



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Formação de Professores

Bruna Canellas de Freitas

**“Eu não sou um autor defunto, mas um defunto autor”: a construção do  
narrador no romance machadiano e no filme de Klotzel**

São Gonçalo

2020

Bruna Canellas de Freitas

**“Eu não sou um autor defunto, mas um defunto autor”:** a construção do narrador no romance machadiano e no filme de Klotzel

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas

São Gonçalo

2020

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/D

F866 Freitas, Bruna Canellas de.  
“Eu não sou um autor defunto, mas um defunto autor”: a construção do narrador no romance machadiano e no filme de Klotzel / Bruna Canellas de Freitas. – 2020.  
99f.:il.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas.  
Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores.

1. Assis, Machado de, 1839-1908 – Memórias póstumas de Brás Cubas – Teses. 2. Memórias póstumas de Brás Cubas (Filme) – Teses. 3. Klotzel, André. 4. Cinema e Literatura – Teses. I. Ribas, Maria Cristina Cardoso. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Formação de Professores. III. Título.

CRB/7 - 4994 CDU 869.0(81)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Bruna Canellas de Freitas

“Eu não sou um autor defunto, mas um defunto autor”: a construção do narrador no romance machadiano e no filme de Klotzel

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em 15 de dezembro de 2020.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas (Orientadora)  
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Norma Sueli Rosa Lima  
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria Elizabeth Chaves de Mello  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Dr. Leonardo Mendes (Suplente)  
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

São Gonçalo  
2020

## **DEDICATÓRIA**

Pelos cento e cinquenta e um anos de morte de Brás Cubas.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus pela força e coragem renovadas em meus dias, especialmente durante estes tempos em que estamos enfrentando tantas tristezas e sofrimentos com a pandemia.

À Nossa Senhora Auxiliadora, por me sustentar com sua intercessão para que eu não viesse desistir desta caminhada na Pós-Graduação.

À minha família – especialmente, meus pais Luiz Carlos e Ana Carla e minha avó Edi –, por todo apoio e incentivo para a realização de mais este sonho em minha carreira acadêmica.

À minha irmã, Amanda, pelo incentivo e pelas trocas de ideias nos campos da Literatura e do Cinema.

Aos meus tios Gilson e Andrea e meu primo Gustavo, por todo apoio desde a graduação.

Ao meu noivo Felipe, por estar sempre do meu lado em todos os momentos. Por todo amor, carinho, compreensão para que eu pudesse chegar até aqui.

Às minhas amigas, da graduação para a vida, Eduarda e Fabíola, pelo apoio e troca de ideias.

À minha orientadora, Prof<sup>a</sup>. Maria Cristina, por todo incentivo, acompanhamento, troca de ideias e ensinamentos desde a minha iniciação científica.

À banca examinadora – Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Norma Lima, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Elizabeth Mello e Prof. Dr. Leonardo Mendes –, pelo aceite do convite e pelas contribuições a este trabalho.

À secretária do PPLIN, Pollyana Vargas, por toda solicitude e apoio.

Ao corpo docente do PPLIN, pelos ensinamentos, partilhas e incentivos.

Ao PPLIN e à UERJ, pela oportunidade de contribuir com o campo dos Estudos Literários com este trabalho.

A todos aqueles que de certa forma fizeram parte da minha formação.

Matamos o tempo; o tempo nos enterra  
*(Brás Cubas)*

## RESUMO

FREITAS, Bruna Canellas de. “*Eu não sou um autor defunto, mas um defunto autor*”: a construção do narrador no romance machadiano e no filme de Klotzel. 2020. 99 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2020.

