

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

Ms. Josélia dos Santos Oliveira¹
(Unimontes, Montes Claros, MG)

Dr. Osmar Pereira Oliva²
(Unimontes, Montes Claros, MG)

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. 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. Toda a montagem fílmica são possibilidades.

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

¹ Autor: Professora da Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes, Mestre pela Universidade Estadual de Montes Claros, Unimontes (Montes Claros, MG, Brasil, josieoliveira2002@yahoo.com.br, <http://lattes.cnpq.br/1650922753942481>).

² Co-autor: Professor da Universidade Estadual de Montes Claros, Unimontes, possui Doutorado em Literatura Comparada, pela Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG e Pós-doutorado em Literatura Brasileira, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ. (Montes Claros, MG, Brasil, osmar.oliva@pq.cnpq.br, <http://lattes.cnpq.br/0323031003211214>).

theory of “carnivalization” presented by Mikhail Bakhtin, and the grotesque concepts such as irony, sarcasm, laughter and other aspects revealed in a relegated world. There are various textures which are constructed and selected to show another form of narrative than writing. The textures are manipulated / woven to allow the viewer to condone emotions and absorb perceptible illusions from the imagination. The entire filmic assembly are possibilities.

Keywords: Memoirs; narrator; Brás Cubas; (de)construction; intersemiotic translation.

O romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, denominado *M.P.B.C.* nesta pesquisa, parece fora dos padrões realistas predominantes na sociedade brasileira oitocentista. É um Realismo grotesco que emerge dessa complexa narrativa a partir de procedimentos carnalizantes 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.

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).

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 padeci essa triste sensação de enfado, mas outra, e deletosa. As fantasias tumultuavam me cá dentro, vinham umas sobre as outras [...] De certo tempo em diante não ouvi coisa nenhuma, porque meu pensamento, artiloso 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 1 - A tartamudez de Brás Cubas ³

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

³ *Memórias Póstumas*. Direção: André Klotzel. Adaptação da obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis. Fotos em página oficial disponível em
< <http://www.brasfilmes.com.br> >
< <http://www.memoriaspostumas.com.br/index.htm> >

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 recurso muito parecido com um antigo áudio produzido por um conhecido locutor, *O seu Repórter Esso*,⁴ 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.)
_ Era uma ideia fixa. Eu iria inventar um remédio destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade. Essas três palavras, “Emplasto Brás

⁴ 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.

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 1869.⁵



Figura 2 - Emplasto Brás Cubas⁶

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:

⁵ *Memórias Póstumas*, 2001, 1:30.

⁶ *Memórias Póstumas*. Direção: André Klotzel. Adaptação da obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis. Fotos em página oficial disponível em <<http://www.brasfilmes.com.br>> <<http://www.memoriaspostumas.com.br/index.htm>>

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).

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*.⁷

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

⁷ *Memórias Póstumas*, 2001, 1:31:10.

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...⁸

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*⁹, tudo acontecerá novamente. 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. Ainda 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.

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

⁸ *Memórias Póstumas*, 2001, 1:31:18.

⁹ *Déjà vu* é um termo francês que significa "já visto" e tem diversas variações, incluindo *déjà vecu*, 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>>

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 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)¹⁰

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

¹⁰ *Memórias Póstumas*, 2001, 53: 46.

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 carnavalização e, no filme, vão ser bem acentuados pelo diretor por mostrar um Brás Cubas muito mais próximo de Lobo Neves do 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, 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 cortesânicas, 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 equívocado, 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. A sua dissimulação é paralela a de Brás assim como sua vida tem como prioridades seus próprios interesses. 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. 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”.

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. Achemos 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 Facioli 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.

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 Ihe 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 doído. Por isto mandou-lhe para uma consulta a um alienista que Ihe 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, Ihe 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. 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!¹¹

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).

¹¹ *Memórias Póstumas*, 2001, 1:13.

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.¹²

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 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).

¹² *Memórias Póstumas*, 2001, 1:29.

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). Ronaldes 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...”¹³, 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 nenhuma imagem” (LEONE e MOURÃO, 1993, p. 81). Na tela escurecida, aparecem os dizeres: “Dirigido e produzido por André Klotzel”¹⁴ e “Fim”.

De alguma maneira, as personagens destacadas 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.

¹³ *Memórias Póstumas*, 2001, 1: 35.

¹⁴ *Memórias Póstumas*, 2001, 1: 35: 52.

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.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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. *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.

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. .

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.

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.

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

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

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.

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

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

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.

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

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

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

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.

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.

<<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.