

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

GERMANA DA CRUZ PEREIRA

Brás Cubas:

Discurso e Metadiscurso na Construção da Personagem
no romance e nos filmes

RECIFE – 2008

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

GERMANA DA CRUZ PEREIRA

Brás Cubas:

Discurso e Metadiscurso na Construção da Personagem
no romance e nos filmes

Dissertação apresentada como requisito parcial à
obtenção do título de Mestre em Teoria da
Literatura, do Programa de Pós-Graduação em
Letras da Universidade Federal de Pernambuco.

Orientador: Prof^a. Dr^a Maria da Piedade Moreira Sá.

Co-orientador: Prof^a. Dr^a. Maria do Carmo Nino.

RECIFE – 2008

Pereira, Germana da Cruz

Brás Cubas: discurso e metadiscorso na construção da personagem no romance e nos filmes / Germana da Cruz Pereira. - Recife: O Autor, 2008.

114 folhas: il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Letras, 2008.

Inclui bibliografia.

1. Literatura brasileira - Crítica e interpretação. 2. Análise do discurso. 3. Cinema brasileiro. 4. Metadiscorso. I. Assis, Machado de - Crítica e interpretação. II. Título.

**82.09
809**

**CDU (2.ed.)
CDD (21.ed.)**

**UFPE
CAC2008-
33**

*À Graça e Georgia,
incentivo e amor indispensáveis.*

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Graça. Sempre forte e guerreira, amiga e presença constante e incondicional nos momentos de angústia e cansaço em que necessitei de colo e afeto.

À Geórgia, irmã e amiga, pela paciência com que conversava comigo sobre este estudo, pelas horas a fio e as madrugadas em claro revisando meus textos e pelo incentivo nos momentos de descrença.

A Eder, companheiro e amigo, pela compreensão e apoio.

Aos amigos Jacinto, Edvânea, Wilma, Lílian, Lenilde, Eduardo França, Helena, pelas discussões envolvendo minha pesquisa, mas também pelas risadas e brincadeiras nos momentos em que precisávamos relaxar da dura jornada acadêmica.

À Professora Piedade de Sá, pela orientação paciente, respeito e disponibilidade com os quais me conduziu durante a produção desta dissertação, e por ensinar-me, através de seu exemplo, que a vida acadêmica requer dedicação e amor ao que faz.

À Professora Maria do Carmo, pela disposição com que sempre me acolheu, orientando-me atenciosamente sobre os percursos trilhados durante a elaboração deste trabalho.

À Professora Ermelinda, pela atenciosa leitura e pelas relevantes contribuições feitas durante a pré-banca.

Ao Programa de Pós-graduação em Letras da UFPE, coordenadores, professores funcionários e bolsistas, pela receptividade e dedicação.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela concessão da bolsa, que subsidiou o desenvolvimento desta pesquisa e a participação em congressos e seminários.

A todos que deixei de citar, mas que direta ou indiretamente contribuíram para que esta caminhada fosse concluída com êxito.

A Deus, principalmente, que em sua infinita sabedoria e bondade, proporcionou-me condições de finalizar mais uma etapa de várias outras que surgirão no decorrer de minha existência.

RESUMO

Este estudo tem por objetivo analisar o discurso e o metadiscurso presentes em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, e verificar os recursos utilizados pelos diretores a fim de transmutá-los do romance para o cinema. Através da análise da obra literária e suas adaptações *Brás Cubas* (1985), de Júlio Bressane, e *Memórias Póstumas* (2001), de André Klotzel, e observando as diferentes particularidades dos meios semióticos e as escolhas estéticas de cada diretor, percebemos como o narrador se constrói duplamente, como defunto/autor/ator e como personagem principal de sua autobiografia por meio tanto do discurso como do metadiscurso. Estudos como os de Antônio Cândido (2004) e Renata Palottini (1989), acerca da personagem, Baudrillard (1991), sobre simulacro, Genette (1982) e Chalhub (1997), sobre metadiscurso, auxiliam na análise da construção verbal e imagética da irônica personagem Brás Cubas.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura, Cinema, Discurso, Metadiscurso.

RESUMEN

Este estudio tiene por objetivo analizar el discurso y el metadiscurso presentes en *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, y verificar los recursos utilizados por los directores a fin de transmutarlos de la novela para el cine. A través del análisis de la obra literaria y sus adaptaciones *Brás Cubas* (1985), de Júlio Bressane, y *Memórias Póstumas* (2001), de André Klotzel, y observando las diferentes particularidades de los medios semióticos y las elecciones estéticas de cada director, percibimos cómo el narrador se construye, como difunto/autor/actor y como personaje principal de su autobiografía por medio tanto del discurso como del metadiscurso. Estudios como los de Antônio Cândido (2004) y Renata Palottini (1989), sobre el personaje, Baudrillard (1991), sobre simulacro, Genette (1982) y Chalhub (1997), sobre metadiscurso, auxilian en el análisis de la construcción verbal e imagética del irónico personaje Brás Cubas.

PALABRAS-LLAVE: Literatura, Cine, Discurso, Metadiscurso.

LISTA DE FIGURAS

Figura 2.1 -	Brás Cubas (KLOTZEL, 2001)	34
Figura 3.1 -	Dedicatória (KLOTZEL, 2001)	51
Figura 3.2 -	Título do filme (KLOTZEL, 2001)	52
Figura 3.3 -	Créditos finais (BRESSANE, 1985)	53
Figura 3.4 -	Página do jornal em que é publicada a nomeação de Lobo Neves (KLOTZEL, 2001)	55
Figura 3.5 -	Caderneta com a data de nomeação de Lobo Neves (BRESSANE, 1985)	55
Figura 3.6 -	Brás e o pai observados pelo defunto-ator (KLOTZEL, 2001)	59
Figura 3.7 -	O esqueleto de Brás Cubas (BRESSANE, 1985)	60
Figura 3.8 -	O espectro do defunto-autor no escritório que pertenceu a Brás Cubas (BRESSANE, 1985)	60
Figura 3.9 -	Brás presenteia Marcela com um colar, enquanto outro homem escapa sorrateiramente (KLOTZEL, 2001)	62
Figura 3.10 -	O espectro Brás Cubas beija Virgília (KLOTZEL, 2001)	64
Figura 3.11 -	Brás dirige-se à Virgília (BRESSANE, 1985)	64
Figura 3.12 -	O esqueleto beija Virgília (BRESSANE, 1985)	64
Figura 3.13 -	Brás agradece a atenção do público (KLOTZEL, 2001)	65
Figura 3.14 -	Brás Cubas (BRESSANE, 1985)	67
Figura 4.1 -	Brás após a morte da mãe (BRESSANE, 1985)	74
Figura 4.2 -	Brás, sua irmã e o marido discutindo a partilha dos bens deixados pelo pai (BRESSANE, 1985)	76
Figura 4.3 -	Brás conversa com o pai sobre a carreira política e o casamento (BRESSANE, 1985)	79
Figura 4.4 -	Brás e o pai conversam sobre a política e o casamento enquanto o defunto-ator os observa (KLOTZEL, 2001)	79
Figura 4.5 -	Defunto-ator olha de relance o encontro amoroso de Brás e Virgília (KLOTZEL, 2001)	82
Figura 4.6 -	Diante das carícias do casal o defunto-ator fica sem palavras (KLOTZEL, 2001)	82
Figura 4.7 -	Brás num encontro amoroso com Marcela (BRESSANE, 1985)..	83
Figura 5.1 -	O defunto-ator mostra seu sepultamento ao espectador (KLOTZEL, 2001)	98
Figura 5.2 -	O defunto-ator apresenta Virgília ao espectador (KLOTZEL, 2001)	99

Figura 5.3 -	Esqueleto de Brás sentado no escritório (BRESSANE, 1985) ...	100
Figura 5.4 -	A equipe de produção discute aspectos técnicos (BRESSANE, 1985)	102

SUMÁRIO

PRÓLOGO	10
INTRODUÇÃO	11
1. LITERATURA E CINEMA	13
1.1. <i>NO PRINCÍPIO ERA O VERBO...</i>	13
1.2. <i>DO VERBO À IMAGEM</i>	16
2. POR ENTRE PÁGINAS E TELAS: MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS	20
2.1 <i>COM A PENA DA GALHOFA E A TINTA DA MELANCOLIA</i>	20
2.2. <i>BRÁS CUBAS: A 'INVENÇÃO-TRADUÇÃO' DE BRESSANE</i>	25
2.3. <i>MEMÓRIAS PÓSTUMAS: O DEFUNTO-ATOR DE KLOTZEL</i>	30
3. O NARRADOR	37
3.1. <i>BRÁS CUBAS: CONTANDO UM CONTO...</i>	40
3.2. <i>O EU É O OUTRO: O SIMULACRO BRÁS CUBAS</i>	45
4. A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM BRÁS CUBAS	69
4.1. <i>EU, BRÁS CUBAS</i>	73
4.2. <i>O ESQUELETO SE FAZ OUVIR...</i>	84
5. O LITERÁRIO E O CINEMATOGRAFICO: A METADISCURSIVIDADE DE BRÁS CUBAS	86
5.1. <i>O QUEBRA-CABEÇA BRÁS CUBAS</i>	90
5.2. <i>EXTRALINGÜÍSTICO</i>	97
5.3. <i>O METADISCURSO DE BRÁS CUBAS</i>	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	110

PRÓLOGO

O presente trabalho, dê-me a liberdade de alertá-lo, caro leitor, traz a relação profícua estabelecida entre a literatura e a cinematografia. Defunto-autor que sou, fiz questão de espionar, e até mesmo palpar aqui e ali para saber no final das contas de que maneira me tiraram das letras e me puseram em luz e imagem em movimento.

Saiba o senhor que, estando eu cá, na calma e eternidade de minha morte, deparei-me com outro Brás Cubas, um sujeito debochado, vivendo sob efeito da inércia e cheio de experimentações. Passado algum tempo, acreditam ter eu encontrado ainda outro de mim? Na verdade, não como eu, Brás literário, trabalhado com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, mas minha re-apresentação nas telas do cinema que, distinto do sujeito que conheci antes, traz consigo um tom irônico e está em cena durante toda a apresentação de minhas Memórias, recebendo, por isso, nesse estudo, a alcunha de defunto-ator. Confesso ter sentido certo estranhamento ao reconhecer uma dupla de Brás Cubas, imagéticos, de épocas diferentes, tão iguais e ao mesmo tempo tão distintos.

Não fique o leitor aí a pensar que minha narrativa é tomada como realidade, pois, nas páginas seguintes a história criada para ser renovada e moderna tem sua metadiscursividade observada de modo a perceber como a trabalhei visando minha construção como defunto-autor e personagem.

O que muito me surpreendeu foi descobrir que para tudo há teoria... quiçá até para os emplastos... essa criação duvidosa que alimentou muitas noites passadas em claro sonhando com o prestígio e reconhecimento por mim almejados.

Dentre tantas teorias, as aqui presentes são as que dão conta do romance, de sua adaptação para o cinema e da construção de suas personagens que, por sorte, não se depararam com nenhum vento encanado.

Mas deixemos de lado os prólogos longos e reveladores, conheçamos os principais aspectos dessa análise feita sobre esse defunto-autor que vos fala...

Brás Cubas

INTRODUÇÃO

A relação da Literatura com as outras artes vem a cada dia ganhando mais estudiosos, os quais sob o ponto de vista intersemiótico percebem as múltiplas e variadas vantagens para as manifestações artísticas como um todo. Literatura e Cinema sempre estiveram à luz dos holofotes críticos e teóricos, devido às controvérsias causadas por essa relação, que gerou repulsa por parte de alguns conservadores, mas vem ganhando mais e mais defensores e adeptos.

O presente estudo, além de visar desfazer as nuvens que ainda possam obscurecer a relação Literatura e Cinema, traz como foco a análise da metadiscursividade presente em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e em suas adaptações para o cinema: *Brás Cubas* e *Memórias Póstumas*. A reflexão feita sobre o narrador, seu discurso e metadiscurso, assim como as estratégias discursivas empreendidas para a construção da personagem Brás Cubas no romance e no cinema, nos levam a observar o papel desempenhado pela metadiscursividade.

Os capítulos estão organizados de forma que o seguinte complemente o anterior, aparentando, às vezes, uma análise fragmentada e diluída. Porém, os aspectos são analisados separadamente para que, ao final, constituam o todo.

Funcionando como complemento da introdução, o primeiro capítulo demonstra a preocupação em esclarecer as nuances desse estudo sobre Literatura e Cinema, ressaltando o quão fértil essa interação pode ser para as duas artes, lembrando, contudo, que nem sempre os teóricos e críticos a viram com bons olhos. Roman Jakobson, com seu conceito de tradução intersemiótica, bem como estudos semiológicos como os de Roland Barthes, fundamentam essa análise da transmutação da obra literária para o cinema.

No segundo capítulo apresentamos o texto literário e as adaptações fílmicas, de Júlio Bressane e André Klotzel, e analisamos suas respectivas características. Nesse apartado estão delineadas, também, as estéticas dos diretores dos filmes, pertencentes ao Cinema Marginal e Cinema da Retomada, o que auxilia na compreensão das análises feitas nos capítulos seguintes.

A análise e o confronto entre Literatura e Cinema inicia-se no terceiro capítulo, no qual o defunto-**autor** recebe a alcunha de defunto-**ator**, ao tratarmos da película de Klotzel. Nesse capítulo, o estudo feito sobre o narrador mostra as técnicas e

linguagem por ele empregadas, a fim de, ao mesmo tempo em que contava a história, utilizando-se do discurso e do metadiscurso, construir-se a si próprio e à personagem principal, Brás Cubas, vivo. Levando em consideração tanto a obra literária como suas adaptações cinematográficas, ressaltamos as convergências e divergências entre os textos literário e fílmicos, que seguirão sendo observadas até o capítulo final.

O capítulo quatro trata da construção da personagem, analisada sob teorias literárias, cinematográficas e teatrais, principalmente as de Antônio Cândido e Renata Pallottini, visando identificar como o narrador, através do discurso e, auxiliado, pelo metadiscurso, constrói a personagem principal, na obra literária e no cinema.

Complementando o subtítulo desse estudo, vem o quinto capítulo, no qual os segredos e artimanhas metadiscursivas revelam Brás Cubas como falante ficcional que reflete sobre o que está escrevendo e a maneira como o faz. Ressaltamos ter sido também traduzida para os filmes a metadiscursividade presente no texto literário, saindo do verbal e encontrando, nas respectivas técnicas de cada diretor, soluções dentro do imagético.

Apresentados capítulos e motivações deste trabalho sobre a obra Memórias Póstumas de Brás Cubas e suas adaptações para o cinema, adentremos pelos bosques dessa análise a fim de perceber que há ainda muito a conhecer sobre o estilo, a técnica e a linguagem empreendidos para o emprego da metadiscursividade no texto machadiano, bem como as soluções encontradas para a transposição da obra literária, com suas particularidades, para as telas do cinema.

1. Literatura e Cinema

Desde que o cinema surgiu não sonhamos mais da mesma maneira.

Duvignaud (BRITO, 2006)

1.1. NO PRINCÍPIO ERA O VERBO...

Ao contrário do que podemos pensar existe uma relação profunda e fértil entre Literatura e Cinema, ou melhor, relações, pois se dão desde o desenrolar das tramas às técnicas específicas de cada arte. Na história do Cinema percebemos, desde os seus primórdios, um íntimo relacionamento com a Literatura; tal ligação gerou e continua gerando muitos frutos, possibilitando que cada arte, a seu modo, tire dela proveito.

O cinema, a partir de D. W. Griffith, passou a utilizar técnicas presentes nos textos literários de Dickens, como o ponto de vista, que influenciou na posição da câmera e foi responsável pela origem dos planos cinematográficos; a narrativa visual, na qual o escritor alterna um assunto com outro; o enquadramento, no qual a posição da câmera varia com relação ao que está sendo filmado; a montagem; a noção de contraste. Griffith não foi o primeiro a trabalhar a posição da câmera, mas o pioneiro na sistematização do uso da angulação, planificação e enquadramento. Essas técnicas literárias obtiveram um resultado tão satisfatório que passaram a compor os chamados recursos cinematográficos. Brito (1996, p. 14-15) ressalta que até mesmo a “consagrada distinção historiográfica e estilística entre o cinema de arte europeu e o cinema clássico americano não deixa de refletir, no fundo, a relação literatura-cinema”, pois se diferenciavam quanto ao estilo dos textos em que se baseavam.

Por outro lado, a literatura, sobretudo a moderna, espelha-se no cinema quando coloca o foco da narrativa na personagem de visão limitada, numa tentativa de aproximar-se de roteiros cinematográficos. No Brasil, podemos observar este foco narrativo em obras como *Um Copo de Cólera* (1992), de Raduan Nassar, uma

narrativa, feita sob a ótica da personagem, num fluxo ininterrupto, e a mudança de perspectiva. As técnicas do cinema utilizadas pela literatura, principalmente a moderna, geraram discussões com relação ao trato dado à objetividade. Bory (apud BRITO, 1996, p. 16) “alertava contra o perigo de o romance moderno, ‘esse invejoso do cinema’, generalizar, na linha de Robbe-Grillet, o investimento na objetividade, um caminho sem saída estética”. Para ele, o escritor deveria potencializar, por meio da ‘magia do verbal’, o que as limitações plásticas do cinema não permitem, tratar do invisível. Desta maneira fizeram os que optaram por se distanciar das técnicas cinematográficas, buscaram uma interiorização, revelando aquilo que só o verbal permite que seja dito.

A relação entre a literatura e a sétima arte se dá de maneira tão próxima e próspera que “para recrutar as suas personagens o cinema não demonstra, efetivamente, o menor espírito de exclusividade. Age, pelo contrário, com a maior desenvoltura em relação às que encontra já prontas, isto é, elaboradas por séculos de literatura e teatro” (GOMES, *In: CÂNDIDO et al.*, 2004, p. 115). Frequentemente, essas personagens são tão marcantes nas produções cinematográficas quanto nas páginas dos livros ou nos palcos, e, por vezes, o que vem ocorrendo nos últimos anos, o cinema as retira do anonimato, trazendo-as para diante do público.

Criações literária e cinematográfica, por meio de suas semelhanças, nos mostram que o fazer artístico, em ambas as artes, ocorre em várias etapas, principalmente no que diz respeito à narração. No cinema, a câmera narra, pois ela tem

Prerrogativas de um narrador que faz escolhas ao dar conta de algo: define o ângulo, a distância e as modalidades do olhar que, em seguida, estarão sujeitos a uma outra escolha vinda da montagem que definirá a ordem final das tomadas de cena e, portanto, a natureza da trama construída por um filme. Portanto, dizer que um filme *mostra* imagens é dizer pouco e muitas vezes elidir o principal.

(XAVIER, *In: PELLEGRINI et al.*, 2003, p. 74)

Na literatura essas escolhas são feitas principalmente pelo escritor, porém, o editor também sugere modificações e cortes a serem feitos antes da publicação, que, muitas vezes, são pré-requisitos para que o texto seja publicado.

Na trajetória do Cinema Nacional o intercâmbio entre literatura e cinema ocorre de forma semelhante, apresentando igual relevância para as citadas artes. Contudo, conforme Brito (1996, p. 17), “obviamente, o catalisador das relações entre literatura e cinema tinha que ser mesmo a adaptação, ponto nevrálgico em que duas modalidades de arte se tocam ou se repelem, se acasalam ou se agriDEM”. A esse sensível limite entre as artes é que dedicamos reflexão e análise.

Diversas produções cinematográficas, nacionais e internacionais, tiveram seus roteiros baseados em obras literárias, adaptando-as¹ para o cinema, o que possibilita maior apreciação e difusão tanto para a sétima arte quanto para os textos nos quais se basearam as criações fílmicas. Porém, nem sempre este diálogo foi bem aceito pelos que viam a Literatura como ‘Arte Maior’, pois acreditavam que o cinema estava se aproveitando do texto literário, que pretendia ocupar seu lugar e desviar seus leitores, o que gerou divergências entre os que teorizaram sobre a adaptação do texto literário para o cinema. As divergências eram com relação à qualidade e fidelidade das adaptações.

Atualmente essa discussão quase não mais existe, visto que é ponto pacífico e, como mencionamos, não só os cineastas e roteiristas se baseiam na literatura a fim de escrever seus roteiros, como esta também se utiliza dos recursos cinematográficos para proporcionar a criação de imagens por parte do leitor.

No processo de adaptação podem ocorrer modificações, e geralmente ocorrem, no texto fonte, que seriam, conforme Brito (2006), *redução* do texto literário, captando apenas sua essência; *adição* de elementos extras ao filme adaptado; *deslocamento*, os elementos presentes no romance e na adaptação são os mesmos, porém, no momento da montagem, a ordem em que aparecem na obra literária é alterada; e, a *transformação* de signos verbais em formas icônicas, para a qual serve de exemplo o capítulo LV – ‘O velho diálogo de Adão e Eva’, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que na obra literária é composto, praticamente,

¹ Nesta análise, usamos os termos adaptação, tradução, transposição e transcrição como equivalentes/sinônimos; eles não implicam juízo de valor com relação ao significado de cada um deles e o produto final do processo; consideramos apenas a trajetória do texto de uma linguagem à outra.

apenas por reticências, mas André Klotzel e Júlio Bressane em suas adaptações montaram iconicamente tal diálogo, deixando ‘falar’ o não-verbal.

A transmutação de produções literárias para as telas é entendida como uma reescritura, releitura e recriação do texto de partida, conforme afirma Lèfèvere (1992). O roteiro, texto alvo, é visto como uma nova e independente produção que apenas buscou o texto literário como fonte ou ponto de partida e não como cópia, “a imagem tem, portanto, seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o leitor” (PELLEGRINI; *In*: PELLEGRINI et al., 2003, p. 16). Por esse motivo, não podemos fazer nenhum juízo de valor, como costumavam os críticos, com relação à originalidade ou comparar as duas produções com o intuito de verificar qual a melhor ou mais ‘fiel’, pois se trata de meios semióticos distintos e que por isso devem encontrar soluções próprias para gerar a significação. Compartilhando com a afirmação de Ismail Xavier (*In*: PELLEGRINI et al., 2003, p. 62), — “ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor” —, compreendemos cada texto, literário ou fílmico, como sendo único, com todas as particularidades a ele reservadas.

1.2. DO VERBO À IMAGEM

O cineasta já não se contenta em plagiar – como fizeram no final das contas, antes dele Corneille, La Fontaine ou Molière; – propõe-se a transcrever para a tela, numa quase identidade, uma obra cuja transcendência ele reconhece *a priori*.

André Bazin (1991)

A partir de uma análise semiológica, que “vê o signo mover-se no campo da significação, enumera as suas valências, traça a sua configuração” (BARTHES, 1964, p. 294-295), percebemos o signo como uma “idéia sensível”, capaz de ser interpretado e reinterpretado:

Todo o signo inclui ou implica três relações. Em primeiro lugar, uma relação interior, aquela que une o seu significante ao seu significado; depois, duas relações exteriores: a primeira é virtual, une o signo a uma reserva específica de outros signos, da qual o destacamos para o inserirmos no discurso; a segunda é actual, ela junta o signo aos outros signos do enunciado que o precedem ou lhe sucedem.

(BARTHES, 1964, p. 289)

Por meio das relações que o signo implica é que o leitor/espectador pode atribuir significação ao texto que tem diante de si, seja ele verbal ou imagético. A interpretação, ou atribuição de significado, pode ser manipulada pelos que produzem o texto que se está lendo, por questões mercadológicas, por fatores culturais ou estilísticos. Da mesma forma que faz o diretor com as imagens e montagem do filme.

Ao falar sobre o mundo dos textos ficcionais, Wolfgang Iser (2002, p. 973) aponta a finalidade da ficção, mostrando que o universo do texto proporciona a percepção sobre o mundo com a função de produzir um *como se*.

Iser tem como foco de seus estudos o texto literário, porém o ato de fingir, apresentando a ficção como se fosse realidade, aparece nas artes de maneira geral, principalmente no cinema, uma vez que ele tem a capacidade de, assim como a literatura, fazer o receptor imergir nas imagens que recria, produzindo por meio de seu fingimento um constante *como se*, uma sensação de realidade.

Dentro da chamada sociedade pós-moderna, a qual visa subverter o equilíbrio e a razão modernista, escritores literários e diretores cinematográficos reproduzem o que os receptores, a sociedade do espetáculo, vivenciam. Criam simulacros capazes de revolucionar as atitudes das pessoas, que os consideram uma janela com vista para o paraíso, porém muitos não percebem que este paraíso é virtual.

O conceito de sociedade do espetáculo é entendido por Guy Debord (apud NOVAES, 2005) como sendo aquela cujo cotidiano é vivido como se estivesse o tempo inteiro diante do público e necessitasse representar. A mídia passa, assim, a guiar a conduta social, pois apresenta o que os espectadores almejam, os quais passam a reproduzir o visto nas imagens.

A imagem permite a análise de uma série de processos utilizados pelos diretores para traduzir aspectos de determinada obra literária para as telas, já que

como explica Perez (2004), a teoria da significação “é capaz de nos fazer penetrar no movimento interno das mensagens, o que nos dá a possibilidade de resgatar os mecanismos que são usados nas linguagens, permitindo a análise das mensagens em vários níveis”.

Jakobson define “a tradução intersemiótica ou transmutação” como “a tradução de signos verbais em sistemas de signos não verbais” (1991, p. 64-65), ou seja, a transmutação do texto-fonte (obra literária) para o texto-alvo (cinema, fotografia, imagem), de um meio semiótico a outro. Utilizaremos o termo tradução intersemiótica por entendermos que abrange a passagem de textos de uma arte à outra, respeitando as particularidades de cada uma.