Nesta presente dissertação desenvolvemos um diálogo comparativo entre o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, e sua adaptação cinematográfica *Memórias Póstumas* (2001), do diretor e roteirista André Klotzel, com ênfase na construção do narrador em sua conhecida dubiedade. Nossa pesquisa analisou como a adaptação fílmica de um texto literário sob o ponto de vista do narrador pode ser pensada a partir do processo de migração para a nova mídia; e sendo esta voltada ao exame das possibilidades materiais e das supressões, acréscimos, repetições pertinentes à transposição midiática, subcategoria das *Intermedialidades* em sua abordagem literária (RAJEWSKY, 2012). Consideramos, portanto, a dinâmica da articulação em função dos meios, bem como a autonomia de diretor e roteirista para ressignificar a obra de partida, uma vez que a adaptação consiste na reconfiguração das estruturas textuais a fim de adequar-se à outra mídia, com seu contexto de produção específico. Considerando a potência significativa do texto literário, sabemos que, mediante as escolhas efetuadas na releitura fílmica, o cineasta precisou enfrentar o desafio de transpor a complexa construção do narrador machadiano em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* – projeto machadiano que revolucionou o modelo de romance no Brasil.

Palavras-chave: Machado de Assis. André Klotzel. Transposição midiática. Narrador Brás Cubas. Literatura e Cinema.

## ABSTRACT

FREITAS, Bruna Canellas de. “*I am not exactly a writer who is dead but a dead man who is a writer*”: the narrator’s construction in Machado’s novel *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*<sup>1</sup> and Klotzel’s film. 2020. 99 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2020.

In this dissertation we developed a comparative dialogue between the novel *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*, by Machado de Assis, and his film adaptation *Posthumous Memoirs* (2001), by director and screenwriter André Klotzel, with emphasis on the construction of the narrator in his well-known dubiety. Our research aims at analysing how the filmic adaptation of a literary text from the narrator's point of view can be thought from the process of migration to the new media; and this is focused on the examination of material possibilities and deletions, additions, repetitions pertinent to media transposition, subcategory of Intermedialities in its literary approach (RAJEWSKY, 2012). We consider, therefore, the dynamics of articulation according to the meanings, as well as the autonomy of director and screenwriter to resignify the starting work, since the adaptation consists in the reconfiguration of the textual structures in order to adapt to the other media, with its specific production context. Considering the significant power of the literary text through the choices made in the film reinterpretation, the filmmaker had to face the challenge of transpose the complex construction of Machadian’s narrator: a literary project that has revolutionized Brazil's novel *modus operandi*.

Keywords: Machado de Assis. André Klotzel. Media Transposition. Narrator Brás Cubas.

Literature and Cinema.

---

<sup>1</sup> *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*. Translated from Portuguese by Gregory Rabassa. Library of Latin America. Series Editor for Brazil. Tichard Graham, with the assistance of Alfredo Bosi. New York. Oxford University Press, 1997.

Disponível em: [https://www.academia.edu/40311498/The\\_Posthumous\\_Memoirs\\_of\\_Br%C3%A1s\\_Cubas\\_Machado\\_de\\_Assis](https://www.academia.edu/40311498/The_Posthumous_Memoirs_of_Br%C3%A1s_Cubas_Machado_de_Assis)

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	André Klotzel .....	33
Figura 2 –	Cartaz do filme Memórias Póstumas (2001) .....	34
Figura 3 –	Brás Cubas no seu enterro .....	36
Figura 4 –	Cidade do Rio de Janeiro .....	37
Figura 5 –	Cidade do Rio de Janeiro .....	38
Figura 6 –	Cidade do Rio de Janeiro .....	38
Figura 7 –	Brás Cubas orientando o espectador .....	42
Figura 8 –	Brás Cubas criança e o menino escravizado .....	46
Figura 9 –	Brás Cubas interagindo com o espectador .....	48
Figura 10 –	Brás Cubas e a <i>Summa Theologica</i> de São Tomás .....	52
Figura 11 –	Brás Cubas cavalgando no hipopótamo .....	53
Figura 12 –	Virgília no delírio de Brás Cubas .....	54
Figura 13 –	Virgília no delírio de Brás Cubas .....	55
Figura 14 –	Brás Cubas no cemitério ao narrar suas memórias .....	69
Figura 15 –	Brás Cubas em seu leito de morte com Virgília e o defunto autor .....	78
Figura 16 –	Dedicatória .....	80

## LISTA DE QUADROS E TABELAS

Quadro 1 –	Capítulo 1 - IX (Transição) X Sequência 9 .....	43
Quadro 2 –	Capítulos suprimidos na adaptação .....	49
Tabela 1–	Estatuto do narrador Brás Cubas .....	60
Tabela 2 –	Capítulo I – Óbito do autor .....	77
Tabela 3 –	Memórias Póstumas de Brás Cubas e Quincas Borba .....	81

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
1	<b>UM ESTUDO DA TRANSPOSIÇÃO MIDIAL DA LITERATURA PARA O CINEMA</b> .....	15
1.1	<b>Uma breve revisão analítica acerca da adaptação</b> .....	15
1.2	<b>A questão da transposição midiática nos estudos sobre Literatura e Cinema</b> .....	21
1.3	<b>Memórias Póstumas de Brás e a adaptação de André Klotzel</b> .....	28
2	<b>DA PALAVRA PARA A IMAGEM: UM ESTUDO DO PROCESSO DE ADAPTAÇÃO DE BRÁS CUBAS</b> .....	32
2.1	<b>André Klotzel e a adaptação de Memórias Póstumas</b> .....	34
2.2	<b>O delírio de morte de Brás Cubas</b> .....	50
2.3	<b>O narrador Brás Cubas de Klotzel</b> .....	57
3	<b>A CONTRADIÇÃO DO DEFUNTO AUTOR EM MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS</b> .....	68
3.1	<b>Machado de Assis e as influências de Stern e Xavier de Maistre</b> .....	70
3.2	<b>Os Paratextos “Prólogo” e “Ao Leitor” na composição da narrativa</b> .....	73
3.3	<b>A contradição existencial do defunto autor em sua estratégia narrativa</b> ....	76
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	87
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	82
	<b>ANEXO A – Ficha técnica de Memórias Póstumas</b> .....	97
	<b>ANEXO B – Filmografia de André Klotzel</b> .....	98
	<b>ANEXO C – Machado de Assis e o Cinema</b> .....	99

## INTRODUÇÃO

A proposta desta dissertação surgiu a partir das experiências como bolsista de Iniciação Científica, na qual desenvolvi uma pesquisa sobre o romance *Quincas Borba*, do autor Machado de Assis, em que o objetivo era fazer uma leitura comparativa das duas versões impressas publicadas (folhetim e livro) da mesma obra. Este trabalho me proporcionou várias descobertas a respeito da transposição entre as mídias literatura e jornal, o que inclui os respectivos contextos de produção com suas peculiaridades históricas, estéticas e políticas. Foi muito produtivo, também, conhecer a Hemeroteca digital da Fundação Biblioteca Nacional e poder pesquisar fontes primárias já digitalizadas, além de consultar também o site Periódicos & Literatura da FBN.

Esta primeira pesquisa na Iniciação foi muito importante para que eu, então, tivesse mais segurança para (1) entender as diferenças entre obras que eram por mim tomadas como “iguais” por ter os mesmos título e autor; (2) perceber o quanto a mudança de suporte, meio (com seus recursos materiais específicos) e de público-leitor (com seus interesses próprios) interferiam mutuamente no projeto do autor ao escrever seu romance; e (3) compreender que um estudo comparativo entre mídias precisaria ir além do mapeamento de semelhanças e diferenças, embora eu ainda não soubesse exatamente como fazê-lo. Sou muito grata à pesquisa na Iniciação por ter me propiciado desenvolver, ainda que de maneira incipiente, a comparação entre mídias e, em sua prorrogação, avançar no processo, comparando tais versões impressas com a adaptação do romance machadiano para a mídia cinema.

Na segunda fase da Iniciação, a opção foi pelo filme do diretor Roberto Santos (QUINCAS Borba, 1987) e, como resultado, elaborei a monografia intitulada: “*Releituras do romance machadiano Quincas Borba: o processo de adaptação em estudo*”, como trabalho de conclusão do curso de graduação em Letras e sob orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Maria Cristina Ribas.

Ao pensar no projeto de Mestrado, optei por dar sequência à pesquisa iniciada durante a graduação, ainda estudando a obra machadiana, desta vez com o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e a adaptação cinematográfica *Memórias Póstumas*, do diretor e roteirista André Klotzel (2001). Meu projeto é continuar pensando no diálogo entre Literatura e Cinema, duas mídias distintas, cada uma com suas particularidades, sob o crivo da abordagem intermediática.

Literatura e o Cinema têm caminhado cada vez mais entrelaçados e, um forte exemplo são adaptações dos textos literários para as telas cinematográficas. Nem sempre, sob o olhar da crítica e também do senso comum, essa relação aconteceu de forma harmoniosa; quando comparamos duas mídias, ainda são enfatizadas questões voltadas à fidelidade da adaptação cinematográfica ao romance, uma vez que o texto literário é visto geralmente como superior em relação à adaptação e esta, como decorrência, valorizada em função da sua semelhança àquela. Nossa proposta (RIBAS, 2017) implica transformação do olhar para compreender como a adaptação de uma obra literária precisa ser pensada em sua força significativa própria, em seu contexto de produção específico que agrega sentidos outros à obra de partida. Ao mesmo tempo, é uma perspectiva que entende, como rico material de análise, o procedimento de passagem de uma mídia à outra, com suas especificidades. Obviamente o trabalho é intensivo e, desenvolvê-lo implica escolher, recortar tópicos para empreender uma análise sob o viés das Intermidialidades, que é um derivativo da Literatura Comparada.

Vale explicitar, aqui, os sentidos que estamos atribuindo ao termo mídia, pertinente ao Estudo das Intermidialidades. Adalberto Müller (2009) explica que o termo “mídia” pode ser usado corretamente em dois sentidos: quando utilizado sempre no singular irá nos remeter no sentido de meios de comunicação de massa, tais como televisão, jornais ou rádios; quando utilizada no singular e/ou plural, é no sentido de suporte físico para gravação ou transmissão (som, imagem, entre outros). Por esta perspectiva, Literatura e Cinema são consideradas mídias que vão se interrelacionar dos mais diversos modos.

Nesta Dissertação, o corpus da pesquisa é o romance machadiano *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e a adaptação de André Klotzel, aliando livro e filme juntamente com o respectivo roteiro. Pretendo estudá-los à luz da transposição midiática, ou seja, valorizando mais o processo de migração entre as mídias do que a adaptação como resultado final; em outras palavras, atentar-me-ei mais às estratégias da tradução de uma mídia pela outra, com suas particularidades, possibilidades e limites. E, como decorrência, trarei à discussão a insistência em se identificar e evidenciar a fidelidade ao texto literário como critério de valorização da adaptação, além da recorrência em hierarquizar as obras em diálogo. Sei que esta problematização sobre fidelidade ao literário e sua superioridade “sagrada” em relação aos demais gêneros envolve conceitos teóricos em torno da representação e espero discuti-los em função das demandas da pesquisa. Esboço a seguir a organização em que pensei para desenvolver a presente dissertação.

Começo o primeiro capítulo fazendo uma breve análise sobre a questão da Literatura para o Cinema com o enfoque na transposição midiática, uma das três subcategorias da

*Intermedialidades*; conforme afirma Ribas em pelo menos dois de seus estudos (2014, 2017), é preciso pensar na transposição midiática como processo da migração do texto literário (texto de partida) para outra(s) mídia(s), ao invés de congelar o foco exclusivamente no resultado desta dinâmica. A transposição, conforme explica a pesquisadora, é de ordem processual e precisa ser compreendida mais como passagem, migração, aproximação da obra inspiradora (texto de partida) à outra mídia e menos como resultado do processo. É preciso considerar, na análise, o conjunto de procedimentos técnicos e artísticos que a transposição midiática demanda, com o foco simultâneo na linguagem e estrutura dos textos e nos atravessamentos estético-políticos dos contextos de produção que os envolvem e constituem. A amplitude da proposta - abordagem literária das Intermedialidades - implica fazer escolhas e operar com recorte(s) das obras em diálogo; mesmo porque também são consideradas as outras categorias de âmbito intertextual, como referências e combinações entre mídias. A orientação leva-nos, portanto, a entender a Transposição como processo de migração ou releitura do texto literário para a outra mídia e alocar a Adaptação no sentido de resultado deste processo.

No segundo capítulo, vou analisar como foi feita a transposição do romance machadiano *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) para o cinema. Em termos operacionais, pensei em partir do texto literário, escolhendo aspectos da narração que giram em torno e ao mesmo tempo constituem a figura central e revolucionária deste romance que transita para além da instância da enunciação: o narrador. Narrador que transita para quem e além da enunciação.

Analisarei também juntamente com o texto literário e a narrativa fílmica o roteiro escrito por André Klotzel com diálogos de José Torero. O roteiro de um filme tem um papel fundamental durante o seu processo de produção. É a partir do roteiro que poderemos ver de qual modo uma narrativa fílmica irá iniciar, tendo um papel fundamental na construção do enredo.

A partir da análise empreendida no segundo capítulo, no terceiro vou me dedicar mais especificamente à habilidade machadiana em trazer, de maneira original e revolucionária, a questão do defunto autor que não é autor-defunto – embora declare já ter morrido -, trazida por Machado de Assis no capítulo primeiro “Óbito do autor”. Entendida por mim não como contradição, mas como paradoxo resultante da habilidade discursiva de Machado em criar armadilhas e despistes para o leitor, esta é a questão vital ao romance em exame. Estamos falando de um narrador-personagem em seu inusitado ponto de vista.

Deter-me-ei, aqui, na “Dedicatória”, no “Prólogo” (da quarta edição) e em “Ao leitor” como paratextos (GENETTE, 2009) que se situam dentro-fora do romance e são fundamentais

para a composição do narrador. Nossa hipótese é que tais textos são pistas e despistes presentes na enunciação e que preparam a condição vital do narrador Brás Cubas. Ao problematizar tais linhas de força - em princípio excludentes, porém justapostas por Machado – referimo-nos ao berço (lugar de nascimento) e a campa (ataúde); vida e morte, princípio e fim – esperamos (1) compreender a que forças Machado situa a narração; (2) analisar a transposição deste narrador paradoxal no filme de Klotzel; e (3) via de mão dupla, entender qual a contribuição da imagem fantasmática construída pelo diretor para a leitura do romance.

Nossa proposta, portanto, é compreender o processo de transposição do narrador Brás Cubas, enunciado por Machado em “Ao Leitor”, como advertência à leitura do seu romance, para a releitura fílmica de André Klotzel, um século depois. Esperamos que a análise intermediária nos favoreça discutir a constituição paradoxal do narrador machadiano na transposição do romance para a tela e compreender as possibilidades discursivas e limites de ambas as mídias em diálogo.

No esforço de desvendar as possibilidades materiais e as convenções vigentes para o desenvolvimento satisfatório da *Intermedialidade* entre o texto literário e a obra cinematográfica, poderemos verificar se, considerando a transposição como processo de iluminação mútua (CLÜVER, 2012; RIBAS, 2017), a adaptação resultante pode ressignificar a narrativa literária, implementando sua circulação e proximidade junto ao público.

## 1 UM ESTUDO DA TRANSPOSIÇÃO MIDIAL DA LITERATURA PARA O CINEMA

Seria possível a história (fábula) existir desvinculada de toda e qualquer mídia? Ou, em outras palavras, é possível imaginar uma história em uma espécie de estado virgem, original, anterior a qualquer encarnação midiática?

(GAUDREAULT, 2012, p.107)

### 1.1 Uma breve revisão analítica acerca da adaptação

Quando falamos em Literatura e Cinema, logo pensamos em adaptação. É um questionamento que se é levantado é em relação à fidelidade. E ao pensarmos em duas mídias distintas, temos que analisar, primeiramente, questões que são de grande importância, no que diz à relação do texto de partida (texto literário) com a adaptação cinematográfica, uma vez que temos questões referentes à fidelidade e valoração com a obra a qual foi adaptada para as telas do cinema. Com isso, devemos pensar em pensar que a adaptação irá manter uma relação de intertextualidade com a obra de partida. Assim, as adaptações têm buscado apresentar uma obra com autonomia significativa em que irá conservar características, trazendo uma linguagem própria.

Mas é inegável que há entre o desenvolvimento do romance – relacionado sobretudo com a subversão da ordem cronológica da narrativa – e a conquista pelo cinema de uma linguagem própria (cortes, planos, angulações) uma convergência bastante acentuada. (PELLEGRINI, 2003, p.23)

As adaptações dos textos literários para a mídia cinematográfica nos permitem olhar a obra adaptada como um processo de (re)criação/(re)interpretação, uma vez que o roteirista ao propor/pensar uma adaptação tem um novo olhar sobre a obra a qual se quer adaptar.

O texto adaptado, portanto, não é algo a ser reproduzido, mas sim um objeto a ser interpretado e recriado, frequentemente numa nova mídia. É o que um teórico chama de reservatório de instruções – diegéticas, narrativas e axiológicas – que podem ser

utilizadas ou ignoradas, pois o adaptador é um intérprete antes de se tornar criador. (GARDIES, 1998, p 68 - 71 apud HUTCHEON, 2013, p. 123)

Em concordância com Brito (2006), Literatura e Cinema devem ter sua autonomia significativa, já que estão distanciados no tempo e cada um deve funcionar sem ser “muleta” do outro. Tanto a Literatura quanto o Cinema devem ter autonomia, pois cada um está em seu suporte específico.

Ao considerar a passagem do texto literário para o cinema, deve-se levar em conta que cada obra apresenta sua especificidade, com suporte, técnicas e materialidade próprios. Em função de tantas particularidades, somadas às diferenças de contextos histórico-sociais, não há como uma adaptação ser totalmente fiel ao texto de partida, assim como dificilmente irá corresponder à expectativa do leitor/espectador. Com isso: “A perspectiva de análise levará em consideração as mudanças de gênero, suporte, formato e linguagem pelas quais passa a obra ao ser adaptada/traduzida, a fim de valorizar cada obra em sua especificidade.” (MAZIEIRO, 2016, p. 2)

Hutcheon, ao falar de adaptação, nos diz que a adaptação mantém uma relação de intertextualidade com o texto-fonte (obra de partida). Segundo a pesquisadora, será um tipo de intertextualidade caso o espectador, o leitor estiver familiarizado com o romance adaptado.

Uma adaptação de uma obra literária será vista de diferentes formas por aqueles que leram a obra escrita e por aqueles que a ignoram e apenas assistem ao filme. Em uma adaptação, quando se passa de uma mídia a outra (como o caso de literatura e cinema, onde a primeira mídia se vale da imaginação do leitor e a segunda da percepção do espectador), os diferentes aspectos da mídia vão dar ênfase a diferentes aspectos da história. Há alguns elementos que podem ser transpostos, como personagens e história, mas essa transposição é provável que esses aspectos mudem e passem por transformações radicais. Principalmente porque o narrador de um romance pode descrever a mente de uma personagem, explicar suas motivações e também pode mostrar situações e, juntamente com o leitor, julgar essas situações de forma crítica. (SILVA, 2012, p. 197)

Para Silva o processo de adaptação mantém uma relação de intertextualidade com a obra de partida, uma vez que ao adaptarmos escolhemos os pontos que serão transpostos para a nova mídia. Sendo assim: “A adaptação mantém uma relação de intertextualidade com a obra fonte-fonte, é uma repetição com variação e, mesmo assim pode ser vista como uma obra totalmente original.” (SILVA, 2012, p.196)

Nos debates relacionados aos estudos da adaptação, já podemos observar a urgência de considerar tais ideias de uma outra forma, mais afim ao campo das Letras. Ressaltamos que, durante o processo migratório do texto literário para a nova mídia, é fundamental pensar nas

questões que são referentes às particularidades de cada mídia. