que “tais atos podem, por sua vez, ser apresentados como atitudes certas, necessidades do momento, astúcia, previsões inteligentes, ações conseqüentes, fins justificadores dos meios, etc. Dessa ilusão também participa a ‘grande literatura’” (KOTHE, 1987, p. 38).

Em se tratando da perspectiva carnalizante, que é foco desta dissertação, o comportamento da amante de Brás, Virgília, também se enquadra nos mesmos princípios amorais que abordamos anteriormente. No romance, o próprio Brás descreve sua atitude dissimulada: “Virgília estava serena e risonha, tinha o aspecto das vidas imaculadas. Nenhum olhar suspeito, nenhum gesto que pudesse denunciar nada; uma igualdade de palavras e espírito, uma dominação sobre si mesma” (ASSIS, 2008, p. 26).

É Virgília noiva perfeita que poderia trazer-lhe, junto com o casamento, uma candidatura. Porém, a dama, mesmo tendo gostado dele, troca-o por Lobo Neves, noivo mais promissor, capaz até mesmo de chegar a uma maior titularidade, como os ministérios por exemplo.

Ainda no romance machadiano, tempos depois, Brás reencontra Virgília, já casada. Após vários encontros em bailes da sociedade carioca, pensou: “É minha!” (ASSIS, 2008, p. 91). Os encontros se dão furtivos e cheios de paixão. O risco de serem descobertos é permanente, mas impulsiona o adultério cada dia mais ousado:

Lembra-me, sim, que, em certa noite, abotoou-se a flor, ou o beijo, se assim lhe quisessem chamar, um beijo que ela me deu trêmulo – coitadinha – trêmula de medo, porque era ao portão da chácara. Uniu-nos esse beijo único – breve como a ocasião, ardente como o amor, prólogo de uma vida de delícias, de terrores, de remorsos (ASSIS, 2008, p. 94).

Sidney Chalhoub, no livro *Machado de Assis: historiador*, comentando o adultério de Virgília, lembra que logo lhe veio a ideia de arrumar uma casinha, com alcoviteira e tudo, para permitir seus encontros secretos com a amante, mulher casada e irresistível Virgília” (CHALHOUB, 2003, p. 75). E Brás encontra essa casinha, localizada no recanto da Gamboa, jardim na frente e trepadeira nos cantos. O seu domínio perante a situação era absoluto. Brás Cubas se acomodou no adultério, mas Virgília, não. De “coitadinha e trêmula”, ela não tinha mais nada. Chalhoub também pega a pena da galhofa e resume: “O

tempo passa e Virgília trai o marido com Brás, e trai Brás e o marido com outros” (CHALHOUB, 2003, p. 78).

Essa mulher esplêndida sabia que o era, e gostava de o ouvir dizer, fosse em voz alta ou baixa. Na antevéspera, na casa da baronesa, valsara duas vezes com o mesmo peralta, depois de lhe escutar as cortesanicas, ao canto de uma janela. Estava tão alegre! tão derramada! tão cheia de si! (ASSIS, 2008, p. 120).

Brás amargou-se em ciúme. Virgília fez-se de injustiçada. Mofou do amante: “– Ora, você!” E Brás conclui o episódio: “ e eu não tive remédio senão rir também, e tudo acabou em galhofa. Era claro que me enganara” (ASSIS, 2008, p. 120).

A frase é ambígua. De acordo com Chalhoub, pode mostrar um Brás seguro e equivocado, ou um Brás seguramente traído.

Foi um relacionamento longo. A apresentação de Virgília, nos primeiros capítulos, postada ao leito de morte de Brás, soa como aproximar os dois personagens há muito tempo separados “[...] mesmo na velhice através de seu próprio discurso, Virgília continua a ser dissimulada, calculista e pouco confiável.” A sua dissimulação é paralela a de Brás assim como sua vida tem como prioridades seus próprios interesses. Nícia Helena Nogueira ainda observa que “assim, o papel que a voz de Virgília desempenha em *M.P.B.C.* expressa os mesmos valores egoístas e mesquinhos do narrador, mas sem submeter-se a ele em todos os momentos.” Segundo João Almino, Virgília “é de longe o personagem mais citado. O nome “Virgília” aparece 198 vezes em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. [...] Haverá referências a Virgília do início até o capítulo 152, de um total de 160. Ela está presente em cerca de metade dos capítulos” (ALMINO, 2009, p. 18-19). É um casal, portanto, de anti-heróis, segundo o caráter de ambos.

Schwarz vê o triângulo amoroso formado por Virgília, Brás Cubas e Lobo Neves como um episódio de cor local. O autor afirma que Virgília consegue deixar o narrador perplexo ao derramar lágrimas no enterro do marido traído: “Virgília traíra o marido com sinceridade, e agora chorava-o com sinceridade” (ASSIS, 2008, p. 188).

Para Brás Cubas, foram vários episódios que colocaram em dúvida a conduta da amante, e o próprio adultério em si já traz desconfianças. E o pior é que ela fora tão dissimuladora que não foi capaz de saber quem poderia ter sido o pai legítimo do filho perdido logo no início da gravidez.

Mas, no final de sua vida, estendido no leito de morte, Brás vê Virgília de uma maneira bem parcial. Ao descrevê-la, usa do eufemismo para ser sutil:

Quem diria? De dois grandes namorados, de duas paixões sem freio, nada mais havia ali, vinte anos depois; havia apenas dois corações murchos, devastados pela vida e saciados dela [...] Virgília tinha agora a beleza da velhice, um ar austero e maternal; estava menos magra do que quando a vi, pela última vez numa festa de São João, na Tijuca; e porque era das que resistem muito, só agora começavam os cabelos escuros a intercalar-se de alguns fios de prata (ASSIS, 2008, p. 25).

Não percebemos mais o sarcasmo presente nas descrições anteriores como a de Eugênia, a namorada “espúria e coxa”. Será que a proximidade da morte fez de Brás um bom caráter? Ou teria Virgília feito mesmo “a diferença”? Nas próprias palavras da personagem, expressões como “beleza da velhice”; “austero e maternal”; “menos magra”, “cabelos escuros a intercalar-se de alguns fios de prata” suavizam o deboche de outrora, perfil tão característico do personagem Brás Cubas. Almino afirma que “parece ser um amor verdadeiro. Depois, como veremos, deixam de se amar, sobretudo porque deixam de se amar. Em outras palavras, em *Memórias Póstumas*, o amor não precisa de um motivo para nascer nem para acabar” (ALMINO, 2009, p. 37).

No filme de Klotzel, o relacionamento escuso de Brás Cubas e Virgília, também, é o fio condutor do enredo. Assim como no romance, a amante engana Lobo Neves quantas vezes for possível contar. Certa vez, o dissímulo de Virgília para enganar foi posto à prova, quando a uma hora e dez minutos do filme, Lobo Neves chegou de repente na casa de encontro, sob a tutela da alcoviteira D. Plácida. É o próprio narrador quem ironiza essa situação:

(Narrador):\_ Então, D. Plácida, antiga agregada de Virgília e guardiã de nossa infidelidade viu que o que ia mal podia ficar pior. Bem pior:

\_ Virgem Nossa Senhora! (Dona Plácida exclama.)

\_ O que é? (Virgília)

\_ Eu vi o marido de Iáíá.

\_ Dona Plácida, a senhora fica na porta.

(Virgília vira-se para Brás Cubas):

\_ Vem cá!

(O narrador continua):

\_ Por um breve momento pensei em enfrentar Lobo Neves. Mas foi só por um breve momento.

(Virgília puxa-o e o empurra através da porta do quarto, escondendo-o logo atrás.

(Lobo Neves bate à porta e após D. Plácida abri-la, entra com ar desconfiado.)

\_O senhor aqui! Honrando a sua velha! Entre, faça o favor! Adivinhe quem está cá. Não tem que adivinhar, não veio por outra coisa.

(Virgília então aparece na sala e exclama:)

\_ Você por aqui!

\_ Eu... estava de passagem, vi Dona Plácida à porta...resolvi cumprimentá-la.  
 \_ Muito obrigada pela visita. (Admira D. Plácida.). Esse meu anjinho nunca esqueceu a velha Plácida. Mas... sente-se, por favor, doutor!  
 \_ Não me demoro.  
 (Virgília senta-se sorridente e, bem dissimuladamente, pergunta:)  
 \_ Vai para casa? Vamos juntos então!  
 \_ Vou!  
 \_ Dê cá meu chapéu, D. Plácida. Vamos!  
 (Brás Cubas, acuado dentro do quarto, olha pelo buraco da fechadura da porta.)  
 \_ Adeus D. Plácida, não se esqueça de aparecer, viu? (Virgília despede-se amavelmente.)  
 (Lobo Neves coloca o chapéu e a bengala, faz um leve aceno com a cabeça para D. Plácida. Sai sem graça, aparenta desconfiado ainda. Mas de nada adianta.)  
 \_ Já pode sair, Dr. Brás. (D. Plácida exclama aliviada.)  
 (Ao tentar sair logo atrás do casal é puxado pela alcoviteira que o repreende com um olhar de censura pela pressa arriscada.. Brás obedece e ambos sentam-se em espera. Fim de cena).<sup>58</sup>

Observamos que o diretor de cena apresenta, também, assim como no romance machadiano, uma personagem bem dissimulada, diríamos que bem treinada na arte de enganar o marido. Decidida, Virgília não se desorienta, não perde o controle da situação e, ainda, estimula D. Plácida a ter o mesmo comportamento dissimulativo. Pelo mesmo perfil mal caráter de Brás, consideramos Virgília um “Brás Cubas de saias”. Os dois amantes usam de suas influências para com que a senhora lhes sirvam de medianeira.

A agregada era viúva e, como afirma Schwarz, “a vida de Dona Plácida cabe em poucas linhas, onde alternam os trabalhos insanos, as desgraças, doenças e frustrações [...] uma devota sincera do casamento e da moralidade familiar” (SCHWARZ, 1990, p. 100). A senhora foi convencida por Virgília e Brás Cubas a acobertar os amantes na casinha da Gamboa, cuidando dela como se fosse sua. Ciente do seu papel de alcoviteira, sentia-se enojada com a situação. Facioli afirma que “Brás, com o cinismo e perversidade costumeiros, diz que o nojo dela se acabou com os cinco contos de reis, achados na praia, que ele lhe deu” (FACIOLI, 2008, p. 148). A aversão que Cubas sente pela mulher ou pela pobreza que ela representa é demonstrada em capítulos, especialmente dedicados à personagem, no romance machadiano. No capítulo LXXIV, intitulado “História de Dona Plácida”, o narrador descreve os seus afazeres: “Tinha que sustentar a três pessoas. Fazia doces, que era o seu ofício, mas cosia também, de dia e de noite [...] Com isto iam-se passando os anos, não a beleza, porque não a tivera nunca (ASSIS, 2008, p. 117). Em outro capítulo, que tem o sugestivo nome de “O Estrume”, a crueldade de Brás vai além do seu

<sup>58</sup> *Memórias Póstumas*, 2001, 1:10.

cinismo. O contexto é aquele em que sua consciência trava uma luta com ele mesmo por ter rebaixado Dona Plácida de concubina a medianeira. O diálogo entre eles, narrador e consciência, é apresentado desta maneira:

Mas aleguei que a velhice de Dona Plácida estava agora ao abrigo da mendicidade: era uma compensação. Se não fossem os meus amores, provavelmente Dona Plácida acabaria como tantas outras criaturas humanas, donde se poderia deduzir que o vício é muitas vezes o estrume da virtude (ASSIS, 2008, p. 119).

Em *M.P.B.C.*, romance, Dona Plácida tem papel fundamental no relacionamento adúltero de Cubas e Virgília e o narrador dedica-lhe três capítulos seguidos. Porém, o sarcasmo de Brás Cubas evidencia a miséria da pobre mulher e parece predestinar a sua degradação final. Faccioli acredita que, ao longo da história, Cubas “quer fazer o leitor acreditar que o dinheiro pode ‘modificar’ ou ‘moldar’ o caráter do pobre, sobrecarregado pela necessidade” (FACIOLI, 2008, p. 148). No filme, Klotzel não prioriza o papel de Dona Plácida e a alcoviteira participa de poucas cenas. O destaque é para o episódio comentado anteriormente, em que Lobo Neves surpreende os amantes na casinha da Gamboa, mas Virgília e a alcoviteira conseguem esconder Brás Cubas do marido desconfiado.

Como acabamos de analisar, o perfil de Brás Cubas varia bastante em cada situação ou mesmo em cada relacionamento. Mas sua característica principal é ser mau caráter. Alterna um comportamento de cínico para irônico, de irônico para cruel com muita facilidade. Achamos relevante contrastar Cubas com um outro anti-herói, aproximar suas identificações, como o fizemos com Virgília enquanto adúltera e o faremos, a seguir, com Quincas Borba.

Nas *M.P.B.C.* Valentim Faccioli interpreta “o filósofo doido e ridículo como um duplo rebaixado do próprio Cubas, ambos intelectuais e escritores” (FACIOLI, 2008, p.145). Trata-se de Joaquim Borbas dos Santos, o Quincas Borba que, segundo o autor, juntamente com Cubas, encarna a volubilidade com perfil cômico. A infância é o fator comum entre eles, tendo como interseção peraltices, perversidades e o professor Ludgero Barata. No romance, capítulo XIII, denominado “Um salto”, o narrador relembra que, nos jogos pueris, Quincas Borba “escolhia sempre um papel de rei, ministro, general, uma supremacia, qualquer que fosse. Tinha garbo o traquinas, e gravidade, certa magnificência nas atitudes, nos maneios” (ASSIS, 2008, p. 44). Ambos cresceram, tornaram-se adultos, mas conservaram o voluntarismo de infância.

É no capítulo LIX, “Um encontro”, que Brás Cubas reencontra Quincas Borba depois de muitos anos de ausência. O narrador descreve a figura esquelética do amigo de infância como “maltrapilho avelhantado”. No capítulo seguinte, “O abraço”, o narrador conta que, depois de uma curta conversa e logo na despedida, Quincas lhe rouba o relógio. Mesmo ciente de que o amigo é um ladrão, Brás Cubas fica impressionado com a imagem de mendigo roto. Só então, no capítulo XCI, “A carta extraordinária”, a história do relógio é revelada pelo próprio Borba. Na referida carta, o mendigo justifica o roubo como “empréstimo” e restitui ao “amigo” um outro relógio. Sempre parcial às mazelas do outro, Brás não questiona a ação desonesta do amigo. Em seguida, o velho Borba se apresenta a Cubas elegantemente vestido. Rico, após receber uma herança de parentes em Minas, expõe uma filosofia pensada por ele mesmo como Humanitismo. A partir desse reencontro, Quincas Borba passa a ser reconhecido como um filósofo e grande conselheiro de Brás Cubas. Souza, em *O romance tragicômico de Machado de Assis*, explica o confuso sistema filosófico imposto por Borba:

O princípio da reversibilidade dos contrários que subage no mitologema do duplo domínio vital e mortal da natureza, também comparece no filosofema do Humanitismo, que se representa, no capítulo cento e dezessete, como matriz estrutural da narrativa de *Memórias Póstumas*. Humanitas, “o mesmo homem repartido por todos os homens”, se concebe como fundamento do início e do fim do processo da construção e destruição da realidade em geral [...] Do ensinamento de Quincas se conclui que a vida do mundo e do homem flutua suspensa entre dois nada. Viver equivale a conviver com a dupla negação do caos inicial e terminal (SOUZA, 2006, p. 113- 114).

Facioli analisa a duplicidade de Quincas Borba e Brás Cubas como “figura única, mas esquizofrenicamente dividida – a mesma loucura atinge igualmente a ambos, os dois delirantes e destrambelhados, num amalucamento só, que se desdobra neles, mas os complementa (FACIOLI, 2008, p. 147). Já Riedel observa o ex-mendigo como um personagem carnavalesco que “reúne em si os dois elementos de antíteses: alto-baixo, nobreza-abjeção, afirmação-negação, trágico-cômico”. Na mesma sequência, a autora ainda observa que “o tom cômico-sério e a ênfase panfletária da exposição do filósofo louco, assim como a relação das *Memórias de Brás Cubas*, tem a sensibilidade carnavalesca (RIEDEL, 1974, p. 03).

Pensamos a duplicidade, mencionada por Facioli, como cumplicidade. Na realidade, após o término da sua relação adúltera com Virgília, Brás Cubas acha mais fácil substituir a companhia da amante pela do louco amigo, para, enfim, preencher o vazio e a solidão

deixados por uma desilusão recente. Acreditamos não ser apenas o sentimento de perda que os aproxima. Brás Cubas parece sentir-se à vontade com a filosofia amalucada de Quincas Borba. Talvez por ele reconhecer na filosofia uma certa sabedoria epicurista que lhe favorece. José Rivair de Macedo, no livro *Riso, Cultura e Idade Média*, cita os estudos de Gugliemi que afirmam:

A loucura esteve muito tempo relacionada com as esferas demoníacas. O louco simbolizava a desordem, a desagregação e as pulsões [...] ao mesmo tempo, o demente, o simples de espírito, pode simbolizar a pureza original, a ingenuidade e a humildade. Vez por outra, era identificada com as crenças, e considerado alguém capaz de ver e afirmar verdades essenciais, inatingíveis aos homens comuns (GUGLIEMI *apud* MACEDO, 2000, p. 132).

Desiludido com as relações amorosas, a amizade com o filósofo lhe faz bem. Quincas é um herói às avessas, cuja transição do social baixo para uma classe mais elevada faz dele um excêntrico. Essas alternâncias de miséria e riqueza atraem e divertem Cubas que costuma estar, quase sempre, entediado. Os dois personagens não trabalham nem pretendem ter obrigações do mundo comum. Flávio Kothe, classifica esse tipo de pícaro como um herói trivial às avessas que “procura obter o máximo, trabalhando o mínimo possível” (KOTHE, 1987, p. 48). Ironicamente, é Borba que incute “certo medo” de insanidade em Cubas. No capítulo CLIII, “O alienista”, o insano Quincas Borba olhou-o com “certa cautela e pena” comunicando-lhe que estava doido. Por isto mandou-lhe para uma consulta a um alienista que lhe respondeu prontamente: “-Não - raros homens terão tanto juízo como o senhor” (ASSIS, 2008, p. 189). Aliviado, Cubas é aconselhado pelo alienista a distrair o amigo Borba. Esse sim, lhe preocupa, e Cubas se admira: “- Justos céus! Parece-lhe? ... Um homem de tamanho espírito, um filósofo!” (ASSIS, 2008, p. 190). Brás Cubas, então, conclui que é justo cuidar do amigo.

Na tradução fílmica de Klotzel, também, encontraremos o personagem Quincas Borba, com esse mesmo perfil de louco. Aos 56 minutos do filme, na mesma sequência do romance, primeiro, ele rouba o relógio de Cubas e, tempos depois, a uma hora e treze minutos do filme, envia-lhe, junto a “uma carta extraordinária”, um outro relógio justificando o ato, oportunamente, como “um empréstimo”. A sequência do episódio é bem fiel às ações do romance machadiano. Mas, na primeira abordagem que Borba faz a Cubas, é importante ressaltar que o diretor reforça o perfil do mendigo com um cão. Borba estava andando pelas ruas puxando um cão pela coleira, como é bem característico por parte dos mendigos. No romance não há menção de qualquer animal de estimação. Por meio da

definição que Thaís Flores Nogueira Diniz faz de tradução fílmica, entendemos as opções que o diretor, normalmente, faz para caracterização de uma cena como esta:

a tradução se define como um processo de transformação de um texto, construído através de um determinado sistema semiótico, em um outro texto, de outro sistema semiótico. Isso implica que, ao decodificar uma informação dada em uma linguagem e codificá-la através de um outro sistema semiótico, torna-se necessário modificá-la nem que seja ligeiramente, pois todo o sistema semiótico é caracterizado por qualidades e restrições próprias (DINIZ, 1999, p. 32-33).

Portanto, entendemos a participação do cão, na cena do mendigo Quincas Borba, como um reforço de significação: a personagem apresenta-se como um autêntico morador de rua, que tem como companhia, apenas, um cão vira-lata. Mas a cena do filme também pode estar evocando, conscientemente, o outro livro de Machado de Assis – *Quincas Borba*, pois nessa narrativa, o narrador constrói uma hipótese jocosa sobre reencarnação, no sentido de que a personagem Quincas Borba possuía um cão com o mesmo nome. Após a morte do “filósofo doido”, sua alma teria se reencarnado no fiel amigo animal:

[...] ocorreu-lhe que os dois Quincas Borbas podiam ser a mesma criatura por efeito da entrada da alma do defunto no corpo do cachorro, menos a purgar os seus pecados que a vigiar o dono. [...] o cão olhava para ele, de tal feito que parecia estar ali dentro o próprio e defunto Quincas Borba; era o mesmo olhar meditativo do filósofo, quando examinava negócios humanos... (ASSIS, 1988, p. 55).

Ao se encontrar com Borba pela segunda vez, após a devolução do relógio roubado, Cubas o observa surpreso. O ex-mendigo apresenta-se em trajes finos e elegantes. É quase um nobre. Está muito diferente de quando se encontraram tempos atrás. Na narração fílmica, Cubas assume a descrição de Borba olhando-o da cabeça aos pés:

\_ Se o corpo de um homem fosse as suas roupas, aquele não seria o mesmo Quincas que me roubara o relógio. Seu peito era uma bela sobrecasaca e suas pernas umas calças muito bem cortadas. E isso sem falar nos pés que, agora, eram botas francesas. Toda essa mudança aconteceu porque ele herdou uns tantos contos de um bom tio. A morte de um é a sorte de outro. (Quincas reveza com Cubas a narração falando de si próprio e da nova filosofia)

\_ Olhe, a primeira noite que passei na escada de São Francisco, dormia-a inteira como se fosse a mais fina pluma. Por que? Porque fui, gradualmente, da cama à cama de esteira, da cama de esteira à cama de pau. Do quarto próprio ao quarto de polícia, do quarto de polícia à rua. E esse foi o berço da minha

nova filosofia. A mais soberana de todas as filosofias. Ao vencedor, as batatas!<sup>59</sup>

Tanto no romance como no filme, Cubas encontra-se entediado sem a amante. Sente-se viúvo. Quincas Borba é quem aparece para visitá-lo. A sua filosofia, o Humanitismo, e suas esquisitices preenchem o vazio deixado por Virgília. No filme, Brás Cubas observa atentamente Borba e, às vezes, ri de soslaio. Será que finge ou deveras acredita nas afirmações do amigo? Macedo valoriza o real saber dos que se apresentam bobos: “o tolo faz rir, e pelo riso, expõe a verdade. Com essa função os bobos ocupam posição singular nas tradições folclóricas ocidentais, em que aparecem como heróis predestinados a resolver enigmas, superar obstáculos impostos pelos zombadores ou por reis” (MACEDO, 2000, p. 136).

No penúltimo capítulo do romance, Brás anuncia a morte de Borba em sua casa, porém “jurando e repetindo sempre que a dor era uma ilusão [...] não só estava louco, mas sabia que estava louco” (ASSIS, 2008, p. 193-194). Riedel analisa a sua última fase como a de “descoroamento” (RIEDEL, 1974, p. 03). Certo dia, a uma hora e vinte e nove minutos do filme, quase no desfecho final da história, Cubas conta que Quincas Borba reapareceu na sua casa, mas estava muito mudado:

\_ Queimei todas as minhas anotações e teorias do Humanitismo, meu caro Brás. Vou reescrevê-las. Mas agora, dedico à realização e à parte litúrgica da minha filosofia. Há o agradecimento por ter nascido que é o ritual início e o fim de toda a cerimônia e esse ritual é celebrado da seguinte maneira: (Dizendo isso, Borba começa a fazer certos movimentos com as mãos e abaixa-se em silêncio. Brás Cubas mal contém o riso, mas permanece calado, observando as maluquices do filósofo e amigo.)

(Cubas assume a narração novamente):

\_ Morreu pouco tempo depois em minha casa, jurando e repetindo, sempre, que a dor era uma ilusão.<sup>60</sup>

Riedel observa que “o mundo de demência do filósofo é um mundo carnavalizado, um mundo às avessas. A consciência da loucura lhe traz eufórica e dinâmica alegria” (RIEDEL, 1974, p. 13), e, acrescentamos que, mesmo nos minutos finais, ele se sente eufórico com seus ensinamentos. O riso de Cubas, ao observar o amigo demente, não é de

<sup>59</sup> *Memórias Póstumas*, 2001, 1:13.

<sup>60</sup> *Memórias Póstumas*, 2001, 1:29.

escárnio, mas um riso grotesco de complacência. Pode haver ali uma identificação consigo mesmo. Ambos são anti-heróis.

A morte do filósofo Quincas Borba é um prenúncio da decadência do anti-herói Cubas, que terá sua morte consumada logo após o sonho de glória vislumbrado pela invenção do “Emplasto Brás Cubas”. A degradação de ambos, Cubas e Borba, é para ser entendida como uma transposição resultante em riso. Mas um riso grotesco, por si só ambivalente, borrado pela tinta que Vianna Moog, no livro *Heróis da decadência*, denomina de “tinta violeta de decadência” (MOOG, 1964, p. 128). Esta tinta pode ter sido, originalmente, fundida sob a pena da galhofa e da melancolia de Machado de Assis e atualizada, criativamente, por André Klotzel na tradução fílmica *Memórias Póstumas* (2001).

A morte de Cubas é, enfim, reconhecida por ele mesmo, quando no último capítulo, “Das Negativas”, apresenta tudo que não conseguiu realizar em vida. Orgulhoso e altivo, não assume o fracasso nem a fraqueza de caráter. Muito pelo contrário. Orgulha-se de, por não ter tido filhos, não ter transmitido “a nenhuma criatura o legado da nossa miséria” (ASSIS, 2008, p. 194). Ronaldo de Melo e Souza no capítulo “a invenção narrativa do defunto autor”, capta, desta forma, a essência da personagem:

Desdobrado em narrador e protagonista, o defunto autor ora se comporta como espectador ironicamente distanciado do palco de eventos, ora se apresenta como ator emocionalmente arrebatado pelos acontecimentos dramáticos (SOUZA, 2006, p. 109).

Defunto, autor, narrador, ator, distanciado em leitor e espectador, internalizado pelo escritor e traduzido pelo diretor: Um Cubas. A partir do romance machadiano, acreditamos que Klotzel captou a essência de que fala Souza quando, no final, o filme encerra com um gesto teatralizado de Cubas. Ainda, ressaltamos a estratégia semântica do diretor ao fazer com que Brás Cubas, como um fantasma, desapareça, literalmente, da cena. Antes, porém, curva-se com reverência para o espectador do filme que acabou de encenar e finalizar. Ao fundo, a morte se concretiza com Virgília exclamando “morto, morto...”<sup>61</sup>, para, em seguida, deixar o recinto. Há o que, no vocabulário crítico de cinema, é denominado escurecimento, “quando o plano vai sendo escurecido vagarosamente, até ficar sem

---

<sup>61</sup> *Memórias Póstumas*, 2001, 1: 35.

nenhuma imagem” (LEONE e MOURÃO, 1993, p. 81). Na tela escurecida, aparecem os dizeres: “Dirigido e produzido por André Klotzel”<sup>62</sup> e “Fim”.

Neste capítulo, procuramos discutir o rebaixamento dos narradores – do romance e do filme – e como eles se espelham no comportamento de outras personagens, no que elas apresentam de cômico, de farsesco e de grotesco, como Virgília, D. Plácida e Quincas Borba. De alguma maneira, todos duplicam a figura estrambótica do defunto narrador Brás Cubas. Nesse sentido, foi importante discutir o efeito do riso grotesco como resultado das encenações que essas personagens realizam. É como se o narrador brincasse com todos, à semelhança de marionetes em suas mãos, segundo a sua vontade e o seu encaminhamento.

Assim, Brás Cubas está em todos e se faz corpo multifacetado da própria narrativa. Especularmente, também ele, o defunto autor, carrega um pouco em sua personalidade de fardos daqueles com os quais conviveu.

A seguir, nas considerações finais desta dissertação, analisaremos conclusivamente a escrita machadiana e a direção de Klotzel, gêneros distintos que são, da literatura e do cinema, mas que se imbricam em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, tendo como interseção a carnavalização e a técnica da sátira menipeia, cujo realismo grotesco é centrado em imagens deformadas, exageradas e componentes verbais do grotesco inseparáveis da ironia, da ridicularização, do riso, do sarcasmo e de outros aspectos revelados no mundo às avessas.

---

<sup>62</sup> *Memórias Póstumas*, 2001, 1: 35: 52.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Investigamos o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, estendendo nosso estudo ao cinema para, também, investigar o filme *Memórias Póstumas* de André Klotzel, produzido em 2001. Tivemos como fio condutor o defunto narrador, Brás Cubas, de Machado, que habita o romance e, visivelmente, habita o filme de Klotzel.

Buscamos estudar a movimentação do narrador escrita por Machado e dirigida por Klotzel para, enfim, responder, depois de toda uma análise da (des)construção da narrativa, se houve unidade entre o romance e o filme, e se houve, de que formas. Tivemos como parâmetro a poética da carnavalização e conceitos do grotesco ligados ao sarcasmo, à ironia, ao riso e a outros aspectos revelados no mundo às avessas.

Entendemos que Machado de Assis idealizou e construiu um defunto narrador com características bem peculiares. Morto, o defunto narrador volta no tempo com uma biografia ficcional, informando ao leitor os eventos mais importantes de sua vida, desde o nascimento à morte, perpassando sua infância, seus amores, sua formação acadêmica e as relações sociais no contexto carioca oitocentista. Há um cenário móvel de mudanças constantes que incluem alternância de valores e de caráter das personagens, ao que Roberto Schwarz denominou de volubilidade. Há um desdobramento da realidade, resultando em um mundo ao avesso, mas verossímil. O maior fator de verossimilhança se firma no fato de a narrativa se compor de relatos memorialísticos, autobiográficos, ironizados por alguém que viveu, experimentou até o final essa realidade que escreve, sem se preocupar com as consequências do dito. As imagens verbais surgem deformadas e são resultantes de moldes grotescos, componentes que são de um mundo carnavalizado ligado à sátira menipeia, teorizados por Mikhail Bakhtin.

André Klotzel traduziu e construiu, no seu filme, um defunto narrador, homônimo ao romance, com características similares, principalmente de caráter. Como comentamos anteriormente, usou de criatividade e atualização das personagens e situações para que este clássico da literatura também se tornasse um clássico do cinema. O nosso estudo, esta dissertação, desconstruiu o narrador machadiano e o narrador de Klotzel para entender os dispositivos usados em ambos os gêneros, literatura e cinema, e desvendar esta instigante história, originalmente escrita por Machado de Assis. Chegamos à conclusão que o filme de Klotzel é machadiano em essência, sim, mesmo que a atualização do enredo perpassa

caminhos diferentes do espaço e tempo concretizados por Machado de Assis. Os estudiosos de cinema, Leone e Mourão, afirmam que

o filme enquanto discurso, tem como característica fundamental sua natureza heterogênea. Ele se constrói pela incidência de várias texturas, cujas unidades previamente selecionadas, vão se concatenando através da montagem e abrindo espaço para a manifestação da narrativa. Portanto, a montagem é o processo em que essas texturas são manipuladas, não só do ponto de vista técnico, mas, também, como meio que conduz o espectador a penetrar inadvertidamente nos recintos mais escondidos do imaginário: as ilusões se tornam perceptíveis, e, o que é mais importante ainda, visíveis (LEONE e MOURÃO, 1993, p. 14).

O diretor é que é o regente desse espetáculo fílmico composto de ações organizadas, como pudemos constatar no estudo do processo de filmagem. Para entendermos a realização da tradução, observamos, no cinema, a montagem, a imagem em movimento, as ações dramáticas no filme, a espacialidade, a temporalidade no roteiro (tempo diegético), a importância dos enquadramentos, a fragmentação do texto, dos diálogos (decupagem), a câmera como narradora, a articulação dos planos e outros aspectos, todos eles sob a batuta do regente diretor.

A inspiração de Klotzel, que também usou de perspectivas carnavalizadas para construir o Brás Cubas do filme, foi, com certeza, Machado de Assis. Principalmente, por Klotzel ter escolhido este cânone como fonte, a crítica lhe trouxe cobranças que transcrevemos na fala do próprio diretor:

\_ E aí, depois do filme concluído, volta a pergunta do início, fomos fiéis à obra? É difícil responder. O que dá para afirmar é que fomos fiéis à nossa leitura e à motivação que ela suscitou, seguimos sua força inercial, seu embalo. Fomos sinceros a nossa vontade cinematográfica suscitada pela leitura, mas em nenhum momento colocamos a obrigação de fidelidade à obra literária acima das particularidades do filme.<sup>63</sup>

Klotzel intitula seu ensaio sobre o processo de criação do filme de “Uma questão de fidelidade”, o que nos autoriza refletir, com ele, a preocupação de adaptação cinematográfica de uma obra literária ser fiel ou não ao texto-fonte. Esse “complexo” de adaptação/tradução é inevitável – para o cineasta ou para o espectador, leitor do texto literário que serviu de fonte para a criação fílmica. Ainda que não seja importante, na atualidade, discutir hierarquia entre uma obra e outra [a literária e a cinematográfica] o que

---

<sup>63</sup> KLOTZEL, Uma questão de fidelidade, sem data.

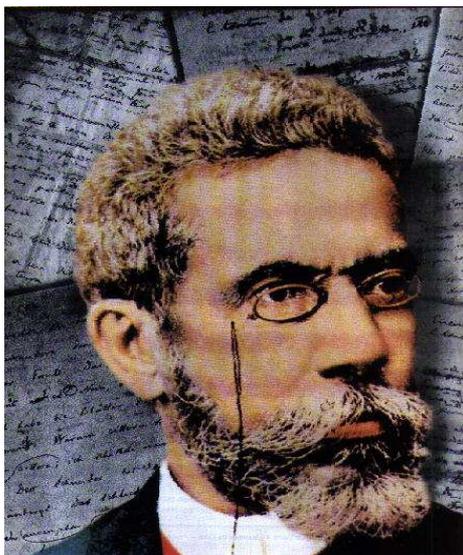
move o estudo comparado entre as duas artes, entre outros aspectos, é discutir o que foi atualizado pelo diretor cineasta, como explicitamos nesta dissertação e sendo foco do nosso estudo comparativo.

Nossa proposta de análise desconstrutora do narrador-personagem nesta dissertação foi interpretar os desdobramentos tanto do Brás Cubas, de Machado, como do Brás Cubas, de Klotzel e de outras personagens co-relacionadas nas perspectivas do jocoso e do irônico. Procuramos discutir como essas personagens foram rebaixadas, colocando sob a luz atitudes deformadas tidas como grotescas. Ressaltamos aspectos da inveja, da vilania, do farsesco, características que são de um mundo carnavalizado, ao avesso. O termo usado, desconstrução, não é de desmanche, mas de revelação, para evidenciar as camadas de construção das personagens. Uma das análises, por exemplo, interpreta a insensibilidade que permeia as ações desonestas do defunto estrambótico como um comportamento cínico, que transparece nos atos do narrador como de estrita respeitabilidade. A perspectiva de seus valores é amoral, multifacetada e adequada estritamente a seus princípios narcisistas. O ato de desfrutar pode neutralizar, em suas relações, qualquer resultado promissor, seja de amizade, seja de amor ou um ato de compromisso qualquer. Não se desconstrói sem saber antes o que foi edificado. Assim, percorremos os traços criadores das personagens machadianas e das suas equivalentes, no filme de Klotzel, a fim de demonstrar o que elas têm de mais baixo, de mais humano, sem idealizações ou sublimações. Eis a (de) formação, especialmente de Brás Cubas.

Mas, no final, refletimos: de que lhe adiantam todos os atos devassos? Acamado no seu leito de morte, Brás reconhece a efemeridade de seus desejos e a contundência da morte próxima. Desde o falecimento do filósofo louco, seu amigo Quincas Borba, o narrador já se sente tocado pelo que não pode ser mudado, transformado ou adiado. O narrador tem a consciência de que não é um ser inatingível, mas, mesmo assim, não se sente derrotado. Orgulhoso e altivo, não assume fracassos ou falta de caráter. Despede-se com elegância. A sua vida é finda como em um espetáculo em que as marionetes são colocadas no chão. O narrador, primeiro, funde-se ao protagonista para, por fim, ambos, despersonalizados, desaparecerem de cena para sempre, e se eternizarem na mente de quem leu o romance ou de quem assistiu ao filme.

## **ANEXOS**

## ANEXO I



## OBRA DE MACHADO DE ASSIS

Machado de Assis procurou por muito tempo, num esforço sobre-humano de contensão, silenciar as ideias e visões que lhe rondavam o cérebro, temeroso de se tornar chocante, com a revelação de verdades brutais. Foi então o homem das meias tintas, das meias verdades, das meias palavras, dos meios sistemas [...] Na segunda fase, entretanto, já não conseguia manter o prumo clássico que se traçara. A partir das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, torna-se-lhe impotente a vontade para estrangular o pensamento integral que buscava revelar-se (MOOG, 1964, p. 126).

64

- 1860 *Desencantos*, teatro
- 1861 *Queda que as mulheres têm para os tolos e Hoje avental, amanhã luva*, teatro
- 1862 *O caminho da porta e O protocolo*, teatro
- 1863 *Quase Ministro*, teatro
- 1864 *Crisálidas*, poesias
- 1865 *Os deuses de casaca*, teatro
- 1870 *Falenas*, poesias e *Contos Fluminenses*, contos
- 1872 *Ressurreição*, romance
- 1873 *Histórias da meia noite*, contos
- 1874 *A mão e a luva*, romance
- 1875 *Americanas*, poesia
- 1876 *Helena*, romance
- 1878 *Iaiá Garcia*, romance
- 1880 *Tu, só tu, puro amor*, teatro
- 1881 *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, romance
- 1882 *Papéis avulsos*, contos
- 1884 *Histórias sem data*, contos
- 1891 *Quincas Borba*, romance
- 1895 *Várias histórias*, contos
- 1896 *Não consulte médico*, teatro
- 1899 *Páginas recolhidas*, contos
- 1900 *Dom Casmurro*, romance
- 1901 *Poesias completas*, poesias
- 1904 *Esau e Jacó*, romance
- 1906 *Relíquias de casa velha*, contos
- 1908 *Memorial de Aires*, romance

<sup>64</sup> <http://ocontornodasombra.blogspot.com.br/2011/01/o-espiritismo-segundo-machado-de-assis.html>

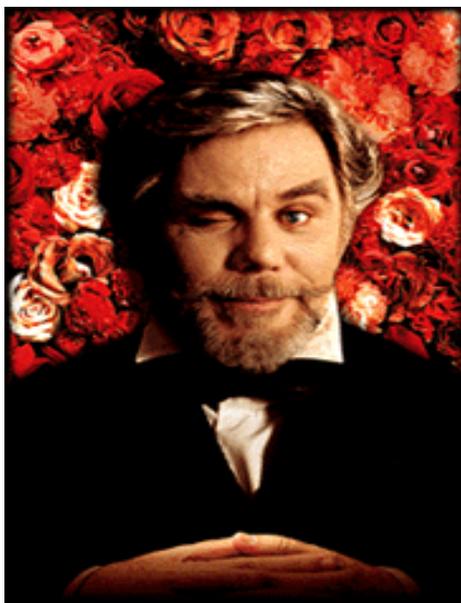
## ANEXO II

### BRÁS CUBAS NO CINEMA<sup>65</sup>

- 1961 *Viagem ao fim do mundo*, de Fernando Cony Campo, baseado em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*;
- 1985 *Brás Cubas*, de Julio Bressane, baseado em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*;
- 2001 *Memórias Póstumas*, de André Klotzel, baseado em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

## ANEXO III

### FICHA TÉCNICA DO FILME *MEMÓRIAS PÓSTUMAS*



São Paulo, 2001, 1 h. 41 min. Cor. 35 mm.  
 Direção: André Klotzel; Roteiro: André Klotzel;  
 Diálogos: José Roberto Torero; Produção: André Klotzel; Desenho de produção: Marjorie Gueller;  
 Direção de Arte: Adrian Cooper; Edição: André Klotzel; Música: Mario manga; Fotografia: Pedro Farkas; Distribuição: Lumière; Elenco: Reginaldo Faria, Petrônio Gontijo, Marcos Caruso, Stepan Nercessian, Viétia Rocha, Débora Duboc, Otávio Müller, Walmor Chagas, Sônia Braga, Nilda Spencer, Milena Toscano, Joana Schnitman.<sup>66</sup>

<sup>65</sup> Revista Época – Edição 169 de 13.08. 2001

<sup>66</sup> <http://www.memoriaspostumas.com.br/diretor.htm>

## ANEXO IV



## FILMOGRAFIA DO DIRETOR

Alguns princípios do romance ajudaram a definir ideias que foram úteis para as nossas filmagens do *Memórias Póstumas*. Parecia fundamental a leveza de Machado de Assis, sua maneira pouco enfática de dizer as coisas – o tom quase prosaico mas de extrema elegância do romance.<sup>67</sup>

## ANDRÉ KLOTZEL

- 1974 *O exorcismo negro*, longa-metragem de José Mojica Marins. Assistente de produção.
- 1975 *Cada um dá o que tem*, longa metragem de Adriano Stuart. Assistente de produção.
- 1975 *Sabendo usar não vai faltar*, longa-metragem de Adriano Stuart. Assistente de produção.
- 1975 *Eva*, curta-metragem. Direção.
- 1975 *Kung Fu contra as bonecas*, longa metragem de Adriano Stuart. Assistente de direção.
- 1977 *Os deuses da era moderna*, curta metragem. Direção.
- 1978 *Curumin*, longa-metragem de Plácido de Campos Júnior. Assistente de direção.
- 1979/80 *A estrada da vida*, longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos. Assistente de direção.
- 1981 *Gaviões*, curta-metragem. Direção.
- 1986 *A marvada carne*, longa-metragem. Direção.  
Prêmios de Melhor Filme, Diretor, Roteiro, fotografia, Atriz, Música Original, Cenografia, Edição e Prêmio Especial- Festival de Gramado.
- 1991 *No tempo da II Guerra*, curta-metragem. Direção.
- 1994 *Jaguardarte*, curta-metragem. Direção.
- 1994 *Capitalismo selvagem*, longa-metragem. Direção.
- 1995 *Brevíssima história das gentes de Santos*, curta-metragem. Direção.
- 2001 *Memórias Póstumas*, longa-metragem. Direção.  
Prêmios de Melhor Filme, Direção, Roteiro e Atriz Coadjuvante – Festival de gramado.

<sup>67</sup> <http://www.memoriaspostumas.com.br/diretor.htm>

**REFERÊNCIAS**

- ALMINO, João. *O diabrete angélico e o pavão: enredo e amor possíveis em Brás Cubas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Texto Integral. São Paulo: Editora Martin Claret, 2008.
- ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 1991.
- ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. São Paulo: Ática, 1988.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1994.
- AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bozena. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília, DF: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BAPTISTA, Abel Barros. *A Formação do Nome*. S. Paulo: Editora da Unicamp, 2003.
- BARTHES, Roland. *A câmera clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BERGSON, Henri. *O riso: Ensaio sobre a significação da comicidade*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BOSI, Alfredo et al. *Antologia e Estudos*. Machado de Assis. São Paulo: Ática, 1982.

BOTOSO, Altamir. FREITAS, Valdenice Alves de. *O leitor e o espectador em Memórias Póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis*. Disponível em < <http://www.uniesp.edu.br/revista/revista3/publi-art2.php?codigo=11> > Acesso em 02 de julho. 2012.

BRAIT, Beth. *Ironia em Perspectiva Polifônica*. Campinas, Editora da UNICAMP, 2008.

BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 2. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005.

CARTMELL, Deborah. *From Text to Screen, Screen to Text*. New York: Routledge, 1999.

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis: historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alan. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora S.A, 1998.

CINTRA, Ismael Ângelo. “O nariz metafísico ou a retórica machadiana”. In: MARIANO, Ana Salles. OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de (Orgs.). *Recortes machadianos*. São Paulo: EDUC, 2003.

COUTINHO, Afrânio. *A filosofia de Machado de Assis e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

CUBAS, Brás. Direção: Júlio Bressane. Adaptação da obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis. Brasil: Embrafilme, 1985. 01 DVD (92 min.).

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural*. 2. ed. Belo Horizonte: O Lutador, 2003.

ENCICLOPÉDIA ABRIL. Vols. 1, 7, 8. São Paulo: Abril, 1976.

FACIOLI, Valentim. *Um Defunto Estrambótico: análise e interpretação das Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 2. ed. São Paulo, SP: Edusp, 2008.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. 3. ed. R.J.: Globo, 1988.

FONSECA, Gondin da. *Machado de Assis e o hipopótamo*. 6. ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1974.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Editora Cultrix Ltda, 1957.

FUENTES, Carlos. *O milagre de Machado de Assis*. Folha de São Paulo: 01/10/2000 Disponível em <<http://www1folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0110200003.htm>> Acesso em 15 de novembro. 2012.

GIANNETTI, Louis D. *Understanding Movie*. New York: Prentice Hall, 2001.

GLEDSON, John. *Impostura e realismo: uma reinterpretação de Dom Casmurro*. Tradução de Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GOMES, Paulo Emílio Sales. "A personagem cinematográfica". In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

GRIECO, Agrippino. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1959.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis*. São Paulo: Edusp / Nankin Editorial, 2004.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *O impacto da obra de Machado de Assis sobre as concepções de romance*. Disponível em

<<http://www.machadodeassis.net/download/O%20impacto%20da%20obra%20de%20Machado%20de%20Assis%20sobre%20a%20concep%C3%A7%C3%A3o%20romance.pdf>> Acesso em 04 de junho. 2012.

KOTHE, Flávio R. *O herói*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1987.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KLOTZEL, André. *Memórias Póstumas: Uma questão de fidelidade*. Disponível em <<http://www.memoriaspostumas.com.br/diretor1.htm>> Acesso em 22 de julho. 2012.

KLOTZEL, André. *Notas de Produção*. Disponível em <<http://www.webcine.com.br/notaspro/npmempos.htm>> Acesso em 23 de agosto. 2010.

LEFEVERE, André. *Tradução, Reescrita e Manipulação da fama Literária*. Tradução Cláudia Matos Seligman. Bauru, SP: Edusc, 2007.

LEONE, Eduardo. MOURÃO, Maria Dora. *Cinema e Montagem*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1993.

LUZ, Rogerio. *Filme e subjetividade*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002.

MACEDO, José Rivair. *Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média*. Porto Alegre/São Paulo: Ed. Universidade UFRGS/Editora Unesp, 2000.

MARIANO, Ana Salles. OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de (Orgs.). São Paulo: EDUC, 2003.

McFARLANE, Brian. *Novel to Film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

MERQUIOR, José Guilherme. *O romance carnavalesco de Machado*. In: \_\_.ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo, SP: Editora Ática, 1991.

MEMÓRIAS Póstumas. Direção: André Klotzel. Adaptação da obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis. Brasil: Cinemate Material Cinematográfico/Cinematográfica Brasileira/IPACA/Lusa Filmes/PIC-TV/Secretaria do Estado da Cultura/Superfilmes. Distribuição: Lumière, 2001. 01 DVD (101 minutos).

MEMÓRIAS Póstumas. Direção: André Klotzel. Adaptação da obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis. Página oficial disponível em

< <http://www.brasfilmes.com.br> >

<<http://www.memoriaspostumas.com.br/index.htm>> Acesso em 22 de julho. 2012.

MEYER, Augusto. *Machado de Assis -1935-1958*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

MEYER, Augusto. *Textos críticos: seleção e introdução de João Alexandre Barbosa*. São Paulo: Perspectiva; (Brasília): INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária*. São Paulo, SP: Melhoramentos, 1968.

MOOG, Vianna. *Heróis da decadência: Petrónio, Cervantes e Machado de Assis*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1964.

MONTELLO, Josué. *Memórias Póstumas de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

MURICY, Kátia. *A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: "Notas" de literatura e filosofia nos textos de desconstrução*. 2. ed. Niterói, RJ: EdUFF, 2001.

NOGUEIRA, Nicea Helena de Almeida. *Laurence Sterne e Machado de Assis: a tradição da sátira menipeia*, Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2004.

NUTO, Rosângela Cavalcanti. *Filmando literatura brasileira: Adaptações de Memórias Póstumas de Brás Cubas por Julio Bressane e André Klotzel*. Brasília, o Autor, 2006. Dissertação de mestrado, Universidade de Brasília- UNB.

OLIVA, Osmar Pereira. (Org.). *Machado de Assis e suas múltiplas vozes*. Montes Claros, MG: Editora Unimontes, 2008.

OLIVEIRA, Matheus. Disponível em

<[http://www.revistafenix.pro.br/PDF24/Resenha\\_2\\_Matheus\\_Oliveira\\_Knychala\\_Biasi.pdf](http://www.revistafenix.pro.br/PDF24/Resenha_2_Matheus_Oliveira_Knychala_Biasi.pdf)> acesso em 05 de agosto. 2012.

PELEGRINNI, Tânia *et al.* *Literatura cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

PEREIRA, Germana da Cruz. *Brás Cubas: Discurso e metadiscurso na construção da personagem no romance e nos filmes*. Recife, o Autor, 2008. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Pernambuco.

PEREIRA, Lucia Miguel. *História da literatura brasileira: Prosa de ficção*. Vol. XII. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1957.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo, SP: Perspectiva, 2003.

PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini e Homero Freitas Andrade. São Paulo, SP: Editora Ática S.A., 1992.

RIBEIRO, Luis Filipe. *Mulheres de papel: um estudo imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Capítulo X: Memórias cínicas de Brás Cubas, 1996. Disponível em <<http://filipe.tripod.com/livro/cubas.html>> acesso em 02 de abril. 2011.

RIBEIRO, Luis Filipe. *Mulheres de papel: um estudo imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Niterói: Eduff, 1996.

RIEDEL, Dirce Côrtes. *O tempo no romance machadiano*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

RIEDEL, Dirce Côrtes. *Metáfora, o espelho de Machado de Assis*. São Paulo: Livraria Francisco Alves editora S.a, 1974.

RIZZO, Talitha Helena Souza. *As formas da adaptação cinematográfica e o narrador Brás Cubas*. São Paulo, o Autor, 2007. Dissertação de mestrado, Universidade Presbiteriana Mackenzie.

SARAIVA, Juracy Asmann. *O circuito das memórias: narrativas autobiográficas romanescas de Machado de Assis*. Tese de doutorado. Porto Alegre, R.S, 1990.

SÁ REGO, Enylton José de. *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SCHOLÉS, Robert *et al.* *The elements of literature*. New York: Oxford University Press, 1991. p. 1451 – 1484.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

SOUZA, Sérgio Alves de. “O tempo e a falência do herói em Macunaíma, o filme”. In: LOPES, Ivã Carlos. HERNANDES, Nilton. (Orgs). *Semiótica: Objetos e práticas*. São Paulo: Contexto, 2005.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema : realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

TEZZA, Cristóvão. “A construção das vozes no romance” In: BRAIT, Beth (Org). *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005.

TODOROV, Tzvedan. *As Estruturas Narrativas*. Trad. Leyla Perrone Moisés. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VIANA FILHO, Luís. *A vida de Machado de Assis*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1989.

<<http://www.uniesp.edu.br/revista/revista3/publi-art2.php?codigo=11>> acesso em 22 de junho. 2012.

<<http://pessoas.hsw.uol.com.br/deja-vu.htm>> acesso em 12 de dezembro. 2012.

< <http://ocontornodasombra.blogspot.com.br/2011/01/o-espiritismo-segundo-machado-de-assis.html>> acesso em 08 de fevereiro. 2013.