Ao comentar sobre tradução intersemiótica, como a feita por ele em *Brás Cubas*, Júlio Bressane (2000, p. 49) ressalta que nela

O que se impõe é a necessidade de uma tradução identificadora, que force os limites do meio traduzido. Tradução em cinema faz-se com luz – movimento – angulação - montagem.

Descobrir a luz, o ritmo, o fino fio de uma tradição de clichês cinematográficos que, transformados, transvalorados, recriados, reinventados, podem, de alguma maneira, nos sugerir, nos remeter, dar-nos uma idéia do formalismo do texto, do objeto, do espírito, do humor, do mau humor, do original.

O diretor afirma ainda ser a tradução intersemiótica uma tarefa heróica, “que, segundo R. Jakobson, não é orientada pela razão, mas, talvez, unicamente, pela intuição” (BRESSANE, 2000, p. 49). Tarefa heróica, mas perfeitamente possível de ser realizada, visto que, como dissemos e enfatizaremos ao longo deste estudo, a forma como o texto será traduzido de um meio semiótico a outro varia de acordo com as escolhas de quem o está fazendo, seja escritor, diretor, roteirista, pintor ou fotógrafo.

Com base no conceito de Jakobson, considerando a adaptação fílmica como uma forma de tradução, propomos uma análise da transmutação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, para o cinema, materializada em *Brás Cubas* (1985), do diretor Júlio Bressane, e *Memórias*

Póstumas (2001), de André Klotzel, observando as escolhas feitas pelos diretores e roteiristas com o intuito de recriar o apresentado no texto-fonte, texto literário, e transpor sua metadiscursividade, construindo, desta forma, a personagem Brás Cubas por meio do discurso e do metadiscurso instaurado pelo narrador. Para tanto, faz-se necessário apresentar as obras literária e cinematográficas, com suas particularidades.

2. POR ENTRE PÁGINAS E TELAS: *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS*

2.1. COM A PENA DA GALHOFA E A TINTA DA MELANCOLIA...

As idéias claras e precisas costumam ser as mais perigosas, porque ninguém ousa substituí-las.

André Gide

Representando o marco do romance realista no Brasil, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* se destaca pelo tratamento dado ao objetivismo e à linguagem. Estes aspectos e o estilo machadiano foram alguns dos responsáveis por ter sobressaído dentre outras obras do século XIX e a continuar figurando como uma obra moderna e atual até os dias de hoje.

O texto machadiano conta a história de Brás Cubas, um burguês, que, após a morte, em 1869, decide aproveitar a eternidade dada aos mortos contando suas memórias, aventuras e desventuras, vividas em sua passagem pelo mundo. E assim o faz, narrando em primeira pessoa sua própria história, deixando explícito, até para o leitor mais desavisado, sua condição de defunto.

Ser um defunto-autor, explica ele, tem a vantagem de não ter pressa para contar sua história e de não precisar omitir nenhum fato, visto que a sociedade já não pode mais apontá-lo e cobrar posturas aceitáveis. Contudo, Brás – apesar das aparentes revelações sobre sua vida – não se desmascara, não desfaz o simulacro que é, mas se recria de maneira que observemos seu comportamento como num espetáculo, no qual o meio social é o diretor.

Desde o prólogo, feito por Brás Cubas, intitulado ‘Ao Leitor’, percebemos que não se trata de uma narrativa convencional, tampouco de um narrador comum,

Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meto algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil de antever o que poderá sair desse conúbio.

(ASSIS, 1997, p. 16)

Mais adiante, no mesmo prólogo, adverte sutilmente, através do metadiscursos, no qual comenta aspectos da criação e estilo empreendido para escrever suas *Memórias*, sobre o caráter da obra:

O melhor prólogo é o que contém menos coisas, ou o que as diz de um jeito *obscuro e truncado*. Consequentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas *Memórias*, trabalhadas cá no outro mundo. (grifo nosso)

(ASSIS, 1997, p. 16)

A explicação induz o leitor a ficar atento às propriedades discursivas da narrativa, que o coloca num jogo de espelhos, no qual Brás Cubas aparece como narrador-personagem e autor ficcional².

Adorno (2003, p. 60) ressalta que o romance tradicional “deve ser comparado ao palco italiano do teatro burguês. Essa técnica era uma técnica de ilusão”. Essa é uma das características da obra analisada, visto que o narrador se comporta sempre como se estivesse encenando, inclusive conversando diretamente com seu narratário, o leitor. Ilusionismo, como veremos mais adiante, é o que não faltará na produção de André Klotzel, o qual pretende fazer um filme aos moldes da obra machadiana.

Ao iniciar sua narrativa, o defunto-autor deixa claro a sua principal ‘virtude’: a franqueza, que somente os mortos têm o privilégio de possuir, por não deverem mais satisfação à sociedade. A partir de então, começa o relato dos fatos que

² Para Adams (1985) o escritor cria uma ficção ao atribuir o que escreve a outro falante criado por ele. Esse falante ficcional, ou narrador, passa a ter atribuídos a si os atos de fala construídos pelo escritor, por pertencer ao universo ficcional e não possuir relações com a realidade de seu criador. Denominamos Brás Cubas autor ficcional, visto que assina sua autobiografia ficcional, assumindo, desta forma, os atos de fala presentes no texto machadiano.

marcaram sua vida, desde o seu nascimento até a morte, sem deixar de lado a ironia, característica marcante da personagem,

Tinha uns sessenta e quatro anos, rijos e prósperos, era solteiro, possuía cerca de trezentos contos e fui acompanhado ao cemitério por onze amigos. Onze amigos! Verdade é que não houve cartas nem anúncios. Acresce que chovia...

(ASSIS, 1997, p. 17)

e o humor, ressaltando sempre, mesmo que implicitamente, o seu ponto de vista com relação às suas atitudes de jovem imaturo, que começava a vislumbrar a vida e almejava conquistar seu espaço:

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 formas de homem, se um homem com ares de menino.

(ASSIS, 1997, p. 39-40)

Com igual ironia o narrador relata seu relacionamento com Marcela, “primeira comoção de minha juventude, que doce que me foste! Tal devia ser, na criação bíblica, o efeito do primeiro sol” (p. 41), concluindo, após mostrar sua relação com a cortesã, o real interesse dela: “amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos” (p.44). Estas extravagâncias levaram o pai a enviá-lo a Portugal.

A narrativa está permeada por assuntos inseridos por Brás Cubas para demonstrar como percebia seu entorno e quais suas visões e posturas diante dos acontecimentos, como a adesão à Teoria do Humanitismo, criada por Quincas Borba, e a filosofia das folhas velhas; ou simplesmente para demonstrar sua ocupação quando vivo, como o Capítulo CXIX – ‘Parêntesis’, composto por máximas que escreveu, e que não deixa de ser uma crítica à sociedade burguesa desocupada de sua época.

Brincando com sua própria condição de morto, Brás revela a sua visão com relação ao desenvolvimento científico do final do século XIX ao falar sobre seu

delírio, relato que, aliás, é movido pelo desejo de fama e reconhecimento público, motivos que o levaram a tentar criar seu emplasto anti-hipocondríaco:

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

(ASSIS, 1997:25)

O Rio de Janeiro é o cenário dos episódios protagonizados por Brás Cubas. Episódios que trazem à tona assuntos em voga devido à estética realista, que perdia os ares romanescos e adquiria a sobriedade da realidade, abordando temas como a escravidão, os preconceitos sociais, o casamento feito por interesse, o adultério.

Episódios como o do almoceve e o do primeiro beijo de Eugênia são postos para revelar o caráter de Brás Cubas. Este, como dissemos anteriormente, dedica capítulos inteiros a discorrer sobre assuntos inusitados, como a função do nariz, a sabedoria das pernas, os quais servem também para retardar a narração de sua história.

Vale ressaltar que Brás Cubas ao fazer o balanço de sua vida no último capítulo do livro, 'Das Negativas', confessa ao leitor que embora não tenha conseguido concretizar nenhum sonho, considera-se um ganhador:

Somadas umas coisas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve mingua nem sobra, e conseqüentemente que saí quite com a vida. E imaginará mal; porque ao chegar a este outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: - Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria.

(ASSIS, 1997, p. 176)

O ritmo em que as *Memórias* são narradas é hesitante e trôpego, cheio de idas e vindas, convites para saltar capítulos, o que ressalta a ironia presente no discurso, e alerta sobre a importância de alguma informação que o defunto-autor julga relevante para o todo da história. Brás Cubas orgulha-se, em diversas passagens metadiscursivas, de seu estilo e da maneira como dispõe os fatos, organizando-os de forma que o leitor seja guiado por ele:

Que há entre a vida e a morte? Uma curta ponte. Não obstante, se eu não compusesse este capítulo, padeceria o leitor um forte abalo, assaz danoso ao efeito do livro.

(ASSIS, 1997, p. 150)

Schwarz (2000, p. 19) caracteriza Brás Cubas como “um narrador voluntariamente importuno e sem credibilidade”, entretanto, “cria-se entre autor e leitor uma relação de facto, uma luta pela fixação do sentido”, através de um diálogo direto, no qual Brás deixa seu interlocutor ciente do que falará e livre para fazer suas próprias escolhas, saltar fragmentos e ler apenas o que lhe interessar, ou conhecer o relato na íntegra, portanto, utilizando as palavras de Klotzel, participar como “co-criador”.

Campbell, em seu livro *O herói de mil faces*, apresenta o herói mítico como o ser que nasce predestinado a lutar por uma causa nobre, em prol da coletividade, de uma nação, com bravura, para deixar suas marcas num passado que será exaltado por suas conquistas, fruto de renúncias e duelo com a morte. Um ser que ao concluir sua ‘missão’ está transformado. “O herói, que em vida representava a perspectiva dual, ainda é, depois de sua morte, uma imagem-síntese” (CAMPBELL, 2002, p. 342).

À diferença do herói mítico de Campbell, percebemos Brás Cubas como o típico herói moderno, em sua essência, um *bon vivant*, podendo caracterizar-se como “flâneur, o herói da modernidade: ocioso, deixa-se levar pela multidão e pelo ritmo das tartarugas” (BENJAMIN, apud MATOS; NOVAES, 2005, p. 178). Brás é uma personagem passiva, mergulhada num universo fragmentado e sem sentido, para quem o importante é o que percebe de si mesmo, mostrando-se, assim, o anti-herói da narrativa. É alguém que vive no marasmo, que nunca conquistou nada de concreto e ainda conclui que saiu da vida com *saldo positivo*.

2.2. BRÁS CUBAS: A 'INVENÇÃO-TRADUÇÃO' DE BRESSANE

Cada filme meu é uma nova e estranha aventura feita por uma nova e estranha pessoa.

Júlio Bressane (1980)

O filme moderno caracteriza-se pela subversão dos padrões clássicos da narrativa, que se apresenta menos dramatizada, com vazios e, geralmente, com finais abertos. As personagens dessas produções têm menos nitidez, muitas vezes estão em crise existencial e provocam uma reflexão espelhada nos dramas que vivenciam. No cinema moderno os procedimentos visuais e sonoros confundem o espectador entre objetividade e subjetividade, entre o visível e o invisível.

Em *Brás Cubas* (1985), do diretor e roteirista Júlio Bressane, percebemos a intenção em sobrepor o real ao virtual, equiparando sua técnica à do teatro de Brecht³, chamando a atenção do espectador para que ele não caia nas armadilhas sedutoras da imagem, fazendo do seu filme “uma arte da explicação”, e não apenas mais “uma arte de expressão” (BARTHES, 1964, p. 72). Ao explicitar, ou pelo menos tentar fazê-lo, o que *a priori* deveria estar implícito no filme, Bressane convida o público a lançar um olhar interpretativo sobre o que lhe está sendo mostrado, a deixar a passividade de lado e participar na construção do significado.

Os meus filmes são simplesmente filmes. O que pode parecer uma narrativa fragmentada, sem lógica nenhuma ao espectador e, evidentemente, uma sucessão de símbolos, significados ou dados semióticos.

(BRESSANE, apud LYRA, 1995, p. 38)

³ Ao falar sobre *A Revolução Brechtiana*, Barthes (1964, p. 71-72) afirma que Brecht “diz-nos, desprezando toda a tradição, que o público só deve semicomprometer-se no espetáculo, de modo a ‘conhecer’ o que aí é mostrado, em vez de a ele se submeter; que o actor deve produzir esta consciência denunciando o seu papel e não incarnando-o; que o espectador nunca se deve identificar completamente com o herói, de modo a manter-se sempre livre para julgar as causas, e depois os remédios para o seu sofrimento; que a ação não deve ser imitada, mas contada”.

Podemos perceber nos filmes de Bressane traços bem particulares, típicos do cinema moderno, visto que, assim como Glauber Rocha, Rogério Sganzerla, Luiz Rozemberg e outros cineastas, “assume: ‘filmarei a meu modo, definirei minha poética’, e seu estilo entra em forte conflito com as convenções” (XAVIER, 2001, p. 59). É o que observamos na produção cinematográfica em questão, que segue a estética iniciada pelo Cinema Novo de movimentar a câmera – *uma idéia na cabeça e uma câmera na mão* –, de fazer os enquadramentos e diálogos, porém, não compartilha da abordagem veemente das questões políticas e ideológicas, visto que Júlio Bressane não adere ao pensamento do cinema como veículo de denúncia e crítica, mas reflete sua ideologia através de sua estética e da construção de suas personagens, fazendo uma crítica ao ilusionismo cinematográfico utilizando a metalinguagem. *Brás Cubas*, embora apresente características da estética cinemanovista, pertence ao Cinema Marginal, estética na qual se enquadra seu diretor, pois, segundo Lyra (1995, p.33), “o cinema de Bressane assenta-se num experimentalismo que orla os tons culturais assumidos pelo cineasta: em vez de cinema experimental, o experimental no cinema”.

Os recursos utilizados por Júlio Bressane para a construção da personagem *Brás Cubas* e para a transmutação de técnicas presentes no metadiscurso e discurso machadianos são um reflexo da cultura e ideologia do diretor, cuja carreira iniciou no chamado Cinema Marginal, nome dado ao movimento influenciado pela antropofagia do Modernismo que o tropicalismo trouxe à tona; pelas teses de Jean-Luc Godard (apud LEITE, 2005, p. 106) sobre narrativa cinematográfica, as quais defendiam que “são filmes com começo, meio e fim, mas não necessariamente nessa mesma ordem, produções marcadas pela ampla liberdade de criação”; pelos postulados definidos por Orson Welles; e pelo cinema moderno americano, em especial os filmes **B**.

Assim, percebemos que o objetivo dessa vertente do cinema é evitar as discussões de caráter filosófico e existencial contidas nas produções do Cinema Novo. Características importantes do Cinema Marginal são o diálogo com várias narrativas cinematográficas e a fragmentação narrativa, o que observamos em outros filmes do próprio Bressane como *Tabu* (1983), que dialoga com o pornográfico *O Suplício* (1928) e com o homônimo *Tabu* (1931), de Murnau e Flaherty.

A estética marginal de *Brás Cubas* faz com que, para compreender o que passa na tela, o público não apenas absorva as imagens, mas que filtre o que realmente tem importância para a construção do enredo da película.

O cinema experimental de Júlio Bressane é uma amostra de como a escolha das imagens leva o espectador a uma reflexão sobre o que lhe está sendo apresentado, pois ao ser visto de maneira crítica cumpre seu papel. Mas essa visão crítica necessita da ativação dos conhecimentos prévios e o apuro do olhar do espectador sobre o assunto, para que possa, dessa forma, fazer suas próprias inferências, possa não apenas ver, mas rever a criação artística.

O diretor de *Brás Cubas* deixa claro em suas entrevistas que não se preocupa em seguir os padrões estéticos dos filmes clássicos, já que não tem a intenção de agradar as massas, declarando: “não faço cinema para o público, faço para mim [...]. A ciência aperfeiçoa você numa visão de mundo; a arte aperfeiçoa você” (BRESSANE, apud LYRA, 1995, p. 26). Com seu modo singular de “fazer cinema”, Bressane conquista cada vez mais um público de intelectuais interessados num cinema-invenção, onde o foco principal seja a própria arte e não a crítica social e política.

Em suas produções, desde a escolha das imagens que formam a narrativa até a fotografia da película é cobrada a capacidade que o *ser espectador* tem de interpretar as imagens apresentadas, de maneira que possa decifrar a intenção do diretor ao escolhê-las e organizá-las numa seqüência, pois, como ressalta Merleau-Ponty (apud NOVAES, 2005), “o sentido de uma imagem depende daquelas que a precedem, e sua sucessão cria uma realidade nova que não é simples soma dos elementos empregados”.

Segundo Ismail Xavier (2001, p. 32), a obra de Júlio Bressane “é feita de invenções-traduições que convocam um amplíssimo repertório” de interpretações e significações. A invenção-tradução de Bressane se consolida pela exploração da função poética do filme, percebida pela maneira como une música, imagem, pintura, enfim, mescla várias formas de expressão artística.

Teixeira (2003, p. 97) afirma que as obras do diretor sempre apresentam um quê de tradução, intrasemiótica ou intersemiótica, visto que trata de inserir fragmentos de textos de escritores ou músicas inteiras sendo executadas.

Sua orquestração expõe, de maneira bastante peculiar na paisagem cinematográfica brasileira, tanto uma visão da cultura que se inscreve num registro polifônico e polimórfico, enquanto precipitado que opera descontinuamente por transformação (mais que por formação), quanto uma concepção da atividade criativa cujo processo, o filme em germe se fazendo filme, adquire a consistência de material de composição.

Observa-se que a produção *Brás Cubas* vai de encontro, como afirma seu diretor, às técnicas cinematográficas empregadas na narrativa clássica. Bressane transforma o texto machadiano num roteiro completamente não-linear, encerrando o filme com o episódio da loucura de Quincas Borba, fato que marca na obra literária o princípio do isolamento de Brás Cubas, e que somente será rompido por sua enfermidade e conseqüente morte.

Observando a existência de uma dimensão especular na tradução do livro por Júlio Bressane, Teixeira (2003, p. 100) percebe

Dois níveis de estranhamento: um imediato, em que o familiar, o signo dado (o livro do escritor, carregado de significações), é de partida *alheado* (estranhamento do familiar); o outro mediato, em que o *alheio* é transmutado em signo cinematográfico próprio (transmutação do familiar em estranho).

E tão próprios são os signos bressanianos, que, embora afirmando que o texto machadiano vem pronto para ser transmutado em imagem fílmica, deixa bem marcada sua linguagem e estilo de fazer cinema.

Por apresentar características próprias, Bressane escolhe para interpretar sua personagem principal Luís Fernando Guimarães, ator que se diferenciou dos modelos clássicos de interpretação, no qual os papéis são bem definidos e os finais bem resolvidos, devido a seu modo debochado e humorado de atuar. Contudo, quando eleito para encarnar Brás Cubas, embora tenha feito bastante sucesso com a peça *Trate-me Leão*⁴ (1977), era um artista desconhecido do grande público, visto

⁴ Luís Fernando Guimarães teve como um de seus primeiros trabalhos relevantes a peça *Trate-me Leão*, do diretor Hamilton Vaz Pereira e produtor Perfeito Fortuna. A peça foi montada pelo grupo

que o maior responsável pela sua consagração nacional foi o programa humorístico *TV Pirata* (1990). Juntamente com Regina Casé, com quem contracenou em *Trate-me Leão*, torna-se um artista “símbolo do espírito da contracultura e do teatro marginal. A irreverência aliada à estética, que em lugar dos efeitos cênicos trabalha com a imaginação e a paródia, afirma o descomprometimento e, com ele, a rejeição ao teatro tradicional” (Enciclopédia Itaú Cultural). Bressane elege um ator símbolo do teatro marginal para trabalhar em seu Cinema Marginal, conseguindo, ainda, conservar as técnicas discursivas do texto machadiano e inserir sua marca autoral.

O diretor elege as principais passagens do livro para adaptar e, pela primeira vez, traduzir “signos alheios”, como ele mesmo declara. Contudo, numa de suas entrevistas, ao falar sobre a adaptação, reitera, o que já havia expressado noutras ocasiões, o interesse a respeito da obra machadiana, a qual acredita não necessitar de um roteiro adaptado ao cinema, visto que seu texto se apresenta pronto e se mostra à frente do seu tempo, pois “Machado faz verdadeiras tomadas de câmera, faz cortes dentro de seqüências, isso antes do cinema ser inventado” (BRESSANE, apud LYRA, 1995, p. 44). Essas características do texto literário apontadas pelo diretor aliadas ao seu estilo de experimentalismo cinematográfico explicam a escolha de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, visto que da mesma forma que Machado de Assis ousou e inovou, Júlio Bressane o faz ao apresentar através dos recursos cinematográficos as técnicas literárias presentes no livro.

Asdrúbal Trouxe o Trombone, do qual o ator foi um dos fundadores, responsável por lançar nomes importantes conhecidos até os dias atuais. *Trate-me Leão* deu o prêmio *Molière* de melhor atriz a Regina Casé quando tinha apenas 22 anos.

2.3. MEMÓRIAS PÓSTUMAS: O DEFUNTO-ATOR⁵ DE KLOTZEL

A dramaturgia, o ato de contar história, continua tão complicado quanto era antes. Difícil é fazer algo divertido, de entretenimento, ou que discuta idéias e seja relevante do ponto de vista artístico, seja que formato (digital ou cinematográfico) for.

André Klotzel (2002)

O mundo contemporâneo abriga uma sociedade marcada por uma postura de contemplação passiva, prisioneiro de uma cultura na qual grande parte do público simplesmente absorve o representado pela ficção, de forma alienada, sem fazer uma reflexão crítica sobre o que lhe está sendo mostrado, passando a vivenciá-la em seu cotidiano – a ‘sociedade do espetáculo’.

Considerando que, para Guy Debord (apud JAPPE; *In: NOVAES, 2005, p. 255*), “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre indivíduos, mediada por imagens”, percebemos que *Memórias Póstumas* (2001), de André Klotzel, apresenta a sociedade à semelhança de como a vê Debord, na qual tudo não passa de uma representação social, funcionando como cenas de um grande espetáculo.

Observamos esta representação social quando, com um leve tom humorístico, Klotzel constrói a seqüência narrativa em que o pai de Brás morre. Não fica claro, como o narrador comenta, se a causa da morte do senhor Cubas foi a doença ou o desgosto de ver Virgília trocar seu filho por Lobo Neves. A vergonha diante do olhar da sociedade se mostra desde o momento em que o jovem Brás perde seu posto de noivo, pois a partir daí o senhor Cubas começa a tossir e pigarrear, repetindo sempre – ‘Um Cubas! Um Cubas!’. Ao exalar seu último suspiro, ainda exclama: ‘Um Cubas!’.

⁵ A expressão *defunto-ator* 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 o tempo inteiro encenando.

O cinema conserva características que foram apropriadas com mais ênfase pela televisão e pelo rádio, mediando uma relação social entre os indivíduos e destes com o mundo, fazendo que o público se identifique diretamente com o que está vendo, pois a televisão oculta o mundo sob a imagem do mundo e o cinema tem a mesma função, sendo mais propício o ambiente da sala de exibição, com sua pouca luz e a grande tela, para a imersão total no ficcional.

Pertencente à geração do Cinema da Retomada⁶, o diretor de *Memórias Póstumas*, ao contrário dos diretores do Cinema Novo e do Cinema Marginal, “demonstra grande fidelidade às narrativas cinematográficas tradicionais, esquemáticas e naturalistas, típicas do cinema norte-americano” (LEITE, 2005, p. 134), embora os cineastas brasileiros não manifestem interesse em produzir filmes ao estilo hollywoodiano.

Sem compromisso com a continuidade de estéticas como o Cinema Novo e o Cinema Marginal, as produções da fase da retomada “indicaram a ascensão da tendência de um ciclo que se notabiliza pela pluralidade temática das produções, voltadas, muitas vezes, para explorar os diferentes nichos do mercado exibidor” (LEITE, 2005, p. 129-130). Os problemas sociais, tão trabalhados pelos cinemanovistas, quando retratados, servem simplesmente de cenário para o desenvolvimento de uma “narrativa melodramática”, pois, como explica Leite (2005, p. 130), “abordar as chagas sociais do país agrega às produções recentes do cinema nacional uma espécie de chancela de qualidade intelectual e artística”, *cult*, na qual, em alguns casos, as mazelas sociais são transformadas em simples entretenimento.

Ao falar sobre os efeitos de distanciamento na arte dramática, Brecht (2005, p. 75) explica ser o distanciamento utilizado em peças de dramática não-aristotélica, pois não se fundamentam na empatia, com o objetivo de “se efetuar a representação

⁶ Até chegar a esse período, a partir de 1995, que, sob fortes contestações, recebe o nome de Retomada, o cinema nacional passou por altos e baixos, mais baixos do que altos. Devido à abolição das leis de incentivo à produção cinematográfica, juntamente com a extinção da Embrafilme (órgão que regulava o repasse de verba para os diretores e produtores), durante o governo de Fernando Collor no início dos anos 1990, a indústria cinematográfica brasileira passou por sérias crises, deixando de produzir em larga escala, visto que estava fadada a concorrer com as grandes produções norte-americanas sem qualquer protecionismo estatal. Contudo, a partir da Lei Rouanet, elaborada e difundida desde os governos de Itamar Franco e Fernando Henrique Cardoso, e juntamente com a Lei do Audiovisual, promulgada com o objetivo de aperfeiçoar a lei anterior, o cinema nacional ‘renasce’, ressurgiu.

de tal modo que fosse impossível ao espectador meter-se na pele das personagens da peça”. O teórico afirma ainda que “a aceitação ou a recusa das palavras ou das ações das personagens devia efetuar-se no domínio do consciente do espectador, e não, como até esse momento, no domínio do seu subconsciente”.

Percebemos na obra literária e na adaptação de Klotzel aspectos brechtianos, não explícitos, como no filme de Bressane, mas sutis, através do metadiscurso do narrador, isto é, do seu pensar sobre a criação artística, e da maneira como ele se comporta, principalmente no filme, fazendo interrupções e comentários, chamando a atenção dos leitores/espectadores para as artimanhas da ficção, não permitindo sua imersão completa, visto que o efeito do distanciamento brechtiano não se apresenta “sob uma forma despida de emoções, mas, sim, sob a forma de emoções bem determinadas que não necessitam encobrir-se com as da personagem representada” (BRECHT, 2005, p. 81).

Em Machado de Assis e em Klotzel observamos a preocupação com o público, visto que seu defunto/autor/ator assume uma dupla postura, a de despertar o leitor/espectador, utilizando a metadiscursividade, e a de narrar a história como se fosse a própria câmera, por isso, ao mesmo tempo em que o desperta para o caráter ficcional de suas *Memórias*, dá-lhe liberdade para imergir, conscientemente, nela.

Conforme dissemos, a preocupação com o público, que representa o paradoxo identificação-estranhamento, com a compreensão e aceitação da produção cinematográfica, está explícita na maneira como o diretor André Klotzel apresenta o filme: com um narrador guiando o espectador da mesma forma que o autor ficcional faz com seus leitores na obra literária. Essa preocupação com a identificação do público, nada brechtiana, também observamos através da escolha do ator para interpretar a personagem principal, Reginaldo Farias, artista conhecido por seus trabalhos no cinema, teatro e televisão. Dando à personagem um tom entre sério e irônico de homem ao mesmo tempo respeitável e cínico, Reginaldo encarna Brás Cubas, fazendo com que o espectador tome o defunto como real e, conseqüentemente, sua história, submeta-se a ele, pois, como afirma Paulo Emílio Sales Gomes (*In: CANDIDO et al., 2004, p. 114*), “os grandes atores ou atrizes cinematográficos em última análise simbolizam e exprimem um sentimento coletivo”, representam, a exemplo das personagens dos romances realistas, a sociedade retratada na ficção em que estão inseridas.

A referida preocupação quanto à escolha do elenco é explicitada por Klotzel, em entrevista a Beatriz Costa (2002), ao comentar sobre a presença de nomes consagrados pela televisão em produções brasileiras:

Tento não ter preconceito com o ator, seja ele da TV ou não. Gosto de poder ver os atores como atores, independentemente do status que eles têm na produção e junto ao público. Agora, existe uma outra necessidade, de ter alguns nomes em determinados filmes. As pessoas conhecem mais os atores que estão expostos. Procuro fazer o que acho melhor para o filme mas tenho algumas obrigações a cumprir. Não mudo a escolha se o ator for famoso mas não for o ideal. Agora, quando eu encontro alguém que é conhecido e que acho que é ideal, eu coloco imediatamente, não há a menor dúvida. Eu preciso de uma cota de atores famosos para os distribuidores. O diretor vai comercializar seu filme, conseguir o dinheiro da publicidade e as distribuidoras perguntam: qual é o elenco? Tenho que me sujeitar a isso.

A citação é extensa, porém necessária para que compreendamos o funcionamento da nossa indústria cinematográfica, na qual os profissionais têm de submeter-se às exigências das distribuidoras para manter-se atuantes no mercado. Pelas palavras de Klotzel fica clara a distinção entre seu cinema e o de Bressane, visto que aquele produz filmes com características comerciais, visando atrair espectadores para as salas de exibição, não importando se para isso tenha de dirigir uma meia dúzia de artistas conhecidos do público, mesmo que não sejam os atores ideais para o papel.

O diretor André Klotzel, ao comentar sobre o elenco e o patrocínio de seu filme, revela o preconceito existente por parte do distribuidor e dos donos de salas de exibição, os quais elegem as produções conforme o rol de artistas que dela participam, mas esclarece que “não existe uma regra. Para *Memórias Póstumas*, escolhi o elenco depois que tinha o dinheiro. As pessoas que dirigem às vezes se sentem pressionadas, às vezes se iludem” (COSTA, 2002).

Ressaltamos a autoridade do diretor ao falar sobre o cinema brasileiro, visto que preenche seu currículo com sucessos de crítica e público como *A Marvada*

Carne (1986), *Capitalismo Selvagem* (1994) e *Memórias Póstumas* (2001), após ter trabalhado como técnico em longas-metragens, curtas, documentários e comerciais. André Klotzel é sócio da produtora Superfilmes, que fundou com colegas em 1983, e foi um discípulo de Paulo Emílio Sales Gomes, na Universidade de São Paulo (USP), com quem compartilha certas visões sobre o estilo brasileiro de fazer cinema.

O *defunto-ator* construído por Klotzel se vale do jogo discursivo e metadiscursivo para induzir o espectador a cair na armadilha do seu fingimento, por meio do qual reproduz uma vida como se fosse a mais pura realidade, quando o narrado não é mais que um simulacro, uma re-apresentação do mundo.

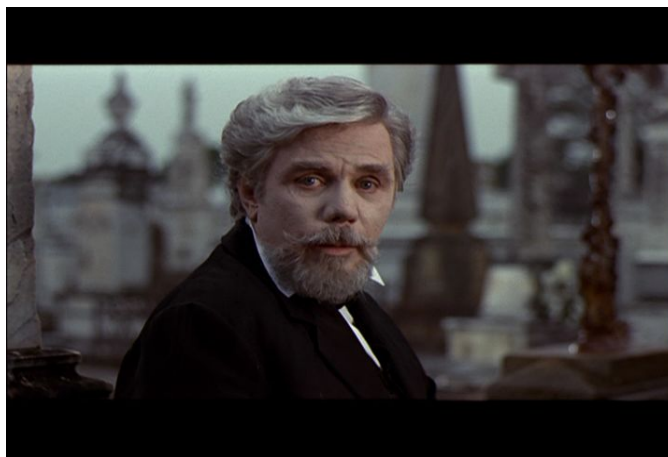


Figura 2.1 – Brás Cubas (KLOTZEL, 2001)

Esta recriação através de suas memórias deixa visível o quanto de invisível aparece nas entrelinhas, visto que Brás expõe apenas os fatos que considera relevantes, saltando, assim, acontecimentos que possam desmascará-lo, mostrando o eterno fingidor que é. Fingidor, sim, e não mentiroso, pois o que depreendemos em seu discurso é a falta de franqueza, evidente pela manipulação dos acontecimentos narrados, o que é bem diferente de mentira⁷.

Ao afirmar que é franco Brás apenas despista a atenção do leitor/espectador, que, supondo não ter um defunto motivos para mentir, se despe de suas

⁷ “O termo *verdade*, quando usado com referencia a obras de arte ou de ficção, tem significado diverso. Designa com freqüência qualquer coisa como a genuinidade, sinceridade ou autenticidade (termos que em geral visam à atitude subjetiva do autor); ou a verossimilhança, isto é, na expressão de Aristóteles, a não adequação àquilo que aconteceu, mas àquilo que poderia ter acontecido; ou a coerência interna no que tange ao mundo imaginário das personagens e situações miméticas; ou mesmo a visão profunda – de ordem filosófica, psicológica ou sociológica – da realidade.” (ROSENFELD; *In*: CÂNDIDO et al., 2004, p. 18)

desconfianças e passa a acreditar na sinceridade do narrador. Porém, podemos nos indagar, Brás não é realmente medíocre? Assim sendo, não haveria motivos para que ele mentisse ou fingisse, visto que a morte, como ele mesmo afirma, o deixa livre para desvelar-se.

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 condições, nos obrigam a esconder, a disfarçar, a enganar aos outros, e a si mesmo. Mas na morte, que diferença, que desabafo, que liberdade.

(KLOTZEL, 2001)

Contudo, tal franqueza anunciada nada mais é que uma licença para seguir com a postura ratificada pelo *status quo*: seguir com a franqueza protocolada, a liberdade vigiada que a todo momento sente-se olhada e analisada.

Não se preocupe, caro espectador. Não mancharei esta história com sangue. Eu tinha muita vontade de estrangular o Lobo Neves, mas isso é muito diferente de fazê-lo. (grifo nosso)

(KLOTZEL, 2001)

O filme de André Klotzel é bem diferente da produção de Bressane, pois o diretor, produtor, roteirista e montador de *Memórias Póstumas* preocupa-se com a recepção de sua produção levando em conta que a fabricação dos signos obedece à lógica do modo de produção capitalista, baseada na exploração do trabalho e na criação de mercadorias. O consumo – ou a recepção – desses signos também obedece à lógica do mercado. Bressane se recusa a obedecer a essa exigência mercadológica; por isso, e também pela estética adotada, sua produção apresenta imagens fora de enquadramento, cenas *à la* Brecht, entre outras manifestações. Klotzel decide por uma produção com caráter ilusionista, que agrada ao público em geral, na qual as ações desenrolam-se como se o narrador estivesse numa constante encenação, olhando diretamente para a câmera ao falar com o espectador. Tal encenação pode ser percebida através dos gestos e olhares feitos

pelo defunto-ator e pelo agradecimento final, reverenciando os espectadores, como se estivesse num palco teatral e terminasse sua apresentação.

Livro e filmes apresentados, percorramos suas labirínticas teias discursivas a fim de identificar e compreender como o narrador constrói a personagem Brás Cubas por meio de seu discurso e metadiscurso, como os diretores transmutaram esses recursos construtivos, e de quais técnicas se valem para a construção da personagem cinematográfica Brás Cubas.

3. O Narrador

Em verdade, o que um filme, um romance ou uma peça me oferecem é a trama, pois não posso me relacionar senão com a disposição do relato tal como ele me é dado. E é a partir daquilo que me oferece – a trama – que deduzo a fábula, que refaço a vida das personagens em minha cabeça. E não o contrário. Narrar é tramar, tecer.

Ismail Xavier (2003)

Nos estudos de obras literárias dois aspectos são abordados com maior frequência e ênfase, o narrador e a personagem, que podem ser fundidos, como em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, num narrador-personagem. Esses aspectos norteiam a leitura e compreensão do texto, fazendo que o leitor possa apoiar-se neles como fio condutor do desenrolar da narrativa.

Desde os primórdios da humanidade cultiva-se o hábito de contar histórias. Seja de forma oral, escrita ou imagética, sempre houve alguém que detivesse um conhecimento diferenciado e dominasse a arte de envolver o público que ouve ou lê o que está sendo narrado. Há em quem narra uma espécie de instinto de Sherazade, sempre a contar tramas e enredos, a querer envolver o outro com mil e tantos fatos precedidos por *era uma vez*.

Para Leite (1989, p. 6), “quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou”. Desta maneira, narração e ficção surgem ao mesmo tempo e se unem com o fim comum de relatar fatos.

Já com as epopéias, a cultura da narrativa ganhou ênfase. Nelas, para contar as trajetórias de grandes nações, deuses e bravos guerreiros, o narrador mantém uma visão distanciada do mundo, servindo de “mediador entre as musas e os seus ouvintes”. Um traço essencial desse gênero é o fato de seu objeto não ser um destino pessoal, mas o de uma comunidade, os feitos do herói elevam ou rebaixam toda uma sociedade por ele representada.

As narrativas vão se modificando e o verso passa à prosa, surge o romance, considerado por Lukács (2000, p. 71) “a forma da virilidade madura, em contraposição à puerilidade normativa da epopéia”, na qual “a completude de seu mundo, sob a perspectiva objetiva, é uma imperfeição, e em termos da experiência subjetiva uma resignação”. O romance permite que o autor ficcionalize seus escritos sem preocupação com a realidade histórica, visto que ele não se preocupa mais em enaltecer heróis, deuses, povos, mas criar uma atmosfera mágica que alimente o imaginário dos leitores.

É a partir do século XVII, com a estética barroca, que o romance prolifera e ganha a devida importância. Caracterizado “pela imaginação exuberante, pela abundância de situações e aventuras excepcionais e inverossímeis” (SILVA, 1974, p. 12), o romance agrada ao público leitor, conseguindo sua consagração como narrativa literária. *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, é o marco dessa ascensão, pois se acreditava, até então, que o romance seria uma produção inferior por ter a função de entreter, principalmente o público feminino.

Neste ínterim, ocorrem modificações tanto na maneira de criar e transmitir quanto na recepção da narrativa, visto que a figura do contador de histórias – o narrador – não mais se pode valer de recursos e aspectos não-verbais, tais como gestos e expressões faciais, traços que acompanhavam a narrativa oral. Os leitores ganham participação mais ativa no processo narrativo, uma vez que em suas mentes é que a história se desenvolve, eles passam a fazer inferências a partir de brechas deixadas pelo narrador ao longo do texto, interpretando-o.

A técnica de ilusão dentro do romance, como se esse fosse um palco teatral à la Brecht, defendida por Adorno (2003, p. 60), afirma a subjetividade apresentada pelo narrador, pois não existe um fato acabado a ser exposto, mas a sua construção perante o público. O que importa aqui não é mais o apego à realidade; trata-se de convencer o leitor, de fazê-lo crer na verdade criada pelo narrador na tessitura do texto que ele, leitor, tem em mãos. Assim sendo, o narrador acaba por conseguir dizer o quase impossível, como expressa o escritor português Fernando Pessoa (2005):

O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

Esse é o mesmo “fingimento” de que se vale o narrador de um texto em prosa, como o romance, com o intuito de levar aos seus leitores a crença na verdade do que ali está sendo dito, dar-lhe verossimilhança para proporcionar a sua identificação com o texto. Acreditava-se que a narrativa de um romance deveria ser uma cópia da realidade, motivo pelo qual se tem durante um longo período textos literários com descrições exageradas de detalhes com o propósito de compor inteiramente o universo apresentado ao leitor.

Esta exigência pela necessidade de um retrato fiel da realidade não mais existirá no romance contemporâneo, pois “é comum nos grandes romancistas dessa época que a velha exigência romanesca do ‘é assim’, pensada até o limite, desencadeie uma série de proto-imagens históricas” (ADORNO, 2003, p. 62), levando-o a pensar nas imagens primeiras pertencentes à trajetória de um povo.

Embora tenha se consolidado como gênero literário, o romance, assim como os demais gêneros, sofreu modificações e adaptações ao longo do tempo, as quais foram ocorrendo de acordo com a exigência dos leitores, do mercado editorial e dos próprios autores das obras. Modifica-se a estrutura dos romances, seus temas e, por conseguinte, a forma como são narrados:

No decorrer da HISTÓRIA, porém, as HISTÓRIAS narradas pelos homens foram-se complicando, e o NARRADOR foi mesmo progressivamente se ocultando, ou atrás de outros narradores, ou atrás dos fatos narrados, que parecem cada vez mais, com o desenvolvimento do romance, narrarem-se a si próprios; ou, mais recentemente, atrás de uma voz que nos fala, velando e desvelando, ao mesmo tempo, narrador e personagem, numa fusão que, se os apresenta diretamente ao leitor, também os distancia, enquanto os dilui.

(LEITE, 1989, p. 6)

Observando tais modificações, e até evoluções, pelas quais passaram as narrativas, em especial o romance, verificaremos a seguir como se apresenta o narrador machadiano, visto que em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* trata-se de um defunto-autor (e não de um autor-defunto) instaurando um discurso caracteristicamente verossimilhante, visando a emaranhar o leitor em suas teias. Ademais, pontuaremos como os diretores das adaptações fílmicas trabalharam com o citado discurso, transmutando-o.

3.1. BRÁS CUBAS: CONTANDO UM CONTO...

O problema de mentir é que isso vai depender de o mentiroso ter uma clara noção da verdade a ser escondida. Nesse sentido, a verdade, mesmo aquela que não aparece em público, tem uma primazia sobre toda falsidade.

Hannah Arendt

A figura do narrador é de suma importância dentro de uma obra literária, independentemente do modo como aparece no texto, haja vista a sua tarefa de apresentar tanto o enredo quanto as personagens que participam da trama. Castro (2002, p. 57-58), ao falar sobre a importância do narrador ressalta que, “como princípio, o narrador é o que dá a função das partes no todo que é a obra”, é aquele que, “através do seu agir (narrar), dá origem a um objeto, no caso, a obra, tendo esta como matéria de sua construção a Linguagem”. Por esse motivo e por meio dessa Linguagem se estabelece um ‘pacto’ de confiança entre narrador e leitores, de modo que creiam no que lhes está sendo mostrado, não cabendo um questionamento sobre a veracidade dos fatos ali presentes. O texto literário traz consigo exigências para com seus receptores, regidas por regras próprias estabelecidas por texto e leitores, resguardando a ambos no processo de leitura: à narrativa assegura seu papel de ficção literária, e aos leitores o direito ao deleite e à sublimação da realidade cotidiana.

A relação entre narrador e personagem é indissociável, visto que é por meio da voz que narra que tomamos conhecimento dos indivíduos atuantes numa história. Essa voz pode nos apresentar as personagens de duas formas: direta, pela caracterização feita na narrativa; ou indireta, através de inferências permitidas pelos significados implícitos e pelas interferências do próprio narrador.

O narrador, que constrói a imagem das personagens, e da trama em geral, leva os leitores a conhecê-las sob sua ótica, pois, como observa Brait (2004, p. 64), em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*,

O narrador, de forma discreta, vai criando um clima de empatia, apresentando a personagem principal de maneira convincente e levando o leitor a enxergar, por um prisma ao mesmo tempo discreto e fascinado, a figura do protagonista.

O narrador-defunto, resolvendo aproveitar a ociosidade propiciada pela eternidade para escrever sua autobiografia, trabalha o discurso de maneira irregular, indo e voltando, uma vez que não existe continuidade linear em seu texto; tece uma parte da história, caminha um pouco mais e retorna para preencher alguma lacuna deixada no momento em que narrava o episódio.

Eis que Brás Cubas, o narrador, começa a construção de sua teia desde o prólogo do livro, assumindo, assim, a posição de autor ficcional, distinguindo as posições ocupadas por ele e por Machado de Assis na obra literária, 'ganha vida' e apresenta comentários metadiscursivos sobre sua criação artística:

Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio. Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; [...] Mas eu ainda espero angariar as simpatias da opinião, e o primeiro remédio é fugir a um prólogo explícito e longo. [...] Conseqüentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na construção destas *Memórias*, trabalhadas cá no outro mundo.

(ASSIS, 1997, p. 16)

Suas memórias estão permeadas de lembranças, as quais, por conta do tempo, podem se apresentar enevoadas fazendo com que as experiências vivenciadas não sejam expostas por completo, auxiliando na manipulação do leitor, afinal, conforme Bournneuf & Ouellet (1976, p. 248-249), o narrador ao fazer um relato de suas experiências pode interrompê-lo ainda incompleto ou simplesmente esconder alguma parte importante de sua trajetória.

O relato do defunto-autor não merece total credibilidade, pois além da manipulação do discurso a seu favor, somente ele “tem o comando de todas as suas idéias e pode juntá-las, misturá-las e variá-las de toda maneira possível. Pode conceber objetos fictícios com todas as circunstâncias” (GASS, 1971, p. 48). Através dessa manipulação, Brás vai tecendo sua teia de palavras bem estudadas e empregadas, conduzindo o leitor a trilhar o caminho indicado por seu fio e, assim, acreditar na sua história.

Forster (1969, p. 23) explica que “a base de um romance é uma estória, e a estória é uma narrativa de acontecimentos dispostos em seqüência no tempo”, no romance moderno esta linha temporal pode aparecer meio tortuosa, com avanços, voltas ou paradas, como na obra machadiana em questão, em que o narrador joga com o leitor deixando-o zozzo com as idas e vindas no tempo, as quais Genette (1979) denomina anacronias: prolepses e analepses.

No tocante ao romance moderno, ressaltamos uma recusa da perfeita representação da realidade, e a ruptura com a forma é fator preponderante para a atribuição de significado, como observamos na obra analisada que traz, fugindo dos padrões clássicos, capítulos curtos, em formatos variados, escritos numa linguagem por vezes imagética e lacunar. Ocorre uma desintegração da articulação da vida e da identidade da experiência que, conforme defende Adorno (2003, p. 56), “só a postura do narrador permite”. Essa postura assumida pelo narrador moderno é o retrato de uma sociedade em que o indivíduo está fragmentado e busca se colocar diante do mundo, reafirmar o seu papel diante da sociedade, que para o defunto era a sociedade das aparências.

Por se tratar de um defunto-autor, que passa toda a obra dialogando com o leitor, mostrando que não mais existe a obrigação com a realidade, mas um pacto de cumplicidade com seus ‘possíveis’ receptores, Brás Cubas apresenta a postura do narrador moderno, buscando localizar-se na narração e deixando transparecer, por

meio da metadiscursividade, todas as reflexões sobre o ato criativo, sobre a composição do texto.

Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. [...] Dito isto, expirei às duas horas da tarde de uma sexta-feira do mês de agosto de 1869, na minha bela chácara de Catumbi. Tinha uns sessenta e quatro anos, rijos e prósperos, era solteiro, possuía cerca de trezentos contos e fui acompanhado ao cemitério por onze amigos.

(ASSIS, 1997, p. 17)

Para as relações entre narrador e personagem, Jean Pouillon (LEITE, 1989, p. 19-21), entendendo que a narração depende de onde o narrador está situado no momento em que cria o seu texto, propõe a existência de três possibilidades: *a visão com a personagem*, *a visão por trás da personagem* e *a visão de fora da narrativa*. Na *visão por trás*, o narrador conhece a vida da personagem, inclusive seu futuro; é o que se chama normalmente de narrador onisciente, pois sabe o que dizem, pensam e fazem suas criaturas, esse é o narrador que mais conhece a história e, conseqüentemente, as suas personagens. Na *visão com*, o narrador não mais assume a postura de um deus que tudo sabe e vê, mas “limita-se ao saber da própria personagem sobre si mesma e sobre os acontecimentos”, ele não conhece mais nem menos, mas igual às criaturas do seu texto. Já na *visão de fora*, o narrador não conhece os sentimentos e intenções da própria personagem, relata apenas o observado, revelando conhecer menos que as criaturas da narrativa.

Por se tratar de uma obra literária tão rica e densa, cheia de detalhes que se o leitor não estiver atento podem passar despercebidos, caracterizaremos *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, segundo a classificação de Pouillon, na **visão com**, pois o narrador sabe somente o que presenciou ou o que lhe foi relatado, apesar de, em algumas passagens, demonstrar um conhecimento mais amplo e profundo de suas personagens e da história, como se possuísse certa onisciência. Embora esteja contando o vivido, o defunto-autor, aparentemente, não conhece mais do que o visto ou ouvido, com o agravante de que o relatado faz parte de sua memória e, por isso,

o leitor deve desconfiar da fidelidade desta narrativa, pois as lembranças de Brás Cubas podem estar permeadas de interrogações, espaços turvos e brancos, preenchidos pela imaginação. Ao declarar ser um defunto-autor Brás Cubas sugere possuir certa onisciência para falar sobre os acontecimentos e mesmo sobre o pensamento de algumas personagens, a qual é bem limitada, visto que está condicionada à sua situação de defunto que sabe como aconteceram os fatos em sua vida.

A *visão com*, “é típico de certa linha de romances do século XX, em primeira pessoa, que usam monólogo interior⁸ e o fluxo de consciência” (LEFEBVE, apud LEITE, 1989, p. 21), contudo *Memórias Póstumas de Brás Cubas* foi escrito ainda no século XIX, antecipando, ou inaugurando, características dos romances modernos, e que acreditamos ser um dos motivos pelos quais Machado de Assis é tão difundido e lido até os dias atuais. São características que deixam o escrito “mais galante e mais novo” (ASSIS, 1997, p.17).

Considerando os quatro tipos fundamentais de estatuto do narrador descritos por Genette (1979, p. 247), extradiegético-heterodiegético, extradiegético-homodiegético, intradiegético-heterodiegético e intradiegético-homodiegético, podemos classificar o narrador Brás Cubas como extradiegético-homodiegético, visto que conta sua própria história, faz sua autobiografia, ou seja, se apresenta como personagem e ativo participante da história que narra.

E foi assim que cheguei à cláusula dos meus dias; foi assim que me encaminhei para o *undiscovered country* de Hamlet, sem as ânsias nem as dúvidas do moço príncipe, mas pausado e trôpego, como quem se retira tarde do espetáculo. Tarde e aborrecido.

(ASSIS, 1997, p. 17)

Para Prado (*In: CÂNDIDO et al., 2004, 86*), Brás Cubas é um narrador “dos mais petulantes e impertinentes que se conhece”, pois teima em permanecer em

⁸ Para Ricardo Sérgio (2007), “o monólogo interior é uma técnica literária que trata de reproduzir os mecanismos do pensamento no texto. Caracteriza-se por transcorrer na mente da personagem, como se o “**eu**” falasse a **si** próprio. Daí considerar-se o monólogo interior, **um diálogo**; visto que subentende a presença de um interlocutor, “**o tu**” (*com quem se fala*), ou seja, “**o outro**”.

primeiro plano na narração, não permitindo, assim, o destaque nem da história, nem da personagem. A personagem ganha relevância, principalmente, por ser o próprio narrador e devido o estilo em que as *Memórias* são narradas, com a não-linearidade, o metadiscurso e a sugestão de uma constante crítica a suas atitudes.

O narrador tanto participa da narrativa como permite, aparentemente, que os leitores também tomem decisões com relação ao andamento e à leitura da obra, contudo, ao dar essa autonomia a seu narratário, ao contrário do que se poderia à primeira vista pensar, prende cada vez mais o leitor nas teias do seu discurso, pois trabalha com os capítulos e a linguagem de modo a induzir o leitor a conhecer o relato na íntegra, a aceitar seu simulacro.

3.2. O EU É O OUTRO: O SIMULACRO BRÁS CUBAS

Cada espelho, como ilusão de meu ser redobrado, remete à morte, quer dizer, à imagem de meu ser mortal, jamais o mesmo ou nunca mais o mesmo.

Bavcar (2005)

3.2.1. A Re-criação Ficcional

A eterna sucessão de imitações, de criações e recriações da realidade, constitui a vida. A realidade dela está simplesmente em se perceber que tudo nada mais é que uma imagem, a virtualidade de uma possível existência, simulacro.

Em sua Alegoria da Caverna, Platão (2004, p. 210-238) coloca como alienados os que estão mergulhados no mundo sensível, os quais não fazem distinção entre realidade e virtualidade. Os seres platônicos viam apenas imagens de um mundo desconhecido, sem apresentar um referencial aos que ali se encontravam para que pudessem reconhecê-lo, tornando-se, assim, um mistério aterrador.

Desta mesma forma ocorre com alguns leitores ou espectadores que, ao se permitirem seduzir pela simulação da vida trazida pelas imagens, verbais ou visuais, deixam de lado seu olhar crítico e passam a vivenciar o que lhes foi apresentado por meio do simulacro, possibilitando, assim, que as artes, em especial, a literatura e o cinema se aproveitem dessa circunstância, dessa inclinação, para fazer o leitor/espectador imergir completamente na ficção. Porém, mergulhar na ficção é deixar-se levar através da ilusão criada pela sensibilidade, é crer que não somente a arte imita a vida, mas que a vida é puramente a imitação da arte.

A palavra imagem está relacionada à vontade de produzir algo. Produzir é representar e, por sua vez, representar é *apresentar de novo o mesmo*, o que percebemos tanto nas obras literárias, por meio da linguagem verbal, quanto nas produções cinematográficas, pelas linguagens verbal e não-verbal. É essa tentativa de representar, de recriar imagens, que faz com que o receptor de um livro ou de um filme mergulhe num mundo de eternos simulacros, de representações de representações.

Vale ressaltar que o termo *imagem* aqui utilizado deve ser entendido num contexto amplo que engloba a criação e apresentação imagética verbal e não-verbal, considerando o pensamento cartesiano de que para dar conta da percepção é necessário ultrapassar a dimensão dos conteúdos visuais.

Buscando uma imagem dentro de outra, os historiadores da arte tentam desvendar os sentidos dos sentidos, sabendo que a obra de arte deve ser vista como re-apresentação da realidade, assim como as imagens vistas do interior da Caverna de Platão. Essa re-apresentação também aparece quando se fala tanto da ficção literária quanto da cinematográfica, pois, a ficção é a imagem da imagem da realidade: simulacro⁹.

Com uma rápida reflexão sobre a idéia de simulacro, Deleuze (1974, p.2) ressalta que o “puro devir, o ilimitado, é a matéria do simulacro, na medida em que se furta à ação da Idéia, na medida em que contesta ao mesmo tempo *tanto* o modelo *como* a cópia”. Ao trazer à tona reflexões acerca de Idéia, Modelo, Cópia, Deleuze retoma e compartilha do pensamento sofista, visto que, para Platão o mundo das Idéias é o único completo e possuidor de perfeição, pois ao sair dele e

⁹ Do latim *simil*, cópia, simulacro é o termo utilizado para designar a cópia da realidade, o re-apresentado, o re-criado.

virar cópia a imagem poderá apresentar semelhança, mas nunca será a mesma. Por essa aproximação com a Idéia e, ao mesmo tempo, essa dessemelhança, Platão denomina essas imagens de simulacros, já que, para ele, as cópias são semelhantes a seus modelos.

Conforme Deleuze (1974, p. 264), o simulacro para os sofistas: 1) implica grandes dimensões, profundidades e distancias que o observador não pode dominar e, por isso, experimenta uma impressão de semelhança; 2) inclui em si o ponto de vista referencial, no qual o observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma e se deforma de acordo com seu ponto de vista; 3) “há nele um devir-louco, um devir sempre outro, subversivo das profundidades, hábil a esquivar o igual, o limite, o mesmo ou o Semelhante”. Baseado nestes pontos começamos a identificar os simulacros nos filmes *Brás Cubas* e *Memórias Póstumas* e no romance, pois, embora aparentemente aproximar-se do leitor/espectador, estas obras o mantêm distanciado o suficiente para que o simulacro presente não seja facilmente percebido, para tanto, utiliza-se o ponto de vista referencial. A adaptação de Júlio Bressane demonstra bem esse “devir-louco”, subversivo, apontado por Deleuze, pois o diretor está sempre surpreendendo com suas inovações, as quais muitas vezes ultrapassam o âmbito do cinematográfico e dialogam com outras artes.

As contribuições de Deleuze para o estudo do simulacro são pontuais, restringindo-se, em sua maior parte, a um apanhado das considerações de Platão e Lucrécio sobre o assunto, razão por que optamos pelos conceitos desenvolvidos/expostos por Baudrillard.

Iniciando pelo conceito de simulação, caracterizado como “a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real”, Jean Baudrillard (1991) mostra como a imagem vai atravessando sucessivas fases, desde se apresentar como o reflexo de uma realidade, mascarar e deformar esta realidade, mascarar a ausência do real, até chegar ao ponto de não ter nenhuma relação com ele.

Sem relação com a realidade a imagem se torna um simulacro puro. A partir dessas noções, entendemos simulacro como um movimento constante e contínuo de produção de imagens, que são representações de outras representações. O próprio homem pode ser considerado um simulacro, devido às simulações criadas durante o cotidiano. Para Deleuze (1974, p. 268 – 269) a simulação “designa a potência para

produzir um *efeito*”, apresenta-se como máscara, revelando existir sempre outra por trás, levando-nos a pensar no palimpsesto.

O mundo é formado por vários simulacros, as próprias pessoas são simulacros, pois vivem num constante representar, buscando se recriar. Usando máscaras, são atores sociais que, no palco, nas telas, nas páginas do livro ou na vida, atuam conforme cada situação. Vive-se num círculo de representações de representações, onde não se consegue distinguir até que ponto é realidade ou simulação dela. O simulacro, segundo Oliveira (2003, p. 34), “desvela a fantasmagoria, que sustenta a verdade, mostrando que a máscara é a condição de existência de todas as coisas e que a realidade é vivida como ficção”.

Literatura e cinema não devem nem aspiram a ter público de alienados, que não reflitam sobre o que lhes é apresentado, visto que sem a reflexão fica comprometida a compreensão e a distinção do que é simulacro e do que é realidade. Contudo, utilizam-se do que Wolfe (2005, p. 18) chama de *ilusão imaginária*, “a crença de que as imagens não são imagens, que elas são produzidas por aquilo que elas reproduzem”, a vida. As imagens são a simulação do que estão reproduzindo. Essa ilusão imaginária faz com que ao entrar em contato com uma história, seja ela literária ou fílmica, o receptor se permita envolver como se todas as imagens ali presentes fossem reais.

Genette (1979, p. 182), falando sobre o romance moderno, seu narrador e suas personagens, mostra como o discurso *estilizado* é elaborado de forma a transmitir ao leitor uma idéia de realidade. O mesmo acontece com o discurso cinematográfico:

O discurso ‘estilizado’ é a forma extrema da mimese do discurso, em que o autor ‘imita’ a sua personagem não somente no tecido dos dizeres, como também nessa literalidade hiperbólica que é a do *pastiche*, sempre um pouco mais idiolectal que o texto autêntico, como a ‘imitação’ é sempre uma paródia por acumulação e acentuação de traços específicos.

A imitação - que equivale ao conceito de simulação enunciado por Baudrillard - é considerada por Genette como paródia, por ser esta re-apresentação do discurso primeiro, do texto autêntico.

O termo paródia é utilizado por Linda Hutcheon, em seu livro *A Teoria da Paródia* (1985), para designar a recriação de uma obra, modificação de um texto já existente, podendo ter um caráter irônico ou humorístico. Pode ser a simples re-apresentação de um mesmo discurso, seja ele verbal ou visual.

Após esta explanação, percebemos que a terminologia, no que diz respeito à representação e recriação, diverge conforme o teórico, porém, a essência do conceito continua a mesma, tratando-se apenas de uma questão de nomenclatura. Observamos que, como dissemos anteriormente, Deleuze compartilha da idéia de simulacro dos sofistas, com a qual Baudrillard trava um diálogo, desenvolvendo seus conceitos e adequando-os à modernidade. O presente estudo adota o termo simulacro na acepção que lhe confere Baudrillard, visto que o teórico a partir das considerações sofistas moderniza o conceito de simulacro e simulação, deixando-os, desta forma, mais flexíveis para a análise das artes em geral.

A tradução de obras literárias para as telas mostra como a imagem necessita da percepção dos seus receptores para ser compreendida, visto que uma obra literária ou fílmica pode ser produzida utilizando várias imagens ou seqüências de imagens para conseguir o efeito desejado em seu público, porém esse retorno somente virá se os leitores/espectadores tiverem os conhecimentos prévios necessários à apreciação da obra, compartilhando do mesmo código. Podemos notar a necessidade de pré-conhecimento sobre a matéria tratada no texto (aqui em seu sentido lato), por parte do público, nas artes em geral.

A análise ora proposta tem como finalidade verificar, no texto literário e nos textos fílmicos, como o narrador Brás Cubas formula seu discurso e, por conseguinte, seu metadiscurso, de maneira a gerar imagens de si como personagem e transmitir uma confiabilidade que gera no leitor/espectador o efeito de verossimilhança em relação ao exposto, quando ele não passa de uma simulação da realidade, simulacro.

3.2.2. Como se fosse Brás

Perceber é conceber, portanto ao percebermos uma imagem a concebemos, a compreendemos, daí as várias interpretações possíveis de uma mesma obra ou objeto, pois tudo dependerá do sujeito que está diante da imagem por ele gerada.

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* a compreensão das imagens não se dá de maneira tão simples, como podemos *a priori* imaginar, considerando que as particularidades desta obra se apresentam desde o autor ficcional, chegando à estrutura da própria narrativa, essas particularidades se congregam, se utilizam da ilusão imaginária para seduzir e serem vistas como realidade e não representação dela.

Brás Cubas, cansado de viver na eternidade do além-vida, decide escrever sua autobiografia, seu livro de memórias, o que seria uma decisão absolutamente normal se não fosse pelo fato de ser ele um defunto, como se auto-intitula e faz questão de frisar, um defunto-autor e não um autor-defunto.

Toda a estrutura da narrativa, incluindo os comentários metadiscursivos feitos pelo narrador, é organizada dentro de um discurso que se propõe simular a realidade, aprisionando o leitor numa teia de simulacros chamada Brás.

Genette (1979, p.171), afirma que a mímese do discurso, ou seja, a diluição das marcas da instância narrativa, “dando logo à primeira a palavra à personagem” foi “uma das grandes vias de emancipação do romance moderno”. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis leva essa emancipação ao extremo, fazendo que o narrador, aparentemente, ocupe o posto de autor da obra, por meio de um jogo constante de simulações e de uma narração em primeira pessoa. Assim, se observarmos as considerações de Genette, a obra literária em questão ganha sua emancipação como romance moderno ao ter como autor ficcional o próprio narrador, uma instância narrativa criada por Machado de Assis.

Logo no início do livro, dilui-se a distinção ou dualidade entre autor e narrador, - até então claramente definida dentro da narrativa romanesca, para em seguida estabelecer-se a posição ocupada por cada um. Na capa da obra o escritor se apresenta como Machado de Assis, já a dedicatória é feita pelo defunto, autor ficcional das memórias, de forma a construir bases sólidas, reforçadas pela

recorrência à metadiscursividade, para que seu discurso seja tomado como verdade e não como simulação desta:

AO VERME
QUE
PRIMEIRO ROEU AS FRIAS CARNES
DO MEU CADÁVER
DEDICO COMO SAUDOSA LEMBRANÇA
ESTAS
MEMÓRIAS PÓSTUMAS

(ASSIS, 1997)

A mesma dedicatória, remetendo a uma lápide de cemitério, apresentada no filme de André Klotzel, referencia a obra transmutada e dá voz, assim como no livro, ao discurso do defunto-autor Brás Cubas.

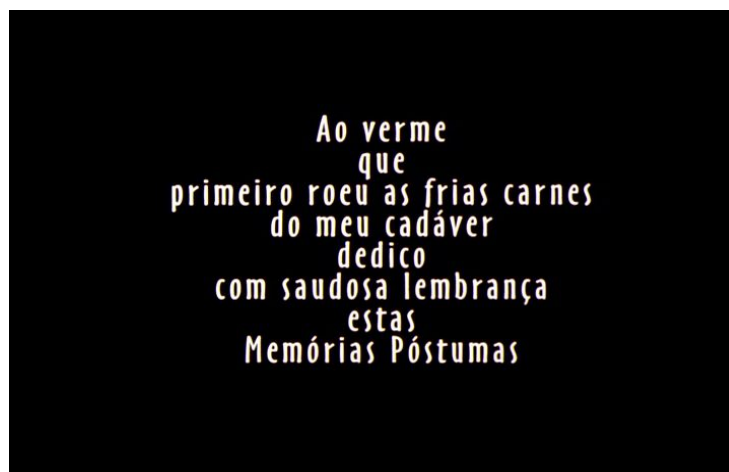


Figura 3.1 – Dedicatória (KLOTZEL, 2001)

A adaptação inicia com o defunto, identificado pela maquiagem e seqüência das cenas, assistindo e comentando seu próprio sepultamento, fato esclarecedor sobre o narrador da história.

O prólogo, feito por Brás, se dirige diretamente ao público. Sob o título de 'Ao Leitor', o autor ficcional adverte aos possíveis leitores da obra sobre o que poderão encontrar nas linhas seguintes. Mais uma vez o discurso é elaborado para persuadir o leitor a dar credibilidade ao assunto do texto em questão, bem como usar o fato de ser a obra escrita por um defunto a atração principal. Percebemos que Brás

empenha toda sua retórica para prender o receptor nas armadilhas da sua ficção, como se o apresentado ali fosse a pura realidade:

Obra de finado. [...] Mas eu ainda espero angariar as simpatias da opinião, e o primeiro remédio é fugir a um prólogo explícito e longo. [...] Conseqüentemente, *evito contar o processo extraordinário que empreguei na construção destas Memórias, trabalhadas cá no outro mundo.* (grifo nosso)

(ASSIS, 1997, p. 16)

Essa simpatia encontramos no defunto-ator de Klotzel, visto que se vale do humor como forma de aproximação com o espectador. O narrador do filme age de modo a criar familiaridade e conduzir pela mão os que se propõem a aceitar o seu simulacro.

Na obra literária Brás Cubas assina o prólogo de suas *Memórias*, o título da produção cinematográfica de Klotzel aparece com a assinatura, em letras cursivas, da personagem principal.



Figura 3.2 – Título assinado pelo autor ficcional (KLOTZEL, 2001)

A dedicatória da adaptação de Júlio Bressane é feita por meio dos créditos finais, que aparecem em forma de caminhos deixados pelos vermes, aos quais as *memórias* são dedicadas, na terra.

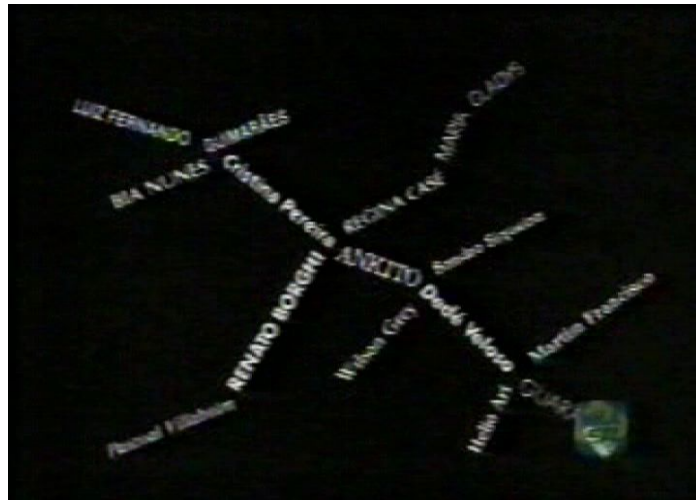


Figura 3.3 – Créditos Finais (BRESSANE, 1985)

Embora conheça presente, passado e futuro, desde os primórdios do universo, pois em seu delírio a Natureza, ou Pandora, mostra-lhe toda a trajetória do planeta e pela sua própria condição de defunto, que o dotaria de onisciência, Brás, algumas vezes faz comentários visando a afirmar a veracidade de seu relato, dizendo que tudo o que sabe ou é recordação de algo vivido ou é o que lhe foi contado, afinal, o delírio pode não ter passado de simples imaginação. Ao expor este detalhe afirma indiretamente que sua narrativa é apenas uma re-apresentação de algo que lhe foi apresentado, que está criando imagens a partir de imagens, em resumo, que sua vida é uma imagem, uma lembrança, como por exemplo, no capítulo X - 'Naquele Dia' - em que fala das circunstâncias do seu nascimento e da festa de seu batizado:

Digo essas coisas por alto, segundo as ouvi narrar anos depois; ignoro a maior parte dos pormenores daquele famoso dia. [...] Não posso dizer nada do meu batizado, porque nada me referiram a tal respeito, a não ser que foi uma das mais galhardas festas do ano seguinte, 1806.

(ASSIS, 1997, p. 31)

No capítulo XXIV, 'Curto, mas alegre', ao tecer comentários sobre as diferenças entre a vida e a morte, principalmente as diferenças sociais, o narrador revela o simulacro em que o ser humano deve se converter para ser aceito e

lisonjeado dentro da sociedade. Brás Cubas, agora morto, percebe a liberdade de ser ele mesmo e não precisar representar, seguir convenções, para justificar sua posição, percebe o quão prazeroso é deixar, aparentemente, de ser um ator. Aparentemente, visto que durante todo o livro ele atua e mascara a realidade, simulando-a para o leitor, simulação que aparece no filme de Klotzel por meio da narrativa direta, a qual utiliza as mesmas palavras do livro:

Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto. Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência; [...] Mas na morte, que diferença! que desabafo! que liberdade! Como a gente pode sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lentejoulas, despregar-se, despintar-se, desafeitar-se, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser! Porque, em suma, já não há vizinhos, nem amigos, nem inimigos, nem conhecidos, nem estranhos; *não há platéia*. (grifo nosso)

(ASSIS, 1997, p. 55)

Notemos que desde o início de sua narrativa Brás, literário e fílmico, trabalha com o discurso demonstrando e tentando dar provas ao leitor de que seu relato é ratificado pela franqueza dos mortos, criando uma imagem de defunto sincero, ganhando a confiança dos desconfiados, para que sua história seja tomada como real e verdadeira, quando não passa de ilusionismo.

Interessante percebermos como a seqüência narrativa da obra literária foi transposta para os filmes, pois os diretores optaram por, assim como Brás faz no livro, explicitar a seleção dos fatos mais relevantes da vida do defunto, demonstrando ter havido cortes e montagem no apresentado ao leitor/espectador. Podemos identificar, na adaptação de Bressane, os trechos retratados devido às palavras-chave usadas pelas personagens, principalmente Brás Cubas, que podem remeter tanto ao assunto como ao título do capítulo, como quando Luis Fernando Guimarães tem o rosto enquadrado, em close, e fala, pausadamente: “Por que não fui ministro de estado...”, frase que intitula um dos capítulos do livro. Na adaptação

de Klotzel essa referência aparece mais sutil, sem o tom apelativo de Bressane, dentro das falas das personagens ou pelas imagens, como no episódio em que Lobo Neves não aceita a nomeação devido ao decreto ser de número 13. Coincidência ou não o mesmo episódio é retratado imagetivamente pelas duas adaptações.



Figura 3.4 – Página do jornal em que é publicada a nomeação de Lobo Neves (KLOTZEL, 2001)

O decreto é o número 13 do dia 13, e isso me traz uma recordação fúnebre. Meu pai morreu no dia 13, às 13 horas, 13 dias depois de um jantar em que havia 13 pessoas. Minha mãe morreu no parto do 13º filho, numa casa que tinha o número 13, este filho morreu aos 13 anos. Mas isto é segredo. Ninguém pode saber o motivo da minha recusa.

(KLOTZEL, 2001)

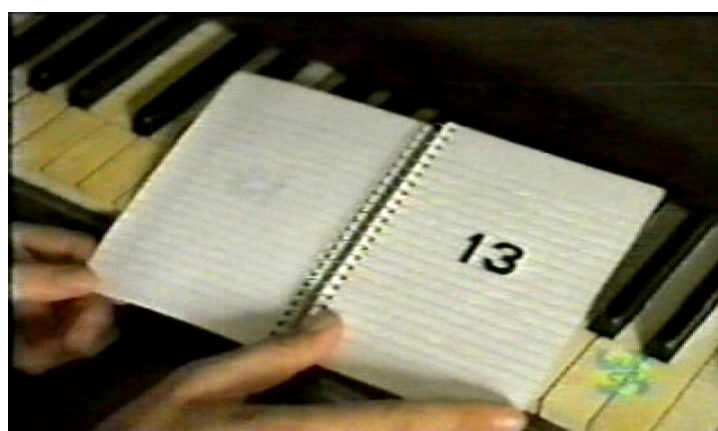


Figura 3.5 – Caderneta com a data da nomeação de Lobo Neves (BRESSANE, 1985)

Minha nomeação e a do Brás vai sair no dia treze, mas não vou poder aceitar. Meu pai morreu no dia treze, quinze dias depois de um jantar que tinha treze pessoas, a casa em que morreu minha mãe era treze. É um algarismo fatídico.

(BRESSANE, 1985)

Notemos a quebra da verossimilhança existente no filme *Brás Cubas*, pois como uma trama passada no século XIX poderia ter uma anotação numa caderneta com espiral metálico? Mais uma vez Bressane sacode o espectador, defrontando-o com a realidade, quebrando o mergulho no simulacro mostrado na tela.

Construindo sua narrativa de maneira não-linear, dando saltos aqui e ali, por achar desnecessário contar determinado episódio de sua vida, *Brás Cubas* mascara o fato de que sua autobiografia é um relato feito a partir de recortes de memória e que a perspectiva do narrador faz com que somente conte o que melhor lhe aprouver.

Noutra passagem, no capítulo XXVIII - 'Contanto que...', o pai de Brás, ao tentar persuadi-lo a casar e se tornar político, mostra-lhe como é importante para um homem aparecer perante a sociedade, de preferência da maneira como ela deseja vê-lo, assim como no conto machadiano *Teoria do Medalhão*, no qual o pai ensina ao filho como deve comportar-se para que tenha consideração social. O jovem Brás devia ser outro, alguém que a sociedade exigia que fosse, devia ver a vida como um eterno palco, pois não podia se manter no anonimato:

- Olha, estou com sessenta anos, mas se fosse necessário começar vida nova, começava, sem hesitar um só minuto. Teme a obscuridade, Brás; foge do ínfimo. Olha que os homens valem por diferentes modos, e que o mais seguro de todos é valer pela opinião dos outros homens. Não estragues as vantagens da tua posição, os teus meios...

(ASSIS, 1997, p. 60)

O simulacro chamado *Brás Cubas* não é aparente, visto que o jovem burguês é um e o autor ficcional é outro, sendo ambos a re-apresentação do mesmo Brás.

O romance encerra-se com o capítulo 'Das Negativas', no qual, fazendo um balanço de sua vida, *Brás Cubas* afirma que ao passar para o lado da morte levou

consigo um saldo. Termina o seu relato sustentando o simulacro Brás construído ao longo da narrativa:

Somadas umas coisas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve mingua nem sobra, e conseqüentemente que saí quite com a vida. E imaginará mal; porque ao chegar a este outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: - Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria.

(ASSIS, 1997, p. 176)

3.2.3. O Simulacro do Simulacro...

Se em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* o narrador-personagem Brás Cubas é um simulacro, uma pura representação, como Bressane constrói sua personagem a partir desse simulacro? O que podemos afirmar da personagem homônima do filme *Memórias Póstumas*? E o metadiscorso, como é transposto para as adaptações a fim de auxiliar a re-criação de Brás?

Adaptado da literatura para o cinema, com roteiro, produção, montagem e direção de André Klotzel, *Memórias Póstumas* é a narração, feita por um defunto, de sua trajetória pela vida. O referido *defunto-ator*, por meio do *voice-over*, ou diretamente em cena, tece comentários sobre sua obra, sobre as pessoas que com ele conviveram e sobre si mesmo, preservando o tom e o estilo machadianos.

Regado por um tom ora irônico ora humorístico, o filme inicia-se com a cena do sepultamento de um senhor, que se mostra ao espectador em duas situações ao mesmo tempo, dentro do caixão para ser enterrado, e passeando calmamente por entre as covas do cemitério, assistindo a seu próprio enterro, de onde lança um olhar para a câmera. Neste momento, o público conhece Brás Cubas, defunto e narrador das memórias, que começa a trabalhar na construção da sua imagem, apresentando-se:

Algum tempo fiquei em dúvida se deveria começar essas memórias pelo principio ou pelo fim, isto é, se eu contaria antes o meu nascimento ou a minha morte. Normalmente se começa uma história pelo começo, mas decidi começar pelo fim, por dois motivos. Primeiro, é que como eu ressuscitei para ser o autor dessas memórias, eu não sou um autor defunto, mas um defunto autor, a sepultura para mim foi outro berço. Segundo, é que a história fica renovada e moderna...

(KLOTZEL, 2001)

Em seguida ocorre um *flash-back*, estamos no quarto da casa de Catumbi, onde se inicia a trama, local em que Cubas faleceu. Em *voice-over*, o narrador constrói todo o seu histórico, incluindo locais, datas e nomeando os conhecidos que o estavam velando em seu leito de morte, chamando a atenção do espectador para uma senhora que ali se encontrava e que tivera grande relevância em sua vida, Virgília.

Contudo, somente se saberá sobre esta mulher na cena em que o jovem Brás, conversando com seu pai sobre uma futura carreira política e seu casamento com uma linda moça, que o senhor Cubas ansiava que acontecesse o mais rápido possível, descobre o nome da bela tão elogiada, Virgília.

A referida cena é congelada e o defunto-ator passando por pai e filho mira a câmera e esclarece ser a moça e a senhora presente em seu quarto, no dia de sua morte, a mesma pessoa, e que o trocara por outro pretendente, - Lobo Neves – confiada na promessa de tornar-se marquesa. Posteriormente, já casada, ela protagonizaria, ao lado de Brás, um intenso e proibido romance. A cena de pai e filho conversando volta a se desenrolar como se nada tivesse acontecido, como se alguém tivesse simplesmente apertado um botão e pausado o filme para que o narrador fizesse suas considerações, pusesse suas 'notas de rodapé'.



Figura 3.6 – Brás e o pai observados pelo defunto-ator (KLOTZEL, 2001)

O fato de o defunto aparecer em cena deixa explícita a dualidade existente entre Brás Cubas vivo e Brás Cubas morto. Percebemos essa dualidade por meio das imagens não-verbais, visto que, na maior parte das vezes, os dois aparecem na mesma cena, na qual existem olhares e gestos feitos pelo defunto para se referir ao Brás vivo; e, através dos comentários que o defunto-ator tece sobre suas atitudes de jovem *bon vivant* e sobre o próprio discurso que faz, como na cena em que relata o delírio, que antecede sua morte, e na qual aparece falando direto para o espectador.

Para dar um tom, ao mesmo tempo, cômico e real à cena do moribundo, quando o narrador aparece fazendo os citados comentários, andando e sendo acompanhado pela câmera, num *travelling*, que aumenta sua velocidade, passando dele, levando-o a apressar-se para não sair de cena. Aliás, não ficar fora de cena foi a ambição de Brás durante boa parte de sua vida, e a velocidade com a qual a câmera faz o *travelling* indica uma suposta pressa do espectador em saber logo os detalhes das memórias, em conhecer seu simulacro e as oportunidades tidas, as quais passaram sem que conseguisse agarrá-las. Essa alusão à pressa do leitor/espectador encontramos na obra literária transmutada, na qual o narrador frisa ser a pressa do leitor o problema de seu livro.

Júlio Bressane apresenta o mesmo enredo e trama, porém, devido à estética a qual pertence, o diretor traz soluções bem distintas das encontradas por Klotzel, como quando materializa o defunto-autor, narrador das *memórias*, num esqueleto, que emite sons (“Necrofone! Necrofone!”) e habita o escritório em que Brás procurou obsessivamente a fórmula para seu emplasto anti-hipocondríaco.



Figura 3.7 – O esqueleto de Brás Cubas (BRESSANE, 1985)



Figura 3.8 – O espectro do defunto-autor no escritório que pertenceu a Brás Cubas (BRESSANE, 1985)

Bressane não tem por objetivo a criação de uma história que seja tomada como realidade por parte do público, mas desmascará-la, mostrando seu processo de criação, quebrando com a verossimilhança. O diretor transmuta para o cinema a obra literária enfatizando sua personagem, a qual necessita ser construída duplamente, como defunto-autor de suas memórias, e como personagem principal da história narrada pelo espectro, como percebemos desde o título que remete ao tema central da produção, *Brás Cubas*.

Construindo uma narrativa não-linear, os narradores das adaptações apresentam as passagens de sua existência que julgam relevantes, dando saltos temporais em determinados trechos, como a escola, por exemplo, onde apurou seu caráter e reafirmou o apelido de “menino diabo”.

No filme de Klotzel, ao pular fases de sua vida Brás explica os motivos que o levaram a fazê-lo, dando um tom de veracidade ao seu relato. Estes esclarecimentos por vezes são acompanhados de pinturas que representam o momento histórico vivenciado pelo jovem, como na passagem da infância para a juventude: na seqüência aparece a pintura de Pedro Américo, *O Grito do Ipiranga* (1888), retratando o grito de independência de D. Pedro I às margens do rio Ipiranga, para reforçar o simulacro de Brás Cubas, embora o citado quadro tenha sido pintado posteriormente aos acontecimentos narrados. Funcionando como elo entre ficcional e real a pintura faz com que o espectador correlacione as memórias do defunto com a história, reiterando a veracidade dos fatos narrados, diferentemente da caderneta

espiralada do filme de Bressane, que quebra com a verossimilhança, pois gera a indagação sobre a existência deste produto em pleno século XIX.

Em *Memórias Póstumas*, observamos a existência de um jogo discursivo de simulação feito pelo defunto-ator, mostrando que simular, ou seja, “fingir ter o que não se tem” (BAUDRILLARD, 1991, p. 9), foi uma característica por ele cultivada.

Tudo na vida do jovem Brás se apresenta como uma encenação, uma constante simulação da realidade. Seu romance com Marcela, uma cortesã a quem dedica seus primeiros suspiros e uma boa parte da fortuna paterna, ilustra esse traço da personagem, pois ao ser enviado contra sua vontade para estudar em Lisboa revela como “padeceu” de amor, na cena do navio, temperada por Klotzel a fim de dar a Brás Cubas um caráter ainda mais volúvel que o apresentado no texto machadiano:

No primeiro dia pensei em me matar; no segundo, em virar padre; no terceiro, em beber até cair; no quarto, pensei em escrever uma carta para Marcela; no quinto comecei a pensar na Europa; e no sexto sonhava com as noites em Lisboa. Em seis dias Deus fez o mundo e eu refiz o meu.

(KLOTZEL, 2001)

É também no episódio de Marcela que conhecemos a perspectiva da narrativa do defunto-ator, pois, assim como na obra literária, o relatado é o que foi vivenciado, com um toque nem tanto sutil de crítica às suas atitudes. Com relação a Marcela, os comentários feitos transmitem ao espectador o jovem imaturo e volúvel que era manobrado por esta mulher, que o fazia acreditar no seu amor e fidelidade.

Numa seqüência de cenas passadas na casa de Marcela, de onde primeiro Brás sai às escondidas enquanto Xavier a presenteia e, em seguida, Cubas está a presenteá-la enquanto em suas costas um homem (amante da cortesã?) parte sorrateiro, o narrador explicita as nuances desse relacionamento, demonstrando o quão era ingênuo:



Figura 3.9 – Brás presenteia Marcela com um colar, enquanto outro homem escapa sorrateiramente (KLOTZEL, 2001)

Teve duas fases a nossa paixão. A primeira foi uma espécie de parlamentarismo em que o Xavier era o presidente, e eu, o primeiro ministro. Mas não demorou muito dei um golpe de estado e fiquei com todos os poderes em minhas mãos, me transformei num ditador sem nenhuma oposição, *eu acho*.

(KLOTZEL, 2001)

Empenhado na construção do simulacro Brás Cubas, o defunto-ator, ao falar sobre seu passeio pela Europa, depois de ter recebido da Universidade “o diploma de uma ciência que eu estava longe de trazer no cérebro”, mostra-se um moço galanteador, revelando os amores que teve pelos países por onde passou:

Não direi tudo o que fiz na Europa, senão teria que escrever um diário de bordo e não umas memórias como estas em que só entra a substância da vida. Contarei apenas que conheci a Itália com Isabela, a Espanha com Carmencita, a Inglaterra com Margareth, Paris com Michelle e a Alemanha com Helga.

(KLOTZEL, 2001)

Ao citar a dama que o acompanhou em cada cidade por onde passava, o narrador tem um duplo objetivo, conferir credibilidade à sua história apresentando dados ‘concretos’, nomeando a todas elas, e, alimentar seu *ego*, lembrando o conquistador que um dia fora. Ademais, os nomes das mulheres são típicos de seus

países, e funcionam mais como mapa do itinerário do jovem Brás do que como desejo de recordar os amores passados.

Notamos diferenças entre o eu que narra e o eu que é narrado, no temperamento, nas atitudes, no comportamento e até na visão que têm da vida. Os dois são, aparentemente, a mesma pessoa, com um intervalo de cem anos; todavia, este intervalo gerou reflexão e mudança no modo de ver as situações, na verdade, um é a recriação, a imagem do outro, por isso, não se trata de um só Brás Cubas e, talvez nesse aspecto, possamos compartilhar com o conceito de simulacro como dessemelhança de Deleuze e Platão.

Uma cena em que aparece sua dissimulação é a da briga de Brás com Lobo Neves, embate somente imaginado, mas posto no filme de forma que o espectador acredite na simulação. Com tranqüilidade e certo tom irônico, como que zombando do fato de alguém ter acreditado em sua farsa, o defunto-ator separa a briga dos dois e passa pelo meio da cena, esclarecendo o ocorrido, conversa com o próprio espectador, ressaltando o seu desejo, impossível de concretizar-se por conta das convenções sociais:

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

(KLOTZEL, 2001)

Essa dualidade - Brás defunto e Brás jovem – está presente na cena em que Brás Cubas e Virgília discutem sobre o seu relacionamento na casa onde se encontravam às escondidas, com o auxílio de Dona Plácida. O jovem acalma a moça e aproxima-se dela, porém quem aparece beijando-lhe a testa é o espectro, o qual comenta ter ela sentido um arrepio como se tivesse recebido o “beijo de um defunto”.

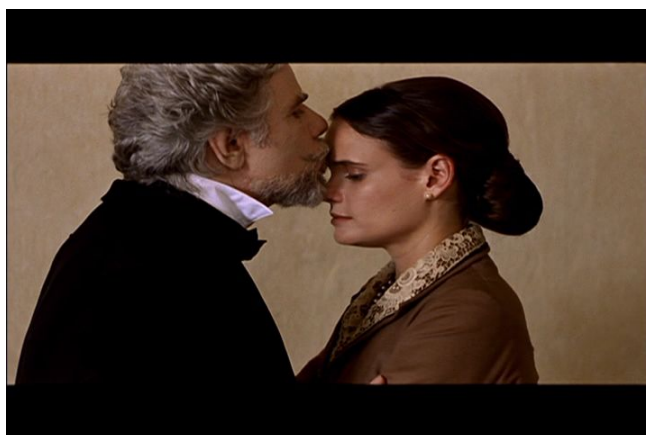


Figura 3. 10 – O espectro Brás Cubas beija Virgília
(KLOTZEL, 2001)

Beijo também retratado no filme *Brás Cubas* numa cena bem parecida com a mostrada acima, na qual Virgília recebendo o beijo de Brás fica tão indiferente como se quem a beijara fosse um esqueleto.



Figura 3.11 – Brás dirige-se à Virgília
(BRESSANE, 1985)



Figura 3.12 – O esqueleto beija Virgília
(BRESSANE, 1985)

No fim da produção cinematográfica de Klotzel, correspondente ao capítulo ‘Das Negativas’ da obra literária adaptada, o *defunto-ator* age como se estivesse em pleno palco teatral, pois na cena em que Brás Cubas, em seus últimos momentos, recebe a visita de Virgília, termina de fazer o balanço de sua vida chegando à conclusão de que saiu ganhando por não ter tido filhos, não ter deixado para ninguém “o legado de nossa miséria”, o defunto pára, pensa, sorri dando a sensação de satisfação pela tarefa cumprida e agradece ao público com a tradicional reverência utilizada pelos atores diante de uma platéia.



Figura 3.13 – Brás Cubas agradece a atenção do público (KLOTZEL. 2001)

3.2.4. *Minha história parecia encaminhar-se para um final feliz...*

Por meio de uma análise do discurso e metadiscurso formulado por Brás Cubas ao narrar as suas memórias e da personagem principal, percebemos que os textos literário e fílmicos são simulacros, conforme os entende Jean Baudrillard, recriações de alguém que mesmo no cotidiano da vida parecia encenar constantemente.

Sabendo que, como afirma Bavcar (2005, p. 148), “a imagem é sempre o outro”, deduzimos que o narrador se recria, por esse motivo não devemos ver seu relato como verdade, como o aparentemente ‘franco’ defunto-autor tenta convencer os leitores/espectadores no filme de Klotzel, ou como a câmera tenta retratar no filme de Bressane. O narrador cinematográfico, criado por Júlio Bressane, apresenta a história deixando o espectador atento à construção da película, evitando que tenha um maior envolvimento e identificação com a personagem. Já o público de *Memórias Póstumas*, embora tenha um narrador que tenta mostrar os fatos como se fossem reais, não pode deixar-se imergir por completo em sua trama. O espectador deve atentar para o fato de que a imagem de Brás é o reflexo, vindo das páginas ou das telas, de sua re-apresentação. Por sua vez, Bressane nos revela através das imagens sua leitura de Brás Cubas, implícita nas entrelinhas da obra literária.

O ‘eu’, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, não representa um retorno exatamente a si, pois o defunto-autor já não mais se vê nas imagens geradas por

seu discurso, mas um retorno, feito ao longo de sua narrativa, a um outro Brás, a quem ele critica. É um 'eu' escrevendo sua autobiografia, relatando os fatos da vida de um 'outro'.

Sabendo que a vida é um simulacro, que as pessoas se mascaram, recriando-se e, conseqüentemente, transformando-se num simulacro, então, podemos afirmar ser o defunto – autor e personagem - igualmente um simulacro, que ao narrar ou ser narrado gera uma imagem de si. Não se trata dele, mas de sua imagem, de sua cópia.

Simulacro do simulacro é o que percebemos no que diz respeito ao defunto/autor/ator dos filmes *Brás Cubas* e *Memórias Póstumas*, pois se na obra literária Brás é considerado como a representação de algo já ocorrido e a ele apresentado, e a obra cinematográfica é uma recriação a partir do texto literário, então a personagem fílmica Brás Cubas é o simulacro do simulacro Brás literário.

André Bazin (apud Aumont, 1994, p. 72), afirma que “a vocação ontológica do cinema é reproduzir o real”, ou seja, deve “produzir representações dotadas da mesma ‘ambigüidade’ – ou se esforçar para isso”. Podemos dizer que a reprodução da realidade com suas nuances não somente compete ao cinema, mas às artes como um todo, embora algumas, como, por exemplo, literatura, cinema e pintura se aproveitem melhor da ilusão imaginária.

Nas narrativas, literária e fílmicas, é feito um ‘pacto’ entre narrador e receptores, visto que só possuímos as imagens devido à ausência de realidade, portanto, leitores/espectadores devem se deixar levar por um defunto que retorne para fazer sua autobiografia, possibilitando a construção da ficção. Esse pacto é rompido por Bressane que, seguindo a estética brechtiana, não se propõe a criar verossimilhança nem identificação entre espectador e filme. Klotzel cria um filme ilusionista, no qual dá ao espectador a ilusão de que não existem significados além dos mostrados na tela, permitindo que o mais atento perceba o todo de sua obra.

Ao colocar o autor ficcional em cena, Klotzel mostra que ele assina sua própria história, o mesmo ocorre na obra literária, quando Brás assume o papel de autor ficcional. Bressane não apresenta, como Machado de Assis e Klotzel, o narrador-personagem constantemente em cena, visto que seu principal narrador é o narrador cinemático, a câmera, mas insere em algumas ocasiões comentários feitos pelo próprio Brás Cubas referindo-se ao passado, fato que nos revela ser esse o

defunto-autor e não a personagem principal, como na seqüência que mostra o sofrimento pela morte de sua mãe, em que comenta: “Fiquei prostrado. E, contudo, era eu nessa época um fiel compêndio de trivialidade, de presunção”. Para em seguida esclarecer, por meio do metadiscurso, encarando o espectador, sobre suas qualidades de defunto:



Figura 3.14 – Brás Cubas (BRESSANE, 1985)

Talvez espante ao espectador a franqueza com que realço e exponho a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto. Não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados.

(BRESSANE, 1985)

Contudo, nos casos aqui estudados, o defunto/autor/ator não trabalha sozinho, pois tem o leitor/espectador participando como co-criador de suas memórias, como gerador de suas imagens, visto que tanto o texto literário como os fílmicos deixam lacunas que necessitam ser preenchidas pelos leitores/espectadores, a fim de que a compreensão não seja comprometida.

O contado nas obras literária e cinematográficas, pelo defunto e pela câmera, faz parte do ‘círculo vicioso das realidades virtuais’, neste, tudo o que se olha nada mais é que uma imagem, criada a partir da realidade que se deseja maquiar.

Agora morto, Cubas sente-se livre e usa de sua liberdade para criticar a burguesia, a família brasileira e a si próprio, mostrando que “ser livre é poder olhar

de outra maneira e poder, sobretudo, imaginar-se por si mesmo e por meio de suas próprias visões” (NOVAES, 2005, p. 157). É por meio dessa visão, do discurso e do metadiscurso que leitores e espectadores tomam conhecimento do simulacro Brás Cubas.

4. A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM BRÁS CUBAS

Ser ou não ser... Eis a questão.

(*Hamlet*)

Estamos habituados a falar sobre o discurso objetivo do narrador, ressaltando sempre ser esse a mola mestra da narrativa, porém, conquanto o discurso seja importante para a distinção entre ficção e realidade, é “a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (ROSENFELD, *In: CÂNDIDO et al.*, 2004, p. 21).

O romance ganha vida devido à personagem, isso porque funciona como elemento de identificação do leitor com o texto, pois com ela o leitor se entrega para mergulhar no universo ficcional, deixa-se levar pela imaginação. O narrador funciona como veículo de transmissão da história, por meio da narração, mas é a personagem que o leitor adota, e ‘encarna’, para viver o romance como se estivesse em sua pele, como se fosse ela.

Para que haja a identificação do leitor/espectador com uma personagem, ela e todo o contexto em torno do qual existe necessitam ser coerentes. Vale lembrar que imaginação e fantasia são distintas de falsidade. A personagem é imaginação do autor e, quando coerente, é apenas simulacro. Uma personagem incoerente, fugindo à verossimilhança¹⁰ interna da obra, gera descrença e enfado e compromete a existência do romance ou filme enquanto obra de arte.

Para um aprofundamento sobre a personagem observemos primeiramente o conceito de Aristóteles (1997), que a define como mímese, como cópia do ser humano. Compartilhando da visão aristotélica sobre personagem, Pallottini (1989, p. 5) afirma que essa seria “a imitação, e, portanto, a recriação dos traços fundamentais de pessoa ou pessoas, traços selecionados pelo poeta segundo seus próprios critérios”.

Pallottini (1989, p.11), esclarece, ainda, que personagem e pessoa apresentam os mesmos traços, sendo que a primeira é uma pessoa imaginária e para a sua

¹⁰ Referindo-se à dramaturgia clássica Patrice Pavis (apud PALLOTTINI, 1989, p. 20) esclarece que verossimilhança “é o que, nas ações, nos caracteres, na representação, parece verdadeiro ao espectador”. Embora Pavis não tenha se dirigido diretamente ao romance ou ao cinema, entendemos seu conceito cabível nessas artes.

construção “o autor reúne e seleciona traços distintivos do ser – ou de seres – humano, traços que definam e delineiem um ser ficcional, adequado aos propósitos do seu criador”. Percebemos que nessa construção a criatura, neste caso a personagem, é a imagem do que seu criador, escritor/diretor, deseja mostrar e, ao mesmo tempo, caracteriza seu público alvo.

Agora, ressaltamos que a personagem se define com clareza apenas no desenrolar da ação ou do acontecimento no tempo, visto que seus atos e diálogos esclarecem sobre ela e dão credibilidade ao dito pelo narrador.

Porém, as objectualidades, a história em si, necessitam de algo mais. Na realidade, a apresentação dos fatos e personagens na literatura e, esporadicamente, no cinema ocorre de maneira que o narrador toma por vezes o espaço da personagem, devido à matéria-prima de ambas as artes: palavras e imagens, as quais, como afirma Rosenfeld (*In: CÂNDIDO et al., 2004, p. 31*), são as “que ‘fundam’ as objectualidades puramente intencionais, não as personagens”. Por esse motivo, as personagens podem ser dispensadas durante alguns instantes, para que o narrador mostre as nuances da história.

Mesmo podendo ser retirada da narrativa por certo tempo, um texto literário não existe sem personagem. É ela que, como dissemos, dá vida e importância ao texto, haja vista obras como *Hamlet*, *Don Quixote de La Mancha*, *Grande Sertão: Veredas* e *Dom Casmurro*, vivas até os dias atuais no imaginário dos leitores, devido a suas personagens. Como não recordar, por exemplo, os olhos de ressaca de Capitu? Ou as incertezas de Riobaldo? Ou, ainda, as aventuras do fidalgo D. Quixote?

Ao falar sobre a personagem ao longo dos séculos, Antônio Cândido (2004, p. 54-55), ressalta que

Pode-se dizer que é o elemento mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna, como se configurou nos séculos XVIII, XIX e começo do XX; mas que só adquire pleno significado no contexto, e que, portanto, no fim de contas a construção estrutural é o maior responsável pela força e eficácia de um romance.

O teórico, ao abordar a importância da construção estrutural do romance, remete à coerência e verossimilhança da história. Esses dois elementos estão intimamente relacionados. Imaginemos um filme de época, passado no século XVIII, por exemplo, no qual as mulheres fossem tomar sol na praia trajando biquíni. Ao deparar-se com a cena o espectador sentiria o impacto causado pela incoerência entre o período retratado e as vestimentas, o que o deixaria descrente com relação à história, isso sem questionar se as pessoas daquele tempo iam ou não à praia para tomar sol. Damos o exemplo não para mostrar que a narração deve ter um cunho de realidade ou ser verídica, mas que necessita, como pré-requisito para atingir seu objetivo enquanto texto ficcional, ser verossimilhante¹¹, somente assim envolverá o leitor/espectador em suas teias.

Antônio Cândido (2004) ainda defende que a grande revolução sofrida pelo romance no século XVIII foi a mudança do “enredo complicado com personagens simples, para o enredo simples com personagens complicadas”. Enredo simples pode ser entendido como coerente e uno, e a nomenclatura usada para personagem, simples e complicada, se refere ao que Forster (1969, p. 54-55) chama de planas e redondas.

Por serem as teorias, em sua maioria, provenientes de reflexões voltadas para o texto literário, nos referimos aos receptores como ‘leitores’. Ressaltamos, contudo, que devido à proximidade das técnicas e características da criação e das personagens na literatura e no cinema, principalmente por ser este uma arte híbrida na qual várias outras artes se inter-relacionam e se complementam, ao tratarmos das teorias a respeito da personagem não há necessidade de distinguir e enfatizar se literária ou cinematográfica. Entendemos que as teorias aqui apresentadas abrangem os dois universos, e quando isso não ocorrer mostraremos as divergências. Devido às ligações entre literatura, cinema e teatro, por conta da existência de adaptações de um meio semiótico para outro, e a escassa bibliografia sobre a construção da personagem literária e fílmica, utilizamos, para nosso estudo,

¹¹ Ao falar sobre verossimilhança textual, Riedel (1980, p. 67) revela que o texto deve adequar-se à cultura em que está inserido, pois “cada modelo de cultura tem sua orientação, que se exprime por uma escala determinada de valores, por uma relação do ‘verdadeiro’ e do ‘falso’, do ‘alto’ e do ‘baixo’”. Como exemplo dessa verossimilhança ajustada à cultura receptora temos as explicações sobre o trabalho de Nida (RODRIGUES, 2000), principal tradutor da Bíblia para vários idiomas, revelando a impossibilidade de colocar o ritual do sacrifício de *cordeiros* a Deus se o público alvo da tradução forem os esquimós, visto que eles não conhecem tal animal.

teóricos que escreveram sobre esse aspecto relacionado ao teatro, os quais trazem pensamentos e reflexões que se adequam à relação intersemiótica.

Ao falar sobre a construção da personagem, Beth Brait (2004) considera a existência de duas formas segundo as quais ela acontece: quando o narrador é a câmera e quando a personagem é a câmera. Por meio de uma analogia com o cinema, Brait mostra as diferenças de pontos de vista na construção. Ao funcionar como câmera o narrador constrói a personagem a partir do seu exterior, com exceção do narrador onisciente, o leitor tem acesso a informações reduzidas com relação ao íntimo delas; já quando a personagem é a câmera começa sua construção para o leitor desde o interior, visto que por suas próprias palavras, intenções e ações vai se caracterizando.

Renata Pallottini (1989, p. 12), num estudo de grande relevância sobre a construção da personagem, mostra-nos, detalhadamente, como é feito o construto de modo a torná-la verossimilhante:

O autor, na criação de um personagem, desenha um esquema de ser humano; preenche-o com as características que lhe são necessárias, dá-lhe as cores que o ajudarão a *existir*, a ter foros de verdade. Uma verdade, é claro, ficcional. Não se trata de ter um personagem que seja a cópia real de uma pessoa qualquer, viva, existente, conhecida do autor. Mas de criar um ser de ficção, que reúna em si condições de existência; que tenha coerência, lógica interna, veracidade. Um ser que *poderia ter sido*, não necessariamente um *ser que é*.

A autora ressalta que a personagem não necessita existir na realidade, mas precisa de características coerentes com o mundo ficcional no qual está inserido, para suscitar a identificação e imersão do leitor/espectador.

Ao falar sobre a profundidade e construção da personagem, Rosenfeld (*In: CÂNDIDO et al., 2004, p. 35-36*) esclarece que

É precisamente o modo pelo qual o autor dirige nosso 'olhar', através de aspectos selecionados de certas situações, da aparência física e do comportamento – sintomático de certos estados ou processos psíquicos – ou diretamente através de

aspectos da intimidade das personagens – tudo isso de tal modo que também as zonas indeterminadas começam a ‘funcionar’ – é precisamente através de todos esses e outros recursos que o autor torna a personagem até certo ponto de novo inesgotável e insondável.

Muito se fala e debate sobre os processos utilizados pelo escritor para a criação de suas personagens, mas, e se considerarmos que o autor, conforme dissemos no capítulo anterior, atribui seu texto a uma instância narrativa criada por ele, e observarmos como por meio dessa instância, o narrador, constrói a personagem? Quais recursos discursivos ele utiliza para tal empreitada? É sobre esse aspecto em particular que nos debruçaremos no apartado a seguir.

4.1. EU, BRÁS CUBAS

Acredito que no começo Deus fez um mundo para cada homem separadamente e é nesse mundo dentro de nós que devemos procurar viver.

Oscar Wilde (2003)

Se nosso intuito é falar sobre personagem, falemos sobre Brás Cubas, do romance e das adaptações cinematográficas, objetos de nossa pesquisa. E, como diria nosso defunto-autor, trataremos dos aspectos mais importantes, da essência da vida, para ser mais explícita, da construção dessa personagem.

Por ser o autor ficcional, tomando a obra para si ao assiná-la, a personagem liberta-se da tutela do escritor para criar vida e adquirir uma independência dentro da própria obra. Tudo isso conscientemente dado por Machado de Assis, fato que permite ao narrador fazer seu relato como melhor lhe aprouver.

Justificamos, inicialmente, com as palavras de Antônio Candido (2004, p. 64), a visão do autor ficcional ao narrar suas memórias, ao se olhar, a fim de que possamos entender, pelo menos em parte, seu pensamento ao construir-se, pois

Poderíamos dizer que um homem só nos é conhecido quando morre. A morte é um limite definitivo dos seus atos e pensamentos, e depois dela é possível elaborar uma *interpretação* completa, provida de mais lógica, mediante a qual a pessoa nos aparece numa unidade satisfatória, embora as mais das vezes arbitrária.

A citação acima explica o fato de o narrador Brás Cubas julgar sua personagem, ou seja, ele mesmo, já que, agora morto, pode lançar-lhe um olhar mais geral e crítico, embora brando. É por meio desse olhar que o leitor/espectador vê Brás Cubas construindo a si mesmo, personagem de caráter fútil e volúvel cultivado desde criança, quando educado cheio de regalias e vontades. A obra literária mostra a expectativa que seu nascimento causara na família e sua formação, inclusive as tentativas frustradas da mãe em transformá-lo num homem de bem, íntegro e religioso, já dando indícios do futuro adulto descrente e cético.

As duas produções cinematográficas também retratam essa fase, como veremos a seguir, enfatizando detalhes narrados no livro, como as brincadeiras e peripécias com o aval do pai.

A construção de Brás feita por Julio Bressane em sua adaptação acontece desde sua enfermidade, mostrando alguém moribundo e desinteressado da vida, solitário pelos cantos escuros da casa, até a escolha do ator que o encarnou, escolha motivada pelo fato de ser este ator, as mais das vezes, o intérprete de personagens cômicas, irônicas e com certo tom de deboche, características que marcaram o Brás Cubas idealizado pelo diretor.



Figura 4.1 – Brás após a morte da mãe (BRESSANE, 1985)

André Klotzel, em sua adaptação, também inicia a construção da personagem no leito de morte. E, como na obra literária, recebe a visita de Virgília, que tenta animá-lo, dizendo: “Ando a ver se ponho os vadios para a rua” (1997, p. 23). A referida cena chega aos espectadores por meio da narração do defunto-ator, que aparece sentado numa cadeira observando a apresentação imagética do que está contando verbalmente como se estivesse assistindo a um filme. Ademais, as várias pessoas que figuram no quarto de Brás reforçam a idéia da morte como espetáculo, que deve ser assistido por todos.

Observe-se que Bressane coloca apenas um ator para o papel, enquanto Klotzel, para diferenciar as etapas – juventude, velhice e morte – trabalha com dois atores, estratégia que demonstra a preocupação com o espectador, pois, se não houvesse a troca de atores no papel, ficaria, assim como na adaptação de Bressane, difícil distinguir as mudanças de fases apenas por meio das imagens. Além disso, Klotzel usa a maquiagem¹² para estabelecer nítida distinção entre Brás Cubas e o defunto-ator.

Em Bressane e em Klotzel a apresentação da personagem acontece, assim como no livro, através de uma seqüência de cenas: a partir do bebê Brás, o espectador é induzido a montar os retalhos de um caráter em formação, em que o menino, realmente, ‘é o pai do homem’. Vemos o menino Brás brincando de cavalo montado num negro, fato que demonstra o tipo de sociedade em que foi criado, e sua educação, ao levantar as saias das escravas para vê-las nuas, revelando de que terra e com que regalos “nasceu esta flor”. Uma criança, como muitas outras, inconseqüente e mimada, capaz de, como no episódio do senhor Vilaça com D. Eusébia, denunciar um sigiloso enlace amoroso, como vingança por Vilaça tê-lo feito esperar demais a sobremesa.

Na seqüência, aparece o jovem Brás iniciando sua vida de amores e desamores. O primeiro amor, Marcela, mostrada como uma mulher madura e movida pelo interesse, ao lado de um jovem, cego de paixão, capaz de dar-lhe tudo, se não fosse a interferência de seu pai. A cena em que Brás Cubas conta-lhe que será mandado para a Europa e a chama para partir com ele, prova, mais uma vez, o quão era ingênuo frente às artimanhas da vida:

¹² Na adaptação de André Klotzel o defunto-ator aparece com o tom da pele, sutilmente, acinzentado, diferenciando-o do Brás Cubas vivo que tem seu rosto rosado.

- Embarco daqui a três dias. Vem comigo?, pergunta Cubas.
- Três dias?, pergunta Marcela olhando-o pelo canto do olho, Vou...

(ASSIS, 1997; BRESSANE, 1985; KLOTZEL, 2001)

Brás é embarcado pelo pai à força, e sem Marcela. A adaptação de Klotzel enfatiza como rapidamente o rapaz se recupera da perda da mulher amada e conhece os prazeres proporcionados pela vida de estudante em Lisboa e na Europa em geral, por onde, como dissemos no capítulo anterior, depois de formado, viaja com mulheres, belas companhias que encontrava em cada país por onde passava.

Bressane, de maneira bem explícita, assim como na obra literária, mostra como a personagem principal é facilmente manipulada por outrem, como se deixa enganar quando “ama”, indícios de inexperiência. Mas mostra também como era astuto, quando mais velho, não se deixando dominar pela vontade e persuasão alheias, como no episódio da divisão da herança de seu pai.

Episódio de grande relevância para esta análise o da partilha dos bens logo após a morte de Bento Cubas, seu pai.



Figura 4.2 – Brás, sua irmã e o marido discutindo a partilha dos bens deixados pelo pai (BRESSANE, 1985)

Brás, sua irmã e o marido estão sentados em torno de uma mesa, o casal de um lado e o maduro protagonista de outro, fazendo lembrar uma competição de quebra de braço, a qual vence aquele que tem o pulso mais forte, possível alusão à teoria do humanitismo.

Livro e filmes apresentam um enredo que não chama a atenção por si só, visto que trata de situações corriqueiras vividas por um homem comum da sociedade carioca. Mas, se considerarmos ser esse homem um defunto contando suas memórias, alegando a busca de uma maneira de passar o tempo na eternidade da morte, a obra ganha peso que recai sobre a personagem. O foco do romance voltado para a personagem e a dubiedade de que ela se reveste foi uma das características responsáveis pelo ingresso de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* no grupo dos grandes romances modernos, inclusive, como mencionamos anteriormente, inaugurando o uso dessas peculiaridades na Literatura Brasileira.

“O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo”. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* “enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam” (CÂNDIDO, 2004, p. 53-54). Ao conhecer Brás Cubas o leitor/espectador não tem diante de si o indivíduo, mas o retrato da sociedade na qual se espelha, é o individual exprimindo a coletividade.

As personagens, ao falar, revelam-se de forma mais completa, por esse motivo o próprio defunto narra a trama e através de suas palavras o leitor/espectador conhece a ele e à sua personagem principal, Brás Cubas. Ao construir sua personagem utilizando as palavras, no livro, e as palavras e imagens, nos filmes, o narrador demonstra tê-la arquitetado física e psicologicamente, projetando-a, contudo, como indivíduo ‘real’, completo em suas características.

Embora, após fazer a leitura ou assistir às adaptações, o leitor/espectador reconheça o projeto completo chamado Brás Cubas, a personagem é apresentada de maneira fragmentada e incompleta, pois sua construção, por ser manipulada pelo narrador, não ocorre de forma direta e precisa, mas é oscilante, aproximativa e descontínua, assim como a narração.

Existem, conforme Antônio Cândido (2004, p.61), duas famílias de personagens, as *de natureza* e as *de costumes*¹³. Considerando essa classificação podemos enquadrar Brás Cubas como uma *personagem de natureza*, pois não se apresenta de forma bidimensional, como a *personagem de costumes*, mas com uma íntima terceira camada responsável por deixar algo obscuro e incógnito ao

¹³ Em seu artigo sobre a personagem de ficção Antônio Cândido ressalta que esta nomenclatura era utilizada já no século XVIII por Johnson.

leitor/espectador. No cinema, essa camada aparece de maneira mais sutil, porém mais facilmente percebida, visto que as imagens denunciam qualquer tentativa mais aprofundada de simulação por deixar à mostra as expressões dos atores diante das situações. Expressões que denunciam os pensamentos e reações de Brás diante dos acontecimentos.

Rosenfeld (*In*: CÂNDIDO et al., 2004, p. 30), ao esclarecer a relação entre o ator e a personagem no teatro brechtiano, revela que:

Quando Brecht pede ao ator que *não* se identifique com a personagem, para poder criticá-la, põe um foco narrativo fora dela, representado pelo ator que assume o papel de narrador fictício.

Através dessa afirmação chegamos a duas conclusões: uma com relação à obra literária e outra sobre a adaptação feita pelo diretor Júlio Bressane. Sobre o livro podemos dizer que, visando distanciar-se a fim de criticar o Brás Cubas vivo, existe o defunto-autor, o qual ressalta conhecer os tempos, em sua evolução ou em seu retrocesso, apresentados por Pandora, e reprovar algumas atitudes do jovem Brás, chegando a caracterizá-lo como “um fiel compêndio de trivialidade e presunção” (ASSIS, 1997, p.55). Sobre o filme de Bressane, falemos com relação à atuação de Luis Fernando Guimarães, que não permite a identificação do espectador nem a confusão entre intérprete e personagem devido à ironia e cinismo exacerbados em sua representação, diferente das atuações de Petrônio Gontijo e Reginaldo Farias, em *Memórias Póstumas*. O tom debochado atribuído a Brás por Bressane é uma maneira de criticar a personagem através de suas próprias atitudes, como na cena em que Brás entrega presentes à Marcela e faz comentários sobre sua relação com ela, assumindo, ao mesmo tempo, a posição de narrador e personagem:

Marcela amou-me... amou-me...

Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis.

Podemos explicar a forma como a ironia foi trabalhada no filme por Júlio Bressane (2000, p. 50) por suas próprias palavras, pois, falando sobre *Memórias*

Póstumas de Brás Cubas, diz que “é a ironia, um processo de investigação, mais intelectualmente que o humor, que é mais líquido e imprevisível, que rege a expressão desta voz de além-túmulo”.

No cinema observamos, parafraseando as palavras bíblicas, que o verbo se faz imagem. A personagem, até então formada por palavras, se materializa num ator e se cristaliza em imagens com força suficiente para difundir de maneira mais rápida e duradoura suas nuances.

Para Rocha Filho (1986, p. 13) o fundamental para uma personagem dramática “é que ela absorva a ação, a conduza, tomando para si as palavras e intenções do autor”. Podemos perceber exatamente isso nas adaptações aqui analisadas, pois as personagens apresentam traços nos quais vemos o estilo do autor, nesse caso diretor, porém, sem a personalidade individual de cada ator ao interpretar Brás Cubas, a elaboração da personagem em cena ficaria comprometida.

Os indivíduos Luís Fernando Guimarães, Reginaldo Farias e Petrônio Gontijo (Jovem Brás), com suas particularidades, são imprescindíveis para a construção e composição da personagem por eles interpretada, visto que conseguem, à sua maneira, conservar o tom da personagem literária, a exemplo do episódio em que Bento Cubas propõe a política e o casamento a Brás. Esse episódio aparece nos filmes revelando, por meio dos movimentos da câmera e do tom dos diálogos, a personalidade mais debochada e irônica da personagem de Júlio Bressane (Luís Fernando) e a personagem mais sóbria de Klotzel (Gontijo), que não deixa de ser irônica, se diferenciando somente pelo fato dele usar a ironia como tempero e não como *leitmotiv*.



Figura 4.3 – Brás conversa com o pai sobre a carreira política e o casamento (BRESSANE, 1985)



Figura 4.4 – Brás e o pai conversam sobre a carreira política e o casamento enquanto o defunto-ator os observa (KLOTZEL, 2001)

Não respondi logo; fitei por alguns instantes a ponta do botim; declarei depois que estava disposto a examinar as duas coisas, a candidatura e o casamento, contanto que...

- Contanto que?

- Contanto que não fique obrigado a aceitar as duas; creio que posso ser separadamente homem casado e homem público...

- Todo homem público deve ser casado, interrompeu sentenciosamente meu pai. Mas seja como queres; estou por tudo; fico certo de que a vista fará fé! Demais, a noiva e o parlamento são a mesma coisa... isto é, não... saberás depois... Vá; aceito a dilação, contanto que...

- Contanto que?... interrompi eu, imitando-lhe a voz.

(ASSIS, 1997, p. 60)

O caráter da personagem principal é apresentado na obra literária e nas produções cinematográficas por meio das suas atitudes diante das situações. É o caso do casamento, para o qual o pai tenta persuadi-lo, agindo Brás de maneira displicente e debochada diante dos argumentos do senhor Cubas. Na primeira cena de *Brás Cubas* mostrada acima, o enquadramento da câmera enfatiza os pés do rapaz, indicando talvez que se quisesse poderia escolher o rumo de sua vida, não necessitando seguir indicações de outrem. Na segunda cena, de *Memórias Póstumas*, a constante observação do defunto-ator de Klotzel, o qual faz interrupções para esclarecer as suas atitudes quando vivo, e as feições mais comedidas de Gontijo.

A personagem vai sendo construída por meio do discurso e metadiscurso instaurados pelo narrador, como quando o defunto-ator da adaptação de Klotzel ressalta ter chegado aos sessenta anos e que o espectador pode observar as mudanças causadas pelo passar do tempo. Através do episódio da coxa de nascença o caráter preconceituoso da personagem é construído no livro e nos filmes, visto que, Brás cogitou a possibilidade de casar-se com Eugênia, desistindo por ela ser “bonita, mas coxa!”.

Se o filme, ao colocar as palavras ultrapassando as limitações impostas pelo seu emprego somente nos diálogos, torna-se “campo aberto para o franco exercício de uma literatura falada” (GOMES, *In: CÂNDIDO et al.*, 2004, p. 109), então podemos dizer que *Brás Cubas* e *Memórias Póstumas* apresentam o uso dessa

literatura de maneira impecável, principalmente para construir a personagem. Nos dois filmes a 'literatura falada', recitação do texto literário, é encontrada no discurso monológico do narrador e nas falas das personagens, praticamente idênticas às do livro. Na adaptação de Klotzel o narrador é mais incisivo, pois atravessa todo o filme fazendo comentários, principalmente metadiscursivos, e dando explicações ao espectador, a exemplo da imagem anterior, assim como na obra literária.

Em *Memórias Póstumas* encontramos a 'verdadeira' face de Brás Cubas ao ouvi-lo dizer que "tinha chegado aos quarenta anos e não era pai nem ministro. Não era nada", pois toda a superioridade que deixaria transparecer adiante ao fazer o balanço de sua vida, afirmando sair lucrando por não ter tido filhos, não passa de mais uma de suas simulações, visto que, na verdade, sempre almejava um cargo político e deixar descendentes. Podemos observar que é o discurso de um ser deprimido e frustrado com a própria história.

Para que a personagem seja construída a contento na produção cinematográfica, o roteiro trazendo as indicações de como deve ser a atuação dos atores, assim como na peça teatral, é de suma importância.

As indicações a respeito de personagens, que se encontram anotadas no papel ou na cabeça de um argumentista-roteirista-diretor, constituem apenas uma fase preliminar de trabalho. A personagem de ficção cinematográfica, por mais fortes que sejam suas raízes na realidade ou em ficções pré-existentes, só começa a viver quando encarnada numa pessoa, num ator.

(GOMES, *In*: CÂNDIDO et al., 2004, p. 114)

Essa encarnação da personagem na pessoa conta tanto com o auxílio de laboratórios e *workshops* feitos pelos atores antes do início das gravações, visando a sua imersão no mundo da personagem, quanto com as indicações para atuação presentes no roteiro. Exemplo disso aparece quando observamos o roteiro de *Memórias Póstumas*, escrito e dirigido por André Klotzel, do qual escolhemos a cena em que o defunto-autor observa Brás Cubas e Virgília num encontro íntimo para mostrar como o roteiro apresenta o texto e as orientações, e o resultado imagético da personagem, neste caso o defunto-ator.

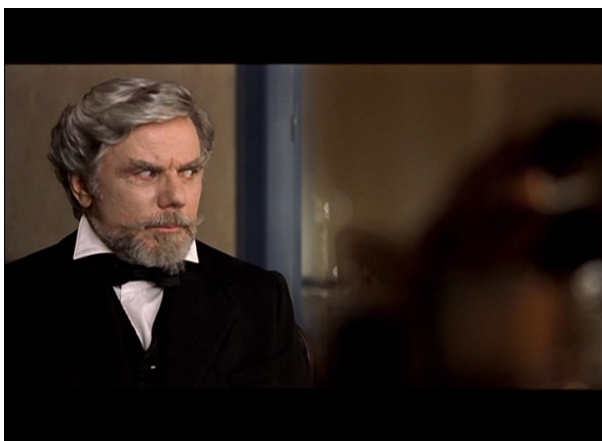


Figura 4.5 – O defunto-ator olha de relance o encontro amoroso entre Brás e Virgília (KLOTZEL, 2001)



Figura 4.6 – Diante das carícias do casal o defunto-ator fica sem palavras (KLOTZEL, 2001)

Seqüência 97 -int/dia- Casinha.

Fantasma de Brás no canto do quadro. Ao fundo, completamente fora de foco, vemos os vultos de Brás e Virgília. Pode-se perceber sutilmente, pelos gestos e sons, que os dois transam. O Fantasma, completamente constrangido, não encontra palavras para explicar aquilo. Ele tem muitas hesitações, ensaia começar a falar mas se breca. Dá um sorriso mas fica sem graça.

(O Off da Sequência seguinte poderá ser dado aqui).

Notemos que a maneira como deve agir, o olhar, a expressão do rosto, tudo está indicado pelo diretor no roteiro. Lógico que não podemos tirar o mérito do ator em compreender o que está em palavras e dar seu toque ao encarnar a personagem, pois se não houver um profissional que encarne o papel realmente como instruído pelo diretor o resultado será comprometido.

Paulo Emílio Sales Gomes (*In: CÂNDIDO et al., 2004, p. 117*), ao falar sobre a modernidade e temporalidade da personagem, ressalta que

A vitalidade da personagem literária, novelística ou teatral, reside no seu registro em letras, na modernidade constante de execução garantida por essas partituras tipográficas. A

personagem registrada na película nos impõe até os ínfimos pormenores o gosto geral do tempo em que foi filmada.

Mas, e quando falamos num filme de época? Poderemos determinar a época em que foi produzido? Certamente que não, pois o período retratado remete a um tempo passado e não ao período em que foi filmado, embora percebamos alguns traços da estética do diretor, fato que pode funcionar também como marca de uma época. Num filme que trate do tempo em que está inserido, sim, nesse temos por meio das roupas, dos diálogos, dos movimentos das personagens o gosto e costumes do tempo em que foi filmado.

Em *Brás Cubas*, Júlio Bressane ironiza o retrato feito por um filme de época ao colocar Luís Fernando Guimarães e Regina Casé, numa cena de Brás e Marcela, confirmando:

- Mas num pode aparecer minha calcinha que a minha calcinha é de lycra, minha calcinha num é de época.
- Minha cueca também num é de época.

(BRESSANE, 1985)



Figura 4.7 – Brás num encontro amoroso com Marcela
(BRESSANE, 1985)

Como dissemos anteriormente, as personagens devem mostrar-se aos leitores/espectadores coerentes para não quebrar a verossimilhança e comprometer a catarse. Sua diegese necessita observar os padrões aceitos pelo seu tempo e por

seus receptores. Porém, em obras como as aqui analisadas, que têm por objetivo essa quebra do mergulho catártico através do metadiscurso literário e fílmico, a verossimilhança aparece para sustentar a ficção e em alguns momentos, principalmente no filme de Bressane, ela não é pré-requisito para a criação.

4.2. O ESQUELETO SE FAZ OUVIR...

Existem verdades que a gente só pode dizer depois de ter conquistado o direito de dizê-las.

Jean Cocteau

Através da análise do funcionamento narrativo da obra cinematográfica e das técnicas de produção utilizadas, podemos identificar como a personagem literária Brás Cubas foi construída pelos diretores Júlio Bressane e André Klotzel.

Assim como no livro, Brás Cubas nos filmes é construído através de uma narrativa com digressões, em tom memorialístico, começando por sua morte, o leitor conhece desde o seu nascimento até a fase adulta. Tal forma de construção é também conhecida como *flashback*, a rememoração de algo. A narrativa possui uma estrutura, onde há uma subversão da ordem natural dos acontecimentos, o fim passa a ser início e este, fim.

Os contextos objectuais, como se refere Rosenfeld (*In: CÂNDIDO et al., 2004*), vão aos poucos constituindo e produzindo Brás vivo, porém, por serem produzidos pelo defunto-autor também o constituem através de seu próprio discurso e metadiscurso.

Percebemos que, embora as estéticas da obra literária e das obras cinematográficas sejam bem diferentes, os diretores preocuparam-se em construir a personagem por meio de suas atitudes e do discurso do narrador, deixando ecos da obra adaptada, mantendo o estilo machadiano.

Se retornarmos à reflexão sobre verossimilhança, podemos afirmar que, seja esqueleto ou defunto, o autor ficcional dessas *Memórias*, literária ou fílmicas, a

construção de si e de Brás vivo dá-se de forma coerente. Contudo essa coerência não significa que o intuito é fazer com que o leitor/espectador possa deixar-se levar e acreditar na criação de um personagem-sujeito¹⁴ chamado Brás Cubas, mas que possa observar os recursos discursivos empregados para sua construção, bem como para a criação de suas *Memórias*.

¹⁴ Para Hegel (apud PALLOTTINI, 1989, p. 37), personagem-sujeito é aquele que tem liberdade para decidir sobre si mesmo e seu destino, “ele tem *vontade, quer, decide, escolhe e age*”.

5. LITERATURA E CINEMA: A *METADISCURSIVIDADE DE BRÁS CUBAS*

O leitor atento, verdadeiramente ruminante, tem quatro estômagos no cérebro, e por eles faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduz a verdade, que estava, ou parecia estar escondida.

Machado de Assis

A literatura, em especial o romance, desde seu princípio carrega consigo a função de seduzir, de atrair adeptos através do jogo com as palavras, que, carregadas de um simbolismo mágico, fazem que o dito por um texto possa confundir-se com o visto ou vivido, levando à identificação dos leitores com o mundo ficcional. Daí explica-se, em parte, o êxito da literatura.

Feita de modo a ser tomada como verdade, como se fosse um retrato fiel da realidade, a escrita gerou um mito por muito tempo cultivado, o da criação como dom divino. Acreditava-se que para ser um escritor, de poema ou prosa, era necessário possuir um dom, uma dádiva ofertada pelos deuses a um seletos e restrito grupo de pessoas, e que existia um ritual de inspiração - a começar pelas musas - por meio do qual os autores se preparavam para a composição do texto literário. Isso explica o fato de alguns artistas se isolarem a fim de buscar concentração para criar; essa reclusão mistificou sobremaneira o fazer criativo, atraindo os olhares curiosos do público desejoso de saber os segredos existentes na concepção artística.

O mistério que revestia a criação da obra de arte foi, por inúmeras vezes, apresentado nas telas de cinema, seja como tema central, como no filme *Van Gogh – vida e obra de um gênio* (1990), seja como pano de fundo para a narrativa fílmica, como em *Moça com Brinco de Pérola* (2003), trazendo à tona discussões sobre a genialidade do artista; além de existirem várias pinturas que retratam o artista em plena criação, como *A Lição de Pintura* (1919), de Matisse.

Com a expansão da imprensa e a propagação do romance moderno, a figura do artista foi dessacralizada, perdeu-se a idéia de que a obra de arte é o resultado da inspiração, passando-se a vê-la como produto de técnicas empreendidas por seu criador; ademais, perdeu-se a visão de obra única. Walter Benjamin em seu artigo *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (1985, p.165-196), defende que a obra de arte, principalmente a partir do cinema, perde sua aura, visto que por meio da mecanização dos equipamentos pode ser reproduzida em larga escala, permitindo que se mostre em vários lugares ao mesmo tempo, perdendo sua singularidade.

Quando os artistas começam a usar a metalinguagem como recurso recorrente durante a elaboração de sua obra, principalmente na modernidade, o romance é despido completamente da aura benjaminiana, visto que ela “indica a característica da intocabilidade, de enigma, de distanciamento e singularidade da arte, seja pintura, música ou literatura” (CHALHUB, 1997, p. 43). Ao refletir sobre sua própria criação o artista desvenda os mistérios que rodeiam sua produção, pelo menos aparentemente, uma vez que, mostrando ao público as técnicas utilizadas, revela que para escrever não é necessário possuir um dom especial, nem tampouco ser gênio, mas é imprescindível o domínio da linguagem, da técnica e possuir talento.

Contudo, o que nos dias atuais é observado como amadurecimento da literatura, no século XIX era visto com descrença, pois os comentários metadiscursivos, sobre o processo de produção do texto, desmistificam o fazer artístico. Direta ou indiretamente o leitor é convidado a conhecer os mecanismos de criação da obra de arte, a perceber o nível de manipulação ali empregado, a envolver-se, a ter um contato mais próximo.

A metalinguagem tem como conseqüência “a perda da aura, uma vez que dessacraliza o mito da criação, colocando a nu o processo de produção da obra” (CHALHUB, 1997, p. 42). Embora esse invólucro se tenha perdido, há um ganho quanto ao estilo e à participação do receptor. O que Chalhub denomina de metalinguagem, Todorov (1967) classifica como enunciado reflexivo.

Para Todorov (1967, p. 28-29), o enunciado reflexivo é o que trata de si próprio, “ele fala, portanto, no interior do enunciado, de um dos elementos do processo de

enunciação¹⁵ desse mesmo enunciado, do seu ato de emissão”, possibilitando, assim, que todos os aspectos do enunciado (exceto o aspecto referencial), tanto o processo de enunciação como o aspecto literal, possam ser discutidos. Todorov aborda apenas o enunciado verbal e não permite nenhuma abrangência de seu conceito a textos não-verbais ou imagéticos, pois restringe suas idéias ao adotar os termos enunciado e enunciação.

Linda Hutcheon (apud REICHMANN, 2006) denomina a ficção que inclui em si mesma o comentário sobre a narrativa metaficção, ressaltando que por meio dessa o leitor não só reconhece os recursos utilizados durante sua construção, mas participa de forma autoconsciente como “co-criador no processo” (p.3), preenchendo a posição de autor manipulador. Para Hutcheon a linguagem do romance é sempre representacional, mas na metaficção o leitor tem explícito esse fato, reconhecendo tratar-se de uma produção e ao mesmo tempo deixar-se levar por ela, visto que o texto requer envolvimento por parte do leitor para que participe recriando-o através da imaginação. A autora estabelece modalidades explícitas e implícitas para a metaficção, as quais levam em consideração os aspectos diegéticos e lingüísticos.

A abordagem da literatura narcisista, feita por Linda Hutcheon, enfoca a reflexividade textual e seus efeitos sobre os leitores, não se detendo num estudo mais aprofundado sobre a construção metadiscursiva.

Entendemos a metalinguagem, conforme demonstrada por Chalhub, enunciado reflexivo, como caracterizado por Todorov, e metaficção da maneira tratada por Hutcheon como sendo sinônimos do que Genette (1982) denomina metatexto.

Gérard Genette (1982, p. 9-10), ao falar sobre os tipos de relações transtextuais, classifica como metatextualidade a relação de um texto com outro por meio dos comentários, sem que haja necessidade de nomeá-lo ou citá-lo. O teórico afirma ainda que o metatexto pode estar inserido dentro do texto ao qual se refere. Se vista sob essa ótica, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*¹⁶ apresenta as

¹⁵ Benveniste (apud TODOROV, 2004, p. 59-60), admite a existência na linguagem de dois planos de enunciação, os quais se referem à integração do sujeito de enunciação no enunciado: a história, que é a apresentação dos fatos num percurso temporal e sem qualquer intervenção do narrador; e, o discurso, que é “toda enunciação supondo um locutor e um ouvinte, tendo o primeiro a intenção de influenciar o outro de algum modo”.

¹⁶ A função metalingüística existe quando numa mensagem o código é utilizado para falar sobre ele mesmo. No estudo sobre a metadiscursividade em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, e a transposição desta para o cinema nas adaptações *Brás Cubas* (1985), de Júlio Bressane, e *Memórias Póstumas* (2001), de André Klotzel, será adotado o termo metadiscorso,

recordações do defunto-autor como texto e os comentários a respeito de sua construção como metatexto, que é o metadiscorso.

Baseada na metatextualidade exposta por Genette, utilizaremos o termo metadiscorso, por observarmos que compartilha da visão dos teóricos citados, mostrando a existência de uma relação intertextual entre texto e metatexto, e possibilita a análise de textos imagéticos ao usar os termos mais genéricos. Entendemos por metadiscorso um texto (discurso) que ressalta as características do processo durante o qual seu enunciado se carrega de significado.

A obra de arte na contemporaneidade leva seu espectador a refletir sobre o objeto observado, pois traz em seu interior a metadiscursividade, - explicações, detalhes, técnicas -, somente acessível, até pouco tempo, ao criador. Esse recurso, se não esclarece por completo, chama a atenção do espectador para que lance um olhar mais minucioso, vendo o que se esconde detrás daquelas palavras, pois a metadiscursividade funciona como arma de sedução e manipulação, prendendo o público em suas teias, conduzindo-o.

Ao falar sobre o cinema, Benjamin (1985, p. 189) salienta que ele “faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade”, mas essas também seriam funções exercidas pela literatura.

Literatura e Cinema estão bem próximos. Isso pode ser percebido pela observação das técnicas comuns às duas artes, como no caso da metadiscursividade, recurso que não é privilégio apenas do literário, mas de toda a criação artística. O cinema traz diversas produções nas quais o metadiscorso está presente, aparecendo em alguns casos como tema central, como *Um homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov, no qual é mostrado o processo de captação, seleção e montagem das imagens, *Crepúsculo dos deuses* (1950), de Billy Wilder, que revela a criação de um roteiro, *Encontros e desencontros* (2003), de Sofia Coppola, que apresenta o processo de gravação e os profissionais nele envolvidos.

O metadiscorso implica que se esteja numa situação privilegiada em relação ao próprio discurso, podendo-se, desta forma, controlá-lo e manipulá-lo. Os diretores

para os comentários feitos pelo narrador Brás Cubas sobre seu próprio discurso e sobre a criação da obra enquanto produto artístico. Na literatura, a observação se dá sobre o verbal; nos filmes, a análise pede que vejamos as técnicas cinematográficas e o texto proferido pelas personagens.

dos filmes aqui analisados, bem como Machado de Assis, se apresentam como exímios conhecedores de suas respectivas linguagens, pois dominam e utilizam de forma natural os recursos metadiscursivos. Na obra machadiana, verificamos com freqüência o metadiscorso, usado com objetivos que vão do simples comentário sobre o discurso até a apresentação e construção de uma personagem:

Não se irrite o leitor com esta confissão. Eu bem sei que, para titilar-lhe os nervos da fantasia, devia padecer um grande desespero, derramar lágrimas, e não almoçar. Seria romanesco; mas não seria biográfico.

(ASSIS, 1997, p. 141)

5.1. O QUEBRA-CABEÇA BRÁS CUBAS

O estilo está tanto nas palavras como dentro delas. É igualmente a alma e a carne de uma obra.

Gustave Flaubert

Romance considerado iniciador do Realismo na Literatura Brasileira, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* inaugura técnicas modernas, ainda no século XIX, dentre as quais aparecem a posição do narrador e a metadiscursividade, presente também em outras obras machadianas, como por exemplo, *Memorial de Aires* (1908), em que o Conselheiro faz um diário no qual comenta e critica as próprias anotações, explicando-se quando passa alguns dias sem escrever.

Subjetivo, irônico e conhecedor da linguagem adequada para compor seu relato, Brás Cubas conta suas memórias em primeira pessoa dialogando constantemente com um narratário a quem se refere como *o leitor*. Esse narratário ocupa o papel de confidente e companheiro do narrador durante sua empreitada e é a quem faz comentários metadiscursivos, revelando suas hesitações com relação à seqüência em que possa ser apresentado seu relato: “se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a

minha morte” (ASSIS, 1997, p. 17). Essas hesitações, que parecem apenas mostrar a elaboração da história, estão dispostas ao longo do metadiscorso auxiliando na construção da personagem.

[...] Fiquei desconsolado com esta reflexão, chamei-me pródigo, lancei o cruzado à conta das minhas dissipações antigas; tive (*por que não dizer tudo?*) tive remorsos. (grifo nosso)

(ASSIS, 1997, p. 52)

Ao demonstrar a tentativa de omitir o sentimento de remorso por ter dado ao almocreve que o salvara uma moeda mais valiosa quando o rapaz ficaria igualmente agradecido com uma de menor valor, o defunto-autor deixa transparecer a avareza e ingratidão de Brás Cubas jovem, que, como ressaltamos no capítulo anterior, são frutos de uma educação frouxa.

O interlocutor machadiano aparece quando invocado pelo narrador Brás Cubas, que o faz constantemente, convidando-o a interagir no desenvolver da narrativa, referindo-se a ele, aconselhando-o:

Volúpia do aborrecimento: decora esta expressão, leitor, guarda-a, examina-a, e se não chegares a entendê-la, podes concluir que ignoras uma das sensações mais sutis desse mundo e daquele tempo.

(ASSIS, 1997, p.56)

Por meio de suposições o defunto-autor instaura uma comunicação, inferindo o que seu interlocutor possa vir a pensar, caracterizando-o por meio de uma analogia com os capítulos de um livro dizendo que “capítulos compridos quadram melhor a leitores pesadões; e nós não somos um público *in-folio*, mas *in-12*, pouco texto, larga margem, tipo elegante, corte dourado e vinhetas... principalmente vinhetas...” (1997, p. 53). Ao se colocar no mesmo patamar que os leitores, Brás revela suas características tanto de autor como de leitor, mostrando, como o faz desde o prólogo, certa repulsa aos romances românticos tão em voga até então.

Essa comunicação traz consigo comentários metadiscursivos sobre o estilo e o conteúdo das *memórias*, sobre sua recepção, mas também mostra seu pensamento diante de um público que não é dado a histórias com enredo bem elaborado e complexo, que só espera uma narração direta e simples dos fatos:

Veja o leitor a comparação que melhor lhe quadrar, veja-a e não esteja daí a torcer-me o nariz, só porque ainda não chegamos à parte narrativa destas memórias. Lá iremos. Creio que prefere a anedota à reflexão, como os outros leitores, seus confrades, e acho que faz muito bem. Pois lá iremos. [...]
Vamos lá, retifique o seu nariz, e tornemos ao emplasto.

(ASSIS, 1997, p. 21)

Dita explicação também aparece na adaptação de André Klotzel, logo após um jogo de suspense, feito pelo narrador, sobre os acontecimentos vindouros. O defunto-ator de *Memórias Póstumas* demonstra a habilidade com que encadeia os fatos da narrativa, ao mesmo tempo em que domina o estilo utilizado para a construção de seu relato.

As reflexões metadiscursivas, que deixam implícitos aspectos estilísticos do texto, sugerem que Brás Cubas sabe e utiliza o que agrada ao leitor encontrar num romance, apesar de afirmar no prólogo que sua obra é uma biografia, que são suas *Memórias*, e reiterar no desenrolar da história que “isto não é um romance, em que o autor sobredoura a realidade”. O narrador recorrendo à metadiscursividade, prestando esclarecimentos sobre seu texto, demonstra ter ciência da obra que está realizando:

Todavia, importa dizer que este livro é escrito com pachorra, com a pachorra de um homem já desafrontado da brevidade do século, obra supinamente filosófica, de uma filosofia desigual, agora austera, logo brincalhona, coisa que não edifica nem destrói, não inflama nem regela, e é todavia mais do que passatempo e menos do que apostolado.

(ASSIS, 1997, p. 21)

Como afirma Castro (2002, p. 68), “a relação pensamento e linguagem é a grande questão do homem e narrador moderno”, visto que a maneira de exteriorizar as idéias é por meio de palavras, que nem sempre, principalmente em se tratando de Brás Cubas, significam o que aparentam à primeira leitura. O defunto-autor no prólogo, que escreve *Ao Leitor*, após tecer considerações sobre o estilo adotado na construção de suas memórias e a reação que espera dos leitores, encerra o último período revelando que “a obra em si é tudo” (1997, p. 16).

Tudo se pode esperar dessa “obra difusa”, e pela linguagem, pelo jogo com as palavras, pelos recursos metadiscursivos é que o narrador vai tecendo seu relato, vai envolvendo cada vez mais o leitor, vai se construindo como autor ficcional e personagem de suas *Memórias*. Brás domina o estilo e a linguagem, além de que não há ninguém melhor que ele para contar a história de sua vida, por isso, domina também o modo como constrói os fatos e como se constrói, como vimos no capítulo anterior. Ele sabe exatamente quando e o que revelar, quando e o que omitir, quando e o que calar, a fim de que não se perca o interesse por sua narração. Ademais, dá uma aparente liberdade ao leitor dizendo que se não “for dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direto à narração” (1997, p. 25), mas, logo após, incita-o a ler o relato por completo, pois “por menos curioso que seja, sempre lhe digo que é interessante saber o que se passou em minha cabeça durante uns vinte a trinta minutos”. Nessa passagem, mostra-se um narrador manipulador, pois já havia dito não saber de ninguém que houvesse relatado o seu próprio delírio de morte.

Como dissemos anteriormente, o narrador construído por André Klotzel toma o espectador pela mão e o conduz por entre as cenas enquanto os fatos lhe são apresentados. Ele, assim como o narrador da obra literária, sabe como manipular de modo a fazer que o público seja envolvido e se deixe agarrar por entre suas teias discursivas, distinto da adaptação de Júlio Bressane, na qual o espectador, quando não tem a câmera como guia, vê-se sozinho para compreender as imagens. Em *Memórias Póstumas*, o narrador demonstra, por meio do metadiscorso verbal, conhecer e acompanhar intimamente o espectador, inferindo suas expectativas e desejos diante da história, assim como na obra literária. Machado de Assis e Klotzel filtram a história pela perspectiva do narrador. Contudo, o filme de Klotzel, constrói a narrativa e a personagem atrelando o verbal ao imagético, pois por meio dos *closes*,

dos *travellings* e da interpretação dos atores chegam ao espectador o Brás Cubas e o defunto-ator. Bressane opta por transmutar o metadiscurso literário utilizando e explicitando técnicas cinematográficas, como o aparelho de áudio ligado ao microfone que possibilita a extração de sons do esqueleto e a película preta cobrindo a lente da câmera, necessitando que seja retirado um pedaço para a visualização da cena.

“É ao modo de organização da mensagem que devemos devotar nossa atenção, a fim de observar-lhe o funcionamento”. A afirmação de Chalhub (1997, p. 13) leva a uma reflexão diante de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, pois, observando-a por completo, percebemos que a obra está organizada de modo a reter a atenção do leitor e a construir a personagem, caracterizando-a parágrafo a parágrafo por meio do discurso, como mostramos no capítulo anterior, e do metadiscurso, como no capítulo CII – ‘O Repouso’, no qual comenta seus sentimentos com relação à partida de Virgília devido à nomeação de Lobo Neves e, ao recusar-se a contar uma atitude sua, revela características do jovem Brás:

Mas este mesmo homem, que se alegrou com a partida do outro, praticou daí a tempos... Não, não hei de contá-lo nesta página; fique esse capítulo para repouso do meu vexame. Uma ação grosseira, baixa, sem explicação possível... Repito, não contarei o caso nesta página.

(ASSIS, 1997, p. 131)

O defunto-autor utiliza o metadiscurso para construir Brás Cubas vivo ao criticar os modos grosseiros e baixos de sua personagem e mostrar sua insensibilidade e egoísmo por ter ficado feliz com a reviravolta política de Lobo Neves, o qual ia viajar com a família para assumir uma província, pois, assim, ia livrar-se dos olhares inquisidores da sociedade sobre seu relacionamento com Virgília, sem se importar com os sentimentos dela com relação à separação.

O narrador está convicto de que domina esse jogo, no qual as peças são os capítulos e o tabuleiro, o livro, e se vangloria disso mostrando aos leitores “com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro”, e, para certificar-se de que sua demonstração não passe despercebida, continua enfático: “Viram?

Nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção pausada do leitor: nada” (1997, p.30).

Os capítulos são peças fundamentais no jogo discursivo e metadiscursivo de Brás Cubas, visto que está sempre ponderando qual deveria escrever e qual suprimir, além disso, relembra assuntos já tratados em capítulos anteriores ou evita-os para que “não adiantemos os sucessos” (p. 39). Como num quebra-cabeça, o narrador brinca com os títulos dos capítulos, a exemplo dos capítulos XXIII – ‘Triste, mas curto’ e XXIV – ‘Curto, mas alegre’, e dá a entender que na sua organização textual conhece as expectativas e dificuldades de quem lê:

Não obstante, se eu não compusesse este capítulo, padeceria o leitor de um forte abalo, assaz danoso ao efeito do livro. Saltar de um retrato a um epitáfio, pode ser real e comum, o leitor, entretanto, não se refugia no livro, senão para escapar à vida. Não digo que este pensamento seja meu; digo que há nele uma dose de verdade, e que, ao menos, a forma é pitoresca. E repito: não é meu”.

(ASSIS, 1997, p. 150)

Embora admita não ser seu o pensamento, Brás Cubas afirma compartilhar, pelo menos em parte, com a idéia de que a Literatura funciona como refúgio, ao qual o leitor recorre quando deseja escapar à realidade, ela é vista não como retrato da vida, mas como simulacro dela.

Através dos comentários metadiscursivos e de seus ‘solavancos’, comparando seu “estilo ao andar dos ébrios”, o narrador incita a curiosidade do leitor e o culpa pela imperfeição de suas *Memórias*. Reafirmando sua condição de defunto, atribui à pressa de viver do leitor o defeito do livro, visto que para Brás Cubas o tempo já não é um inimigo, mas um aliado para que possa escrever suas memórias sem atropelos, esmiuçando os detalhes e refletindo com relação ao estilo. No capítulo LXXI – ‘O Senão do Livro’, mais uma vez expõe seu ato de criação, tira o invólucro da aura artística, assim como o faz Klotzel na cena em que o narrador profere palavras equivalentes:

Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco a eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar, tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...

(ASSIS, 1997, p. 103)

O metadiscorso feito pelo defunto-autor não se dirige somente aos leitores, os críticos também são contemplados em sua narrativa, porém, de maneira apenas parcialmente positiva, pois no capítulo CXXXVIII – ‘A Um Crítico’, Brás queixa-se de ter sempre de dar explicações sobre seu discurso, e logo escreve o capítulo CXXXIX – ‘De Como Não Fui Ministro d’Estado’, formado só por reticências, para, em seguida, no capítulo CXL – ‘Que Explica o Anterior’, justificar o silêncio das reticências: “Há coisas que melhor se dizem calando; tal é a matéria do capítulo anterior. Podem entendê-lo os ambiciosos malogrados”. Ao explicar as reticências o defunto-autor demonstra o pessimismo de Brás Cubas por ser um “ambicioso malgrado”, não alcançando o cargo político que tanto almejava. A fuga das palavras significa que não existem mais argumentos nem esperanças, Brás não era nem marido, nem pai, nem político, como o narrador completa: “imaginem o desespero, a dor, o abatimento do dia em que perdi a cadeira da câmara dos deputados. lam-se-me as esperanças todas; terminava a carreira política”. Brás Cubas, por vezes, ocupa-se em explicar algo dito, utiliza-se da metadiscursividade ao longo de toda a sua narrativa, a fim de evitar alguma má interpretação, ou como forma de incitar leitores e críticos, justifica-se.

Conquanto faça que o leitor volte sua atenção para o conteúdo de seu discurso, a metadiscursividade em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* funciona como técnica para a dupla construção da personagem Brás Cubas, pois pela narração simples e direta ele retrata os aspectos físicos e psicológicos que possuía em vida, mas por meio do metadiscorso desvenda o que pensa e, nas entrelinhas,

como age o defunto-autor, sem deixar de revelar sutilmente características do jovem Brás. Analisaremos como esses aspectos foram transmutados para as adaptações cinematográficas.

5.2. EXTRALINGÜÍSTICO

Francamente, eu não gosto de gente que venha adivinhando e compondo um livro que está sendo escrito com método...

Machado de Assis

Christian Metz (apud VANOYE, 1994, p. 44) aponta a diferença existente entre o romance e o filme argumentando que o romance é verbal por inteiro e a matéria do filme é amplamente extralingüística. Contudo, essa afirmação deve ser tomada com cautela, pois existem filmes que utilizam a narração verbal como mola mestra para seu desenvolvimento e compreensão, caso em que as imagens funcionarão como complemento para o verbal.

Esse é o caso do filme *Memórias Póstumas* (2001), de André Klotzel, pois se o verbal fosse suprimido comprometeria seu entendimento e aceitação, visto que nele as imagens têm seu significado atrelado ao discurso proferido pelo narrador, que guia o espectador. Isso não acontece com *Brás Cubas* (1985), de Júlio Bressane, do qual podemos dizer que é um filme cheio de imagens que são a pura significação e exercem a função de narradoras, junto com a câmera, elas constroem os espaços e as personagens, principalmente Brás Cubas, revelando, por meio do metadiscurso cinematográfico, suas sensações diante dos acontecimentos retratados, como na cena em que o rapaz está desolado devido à morte de sua mãe e a câmera faz panorâmicas rápidas pela sala mostrando como ele sentia-se após o forte golpe recebido.

Tentando aproximar ao máximo sua adaptação ao texto machadiano, André Klotzel, em *Memórias Póstumas*, transpõe do livro o metadiscurso, bem como o já comentado diálogo do narrador com o narratário, neste caso o espectador. Contudo,

não traduz as técnicas literárias em cinematográficas, trazendo, da mesma maneira que no livro, Brás Cubas narrando sua história, tecendo considerações metadiscursivas sobre seu andamento, sobre a pressa que tem o leitor em antecipar os fatos. Essas intervenções ocorrem às vezes com voz *off* e em outras por meio de um discurso feito pelo defunto-ator com um olhar diretamente dirigido ao espectador.

Na primeira cena do filme de Klotzel o público conhece o defunto-ator, o qual se apresenta em duas situações: como defunto, no caixão, sendo sepultado, e como defunto-narrador de suas memórias póstumas. Nesse momento, o diretor mostra, sutilmente, aos espectadores a duplicidade da personagem principal, que a partir de então se divide em Brás vivo e Brás defunto-narrador. A metadiscursividade, por meio da reflexão sobre o estilo e a organização dos fatos, é revelada desde esta cena, pois Brás Cubas faz divagações sobre como deveria começar a contar sua vida, enquanto observa seu próprio funeral.



Figura 5.1 – Defunto-ator mostrando seu sepultamento ao espectador (KLOTZEL, 1985)

Em seguida, o espectador conhece o quarto de Brás, onde este aparece em seus últimos minutos de vida. A cena, porém, não está posta sem nenhuma explicação: o defunto-ator narra até os pensamentos que teve e, principalmente, seu delírio. O narrador joga com o espectador, fazendo mistério sobre a mulher que o visita, preferindo deixar a revelação para depois, e trava um diálogo unilateral, já que ao ouvinte não é dado o direito de manifestar-se, advertindo-o de que “não fique a

remexer-se na poltrona”, os pormenores chegarão no tempo certo, porque para os defuntos o tempo é companheiro e amigo.

Por vezes, a câmera faz *close* no defunto-ator, que conversa com o ‘*caro espectador*’, esclarecendo seus pensamentos juvenis ou a construção de suas memórias. Demonstrando o domínio da linguagem e do estilo utilizado para revelar sua história, Brás Cubas, ao estilo machadiano, faz diversas paradas para simples divagações ou esclarecimentos sobre algo dito de maneira verbal ou visual.



Figura 5.2 – O defunto-ator apresentando Virgília (KLOTZEL, 2001)

Essas pausas, juntamente com as imagens, auxiliam na construção do narrador ao mostrá-lo elegante, com olhar e tom de voz irônicos. A personagem principal é construída na adaptação de Klotzel, principalmente por meio do discurso do narrador, mas, da mesma forma que no livro, o metadiscurso auxilia nessa construção, visto que, o diretor põe passagens inteiras da obra literária sem traduzi-las à linguagem cinematográfica.

Para Fairclough (2001, p. 158) “o metadiscurso parece ser comum em discursos em que é valorizada a apresentação do ‘eu’ em posição de controle”. O caráter metadiscursivo da produção de Klotzel se apresenta por meio das pausas, idas e voltas feitas por Brás em seu discurso, visto que há uma valorização do defunto-ator, único capaz de narrar suas memórias por completo e que, por esse motivo, pode manipular o espectador, sobretudo ao construir sua imagem de defunto despreocupado com os olhares sociais e a de Brás Cubas vivo, para quem o status social aparecia como foco constante de sua existência.

Sabendo disso, indagamos: Até que ponto o defunto/autor/ator, de Machado e Klotzel, está despreocupado e despido das convenções sociais? Se o 'olhar público' já não o incomoda, como se explica tamanha preocupação com o estilo em que compõe suas *Memórias*? E a construção que faz de si mesmo, vivo e finado?

Refletindo sobre essas indagações e observando os textos literário e fílmico, percebemos o quanto Brás Cubas se preocupa com as convenções sociais e com o olhar público, pois durante toda sua narrativa está a justificar-se, a explicar-se, a cuidar do estilo em que narra e explicitando a despreocupação com a sociedade. Essa constante afirmação de que já não se importa com as críticas sociais aparece para despistar o leitor e tentar iludi-lo dessa despreocupação.

Júlio Bressane, apesar de afirmar que Machado de Assis já é um roteiro pronto, opta por não apresentar um narrador-ator, como o faz Klotzel, mas por traduzir as técnicas literárias às cinematográficas. Notamos a presença do narrador cinemático, visto ser a câmera quem narra a história, porém, antes que a objetiva assumisse esse papel aparece o esqueleto que emite sons provocados pelo atrito do microfone em seus ossos: é a personagem principal, que, na seqüência, está sentada na cadeira do escritório de Brás de pernas cruzadas, pronta para ver o espetáculo, usando uma cartola. O microfone dando voz ao esqueleto (defunto-autor) ratifica a idéia, muito presente no livro e em ambas as adaptações, de espetáculo, e, principalmente, de que a narrativa de Brás pertence ao mundo ficcional.



Figura 5.3 – O esqueleto de Brás Cubas sentado no escritório (BRESSANE, 1985)

Ao longo do filme, o defunto, representado por Luis Fernando Guimarães, aparece algumas vezes diante das câmeras para fazer comentários metadiscursivos, aos moldes do texto literário, e sobre seus pensamentos conforme as situações retratadas, como exemplificamos no capítulo 3.

O livro do qual foi adaptado é constantemente referenciado, principalmente, por meio dos títulos dos capítulos, como **CONTANTO QUE** ou **PORQUE NÃO FUI MINISTRO D'ESTADO**, que são repetidos por Brás com ênfase e com uma expressão pessimista e tristonha, remetendo à profunda dor relatada pelo narrador do livro. O metadiscurso encontrado no filme de Bressane está nessas nuances que remetem à elaboração da narrativa fílmica, mostrando o ponto de partida para a construção da produção *Brás Cubas* e, conseqüentemente, da personagem principal, como também está nas meta-imagens da obra cinematográfica.

A personagem é construída no filme de Júlio Bressane, sob uma ótica bastante negativa, como um ser pessimista, debochado, sem personalidade, que está acostumado a ser o centro das atenções. O diretor utiliza o *plongée* atrelado ao *close* no rosto da personagem para remeter a essa necessidade de ser visto; o *contra-plongée* e *closes* para caracterizar o pessimismo da personagem, como na cena após a morte da mãe de Brás ou quando Brás e o pai estão na casa de Virgília e o pai o aconselha a casar-se. Nesta cena a câmera está posicionada tão verticalmente acima que o espectador tem a imagem dos dois de pé conversando, vistos a partir da cabeça. Enquadramentos fora dos padrões clássicos para demonstrar a ironia, o deboche, a volubilidade, como na cena em que Brás Cubas fala sobre a função do nariz, na qual aparece apenas uma parte dele dentro do quadro, também são técnicas de Júlio Bressane.

Júlio Bressane presta tributo a Machado de Assis quando o apresenta a moças como Tarsila Amaral, Pagu e Anita Malfati, nomes consagrados do modernismo brasileiro, aludindo ao fato de que *Memórias Póstumas de Brás Cubas* foi o precursor do romance moderno no Brasil, ao mesmo tempo em que cita o autor do livro no qual o filme foi baseado. Além disso, as figuras modernistas são representadas por crianças, “jovens e a modernidade, uma combinação explosiva” (BRESSANE, 1985), revelando que o movimento anunciado pela estética machadiana apenas engatinhava. Machado é referendado, ainda, por meio de uma fotografia sua que figura sobre o piano de Brás Cubas.

A cena em que o diretor entra para interferir na atuação é o ápice metadiscursivo de seu filme, pois, aparece toda a equipe técnica com seus equipamentos saindo detrás das câmeras para discutir sobre a posição em que devem ficar para filmar uma relação sexual. É o que de mais próximo os diretores poderiam fazer da obra de Machado de Assis, pois essa cena representa um verdadeiro diálogo de meios semióticos e quebra de uma vez com qualquer mergulho catártico.



Figura 5.4 – A equipe de produção discute aspectos técnicos (BRESSANE, 1985)

Luis Fernando Guimarães (Brás Cubas) e Regina Casé (Marcela) indagam sobre o tipo de filme, repetindo: “O filme é de época? É de época?” (BRESSANE, 1985), enquanto Bressane descortina os bastidores cinematográficos com o retrato de como fazer um filme e quem está por trás dele, desmistificando ainda mais a aura benjaminiana.

Na adaptação de Klotzel, de maneira mais sutil, o defunto-ator revela o jogo cinematográfico quando ao entrar na cena em que apresentará a jovem Virgília o faz pela porta esquerda e sai pela direita para retornar à cena paralisada na qual estão Brás e seu pai, como se as cenas fossem separadas apenas por uma porta de entrada e outra de saída.

Existem cenas em que Brás Cubas, ainda vivo, faz divagações com relação aos episódios mostrados no filme por meio de uma conversa com o espectador. Em outras são divagações do defunto, como quando fala sobre o modo como constrói

seu relato, logo após a morte de sua mãe, dizendo que “talvez o espectador se espante com a franqueza com que revelo minha mediocridade” (BRESSANE, 1985). Por meio do metadiscurso, a exemplo do proferido nessas cenas, ou da interpretação dos atores vai se construindo para o espectador da adaptação de Júlio Bressane os dois Brás, vivo e defunto, os quais, à diferença de Klotzel, não distinguimos pelas imagens, mas somente através do verbal. Porém, como já mostramos, Júlio Bressane emprega o discurso e metadiscurso cinematográficos também na construção da personagem.

A música auxilia o desenrolar dos fatos, ela prepara o espectador para o que acontecerá. Bressane mostra novamente os recursos utilizados para a produção do filme quando coloca em cena um violoncelo sendo tocado no canto da sala, ou um trio que canta e toca uma música fúnebre quando Lobo Neves morre, sons que já apareciam como música de fundo das cenas. Além disso, as letras das músicas revelam uma espécie de síntese da situação apresentada e o estado no qual se encontra a personagem, geralmente melancólico.

Existe apenas uma cena no filme de Júlio Bressane em que, assim como acontece na obra literária, Brás fala sobre seu estilo, comparando seu relato aos “ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem... e caem...” (BRESSANE, 1985), pois percebemos que para o diretor o primordial é a construção e apresentação da personagem, e a exploração dos recursos cinematográficos, os quais utiliza para enfatizar o metadiscurso fílmico, mas que é a transmutação do empregado na obra machadiana.

No filme de Bressane, as situações são meio difusas, visto que as imagens aparecem por vezes fora de foco, outras fora de enquadramento e as seqüências podem ser isoladas sem nenhum prejuízo aparente, pois o diretor faz abruptos cortes deixando uma seqüência de cenas independente das que a antecedem ou sucedem, causando estranhamento no receptor pela maneira inusitada como é mostrada. Lembremos que Júlio Bressane integra, assim como Glauber Rocha, Sganzerla e Nelson Pereira dos Santos, o grupo de pioneiros das inovações cinematográficas no Brasil, que geraram estéticas como o Cinema Novo e o Cinema Marginal, que, por fugirem ao convencional não tiveram grande difusão ou receptividade por parte do público, como mencionamos no capítulo 2.

As soluções encontradas pelos diretores das produções analisadas para adaptar a obra machadiana são bem próximas, desde a seleção das passagens do texto literário até a apresentação de pinturas que auxiliam o desenrolar da narração. Contudo, é importante salientarmos as estratégias utilizadas para a transposição do verbal advindo do texto literário: Klotzel opta por um roteiro priorizando o lingüístico, que é apresentado por meio do discurso direto, no qual Brás Cubas narra, caracterizando física e moralmente as personagens, mas não deixa os diálogos de fora, pois do contrário seria um filme totalmente narrativo; Bressane faz uma escolha distinta, na qual o discurso direto é empregado, mas com muitos diálogos e pouca narração verbal, as personagens são apresentadas pela câmera, que é o narrador principal e mostra cada detalhe presente na trama.

Brás Cubas foi construído por André Klotzel por meio do verbal. Através do discurso e do metadiscurso, o espectador vê a personagem principal sendo construída num *flashback* narrativo; o defunto-ator, com suas características físicas e comportamentais, é desvendado diante do olhar objetivo da câmera. Embora o defunto-ator tenha tentado manipular a opinião do público por meio de seu discurso e metadiscurso, a ‘transparência’ da câmera de Klotzel não o permite. Júlio Bressane constrói um Brás de tom mais debochado, o que percebemos pela escolha de um ator cômico como Luis Fernando Guimarães para o papel, e também pelas imagens reveladoras de um ser interesseiro e burlesco, que leva uma vida de eterno *bon vivant*.

5.3. O METADISCURSO DE BRÁS CUBAS

Publicamos para não passar a vida a corrigir rascunhos. Quer dizer, a gente publica um livro para livrar-se dele.

Jorge Luís Borges

Como observamos nos subcapítulos anteriores, por meio de um jogo discursivo, o autor ficcional de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* introduz

passagens reflexivas, metadiscursivas, sobre seu processo de criação, revelando as escolhas e dúvidas que experimentou enquanto escrevia, visando à construção dupla da personagem Brás Cubas e a uma aproximação do leitor ao adverti-lo sobre o conteúdo de suas memórias:

Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meto algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil de antever o que poderá sair desse conúbio.

(ASSIS, 1997, p. 16)

O narrador tenta induzir o público a interpretar seu texto como memórias regadas de melancolia e solidão, sensação reiterada por Klotzel em sua adaptação, ao colocar o defunto-ator no cemitério se apresentando ao público com ar de tristeza, e por Bressane ao mostrar em sua primeira cena um esqueleto deitado no chão num ambiente fúnebre e o local em que as pessoas choram a morte de Brás.

Dällenbach (1979, p.51), ao classificar os tipos de intertextualidades, sugere a existência de uma intertextualidade autárquica, a autotextualidade, ou seja, uma relação de reduplicação interna. A autotextualidade está presente de forma bem delineada na adaptação fílmica *Brás Cubas*, visto que, além de se tratar de releituras de um texto literário, a produção de Júlio Bressane desvenda o próprio ato criador de um filme. É o texto fílmico que alude ao seu processo de produção, tomando para si o recurso da metadiscursividade, encontrada na obra adaptada.

Duplicação é como se pode chamar a existência de dois Brás, vivo e defunto, nos textos literário e fílmicos, construídos de maneiras bem parecidas por meio do metadiscurso ou da meta-imagem.

Brás Cubas, tanto no livro quanto nos filmes, tem consciência da narratividade e literariedade de seu texto, por esse motivo traz à tona aspectos de sua própria construção, e os reflete demonstrando que no texto moderno “a reflexão rompe a pura imanência da forma” (ADORNO, 2003, p.60). Essa reflexão pode apresentar-se de maneira verbal, por meio das divagações, sobretudo no livro, mas também de maneira sonoro-visual.

Através do metadiscurso o narrador demonstra ser um conhecedor dos mecanismos de linguagem necessários para tornar os seus escritos verossimilhantes, mesmo sabendo que o apresentado em seu relato é apenas a re-apresentação da realidade.

Como podemos perceber pela análise procedida, a metadiscursividade em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* apresenta reflexões sobre o estilo, comentários com relação aos rumos tomados pela narração, bem como auxiliam na construção da personagem principal, essas características proporcionam uma relação mais próxima com o receptor, que se sente mais à vontade com o texto, haja vista dispor de mecanismos que lhe ajudam a decifrar a obra, compreendê-la, discuti-la. Observemos que os mecanismos de metadiscursividade presentes na obra literária são repetidos nos filmes realizados, de modo a reforçar o duplo potencial do metadiscurso: condutor, pois na adaptação de Klotzel vira fator de aproximação entre espectador e filme por gerar uma identificação; e distanciador, visto que no filme de Bressane desperta o espectador para os mecanismos cinematográficos, ressaltando os recursos utilizados para a construção de uma ficção, não permitindo a identificação e o mergulho do público. O metadiscurso proporciona que, mesmo árido e de cunho experimental, os discursos sejam compreendidos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As relações intersemióticas existentes entre obra literária e produções cinematográficas compuseram a maior parte de nosso estudo, no qual observamos a metadiscursividade presente nas palavras do narrador e na construção da personagem Brás Cubas, não de forma desinteressada e sem critério, mas criando um simulacro capaz de ‘angariar a simpatia’ dos leitores/espectadores, e aproximá-los ao texto, seja literário ou fílmico.

André Klotzel e Júlio Bressane, diretores tão diferentes por suas estéticas, mas com o texto machadiano como ponto convergente em suas trajetórias, assumiram a missão de traduzir os signos verbais presentes no livro em imagens fílmicas. Percebemos que *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, enquanto texto literário, funciona como intersecção entre os diretores de suas adaptações, porém, enquanto produção cinematográfica demonstra ainda mais a distância ideológica e estética que os separa. Klotzel, parafraseando a obra machadiana com uma adaptação mais próxima do texto, utilizando tecnologia de som dolby, patrocínios governamentais, personagem interpretada por ator ganhando alto cachê e todas as inovações tecnológicas que tem à disposição. Bressane, dono de uma estética contestadora, sem muito engajamento social, parodia o texto machadiano com uma personagem ácida e cortante, mostrando porque, mesmo sem gostar da denominação, sua forma de filmar se enquadra, em 1985, dentro do Cinema Marginal.

A principal explicação para as diferenças estéticas dos diretores em questão é o mercado, pedindo novas formas de produção cultural e o contexto histórico em que cada um está inserido, que marca seus estilos. Os diferentes estilos justificam as conexões entre o texto ficcional e os elementos da linguagem cinematográfica, as quais são muitas vezes claras, como em *Memórias Póstumas*, outras sugeridas, como em grande parte de *Brás Cubas*.

Júlio Bressane buscou em sua adaptação criar analogias entre o texto literário e o fazer cinematográfico, traduzindo além da história propriamente dita, o estilo em que é contada, especificamente, os recursos metadiscursivos utilizados por Machado de Assis para realizá-la. O diretor adota uma maneira diferenciada de fazer cinema, indo contra os padrões vigentes da época, para conceber um texto mais autoral, cheio de pequenas significações infiltradas nas cenas, como tomadas em

que se evidencia um uso mais experimental do *plongée* e *contra-plongée*, *travelling* e *closes*.

O olhar do público é tão relevante que Machado em seu livro critica a sociedade com sutileza, críticas que de igual maneira foram transmutadas para os filmes, ou através das falas das personagens ou por meio das imagens, divergindo de um autor, diretor, para outro: na adaptação de Klotzel vem em tom humorado e na de Bressane em tom de ironia, de sarcasmo, chegando quase ao deboche, e de crítica aos padrões clássicos de atuação e de fazer cinema.

A construção da personagem se dá de modo a torná-la personagem-narrador e narrador-personagem dando uma plurivocalidade a Brás Cubas, que também se auto-referencia, pois ao mesmo tempo em que há a ação, há a alusão a ela e sua análise pelo defunto-autor. No livro e na produção de Klotzel, Brás pretendia com seu emplasto a representação de si mesmo, onde o produto que traria seu nome iria, por meio de imagens, representá-lo para si e para os outros, deixando latente a idéia de espetáculo no qual tudo é pura encenação.

Ao estilo brechtiano, a metadiscursividade é utilizada para despertar o leitor/espectador sobre os processos de construção de uma obra de arte e de suas personagens, revelando as intervenções dos autores/diretores durante a produção. No texto literário e no filme de André Klotzel, ao inserir passagens metadiscursivas, autor ficcional e diretor demonstram uma reflexão em torno da estrutura e estilo em que produzem a autobiografia, e o domínio da retórica posta em prática para construir personagens e envolver leitores/espectadores, criando uma atmosfera de intimidade. Na adaptação cinematográfica feita por Júlio Bressane, a metadiscursividade aparece em reflexões provenientes da obra literária adaptada, mas seu papel principal, e ousado, está em mostrar o fazer artístico no cinema, a fim de desmistificá-lo.

O desvendar metadiscursivo permite uma identificação e aproximação maior do leitor/espectador com a obra, pois, ao mesmo tempo em que o torna consciente dos mecanismos de elaboração artísticos, deixa-o livre para discutir aspectos dela e, como defende Brecht, mergulhar, sem vendas nos olhos, na ficção.

Por mais redundante que possa parecer, visto que o cinema é por si só uma mídia predominantemente não-verbal, a construção da personagem, bem como do roteiro fílmico, se dá por uma riqueza de detalhes e imagens a fim de agregar

verossimilhança à história contada pelo defunto-autor, possibilitando o reconhecimento e a adesão do público. Tornar-se conhecido e imortal por gerações e gerações foi a 'idéia fixa' de Brás Cubas. Com essa pretensão decide aproveitar a eternidade do além-morte para narrar suas *Memórias* deixando-as vivas e eternas por meio da palavra impressa, contudo, evidentemente, nem nas mais profundas aspirações o defunto-autor imaginou seus ecos verbais reverberando em signos icônicos, demonstrando a contemporaneidade desse livro escrito de maneira a ficar 'mais elegante e mais novo'.

Os diretores fizeram releituras diferentes da obra machadiana, cada um priorizando um aspecto dela, que se adequasse à sua estética cinematográfica. André Klotzel enfatiza o enredo e utiliza a metadiscursividade apenas verbalmente: como no livro, nos diálogos do narrador com o espectador, esse verbal auxilia na construção da personagem. Júlio Bressane não dá ênfase à história, mas à transposição da metadiscursividade literária, o essencial da criação machadiana, para os recursos metadiscursivos fílmicos, atrelando-os ao discurso constroem a personagem principal. Embora as adaptações não tenham contemplado juntos o enredo, o estilo e técnicas discursivas, transmutando-os para seu meio semiótico, percebemos ser possível a tradução intersemiótica, visto que, como dissemos ao longo de todo este estudo, ela envolve escolhas por parte dos diretores, os quais as fazem de acordo com sua visão de cinema e, por isso, podem privilegiar apenas um aspecto da obra adaptada.

Por ser o espetáculo do espetáculo é que o cinema fascina e seduz, por colocar na tela mercadorias que não existem ou praticamente não existem, apenas imagens criadas para dar a sensação de realidade. Por isso, ao terminar a exibição, as luzes se acendem e temos a impressão de despertar de um profundo sono, o sono da virtualidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMS, Jon-K. **Pragmatics and Fiction**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1985.
- ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- ARISTÓTELES. A poética. *In: A poética Clássica/ Aristóteles, Horácio e Longino*. Trad.: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 19-52.
- ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. 23ª ed. São Paulo: Ática, 1997.
- ASSIS, Machado de. **Obra Completa de Machado de Assis**. São Paulo: Nova Aguilar, 1997.
- AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. São Paulo: Papyrus Editora, 1994.
- BARTHES, Roland. **Ensaio Crítico**. Coleção signos, volume 11. Lisboa: Edições 70, 1964.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Trad.: Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BAVCAR, Evgen. A imagem, vestígio desconhecido da luz. *In: NOVAES, Aduino (Org.). Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- BAZIN, André. **Cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BOURNNEUF, Roland; OUELLET, Real. As personagens. *In: BOURNEUF, Roland; OUELLET, Real. O universo do romance*. Trad.: José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 2004
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre o teatro**. Trad.: Fiana Pais Brandão. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BRESSANE, Júlio. **Alguns**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. Brás Cubas. *In: BRESSANE, Júlio. Cinemancia*. Rio de Janeiro: Imago, 2000, p. 49-59.
- BRITO, João Batista de. **Literatura no cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006.

- _____. *Imagens amadas: ensaios de crítica e teoria do cinema*. **Graphos**. Revista da Pós-Graduação em Letras da UFPB. João Pessoa, V. I, Nº 02, junho de 1996, p. 9-28.
- CADEMARTORI, Lígia. **Períodos literários**. São Paulo: Ática, 2004.
- CÂMARA, Antônio da Silva. Sobre o filme *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. **KinoDigital**. Nº 1, dez. 2006. UFBA. Disponível em: <http://www.kinodigital.ufba.br/edicao1/pdf/memoriaspostumas.pdf> > Acesso em: 03 de ago. 2007.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. 7ª ed. Trad.: Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2002.
- CÂNDIDO, Antônio et al. **A personagem de ficção**. 10ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CÂNDIDO, Antônio; CASTELLO, J. Aderaldo. Realismo, Parnasianismo, Simbolismo. *In*: CÂNDIDO, Antônio; CASTELLO, J. Aderaldo. **Presença da literatura brasileira – História e Antologia**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 1994, V. 1, p. 281 – 451.
- CASTRO, Manuel Antônio de. O narrador e a obra: a linguagem como *medida*. *In*: MARCHEZAN, Luiz Gonzaga, TELAROLLI, Sylvia (Orgs.). **Cenas Literárias: a narrativa em foco**. Araraquara: UNESP, FCL, Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2002, p. 57-74.
- CATTRYSSE, Patrick. Film (adaptation) as translation: some methodological proposals. *In*: **Target 4:1**, 1992, p. 53–70.
- CHALHUB, Samira. **A Metalinguagem**. São Paulo: Ática, 1997.
- COSTA, Beatriz. **Aprendiz de Paulo Emílio**. Disponível em: http://www.cinemando.com.br/200211/entrevistas/andreklotzel_01.htm > Acesso em: 03 de ago. 2007.
- COSTELLA, Antonio F.. **Para apreciar a arte: roteiro didático**. 3ª ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.
- DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. *In*: **Intertextualidades**. Coimbra: Almedina, 1979, p. 51-76.
- DINIZ, Taís Flores Nogueira. Tradução intersemiótica: do texto para a tela. *In*: **Cadernos de Tradução**. Florianópolis, 4: 313-338, 1998.

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

_____. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

Enciclopédia Itaú Cultural – Teatro

<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=n=personalidades_bibliografia&cd_verbete=790> Acessado em 04/set/2007.

FAIRCLOUGH, Norman. Intertextualidade. *In*: FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Brasília: UNB, 2001, p. 133 – 174.

FORSTER, E. M.. **Aspectos do romance**. Trad.: Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.

GASS, William H.. **A ficção e as imagens da vida**. Trad.: Edílson Alkimim Cunha. São Paulo: Cultrix, 1971.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes: la littérature au second degré**. Paris : Éditions de Seuil, 1982.

_____. **Discurso da narrativa**. Ensaio de método. Lisboa: Arcádia, 1979.

GONZAGA, Sergius. Real-naturalismo. *In*: GONZAGA, Sergius. **Manual de literatura brasileira**. 3ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987, p. 83 – 116.

HAMON, Philippe et al. Para um estatuto semiológico da personagem. *In*: SEIXO, Maria Alzira. **Categorias da Narrativa**. Beira Douro: Lisboa, 1976.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. *In*: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da Literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, vol. 2, p. 955-987.

JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. *In*: JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1991, p. 63-72.

JOLY, Martine. **A imagem e sua interpretação**. Trad.: José Francisco Espadeiro Martins. Lisboa: Edições 70, 2002.

JÚNIOR, Gonçalo. **Na tela, obra machadiana tem resultado desigual**. EntreLivros – nº 07. São Paulo: Duetto, 2005, p. 42-43.

LEFEVERE, André. **Translation, rewriting & the manipulation of literary fame**. London and New York: Routledge, 1992.

LEITE, Lúcia Chiappini. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1989.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema Brasileiro: das origens à Retomada**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

LYRA, Bernadette. **A nave extraviada**. São Paulo: Annablume: ECA – SP, 1995.

NASSAR, Raduan. **Um copo de cólera**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NOVAES, Adauto (Org.). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Literatura, cinema e produção de simulacros. *In*: SARAIVA, Juracy Assman (org.). **Narrativas verbais e visuais – leituras refletidas**. Vale do Rio dos Sinos: UNISINOS, 2003, p. 27-41.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: a construção do personagem**. São Paulo: Ática, 1989.

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

PEREZ, Clotilde. Semiótica: origem e conceito. *In*: **Signos da Marca: expressividade e sensorialidade**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

PESSOA, Fernando. **Poesias**. _____:Itatiaia, 2005.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

REICHMANN, Brunilda T. **O que é metaficção? Narrativa narcisista: o paradoxo metaficcional, de Linda Hutcheon**. 2006.
<<http://mestrado.uniandrade.edu.br/links/menu2/publicacoes/metaficcao.pdf>>
Acessado em 28/mar/2008.

RIEDEL, Dirce Côrtes. **Meias-verdades no romance**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980.

ROCHA FILHO, Rubem. **A personagem dramática**. Rio de Janeiro: INACEN, 1986.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. **Tradução e diferença**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

RODRIGUES, Leandro Garcia. **Cazuza: a Bricolagem Crítica do Rock**
<<http://www.criticaecompanhia.com/leandro.htm>> Acessado em 04/set/2007.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

SÉRGIO, Ricardo. **O monólogo interior e o solilóquio**. Disponível em <<http://recantodasletras.uol.com.br/visualizar.php?id=405046>> Acessado em 21/set/2007.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. São Paulo: Martin Claret, 2000.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **A estrutura do romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1974.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Transfilmar é criar no vazio (Júlio Bressane em videogaláxias). In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **O terceiro olho: ensaios de vídeo e cinema: (Mário Peixoto, Glauber Rocha e Júlio Bressane)**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2003, p. 93 – 128.

TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas**. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **Literatura e Significação**. Trad.: Antônio José Massano. Lisboa: Assírio & Alvim, 1967.

WOLFE, Francis. Por trás do espetáculo: o poder das imagens. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1994.

XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Memórias Póstumas: Notas de Produção –
<http://www.webcine.com.br/notaspro/npmempos.htm> - Acessado em 12/01/2007.

CINEMATOGRAFIA

BRESSANE, Júlio. **Brás Cubas**. Embrafilme, 1985.

KLOTZEL, André. **Memórias Póstumas**. Superfilmes, 2001.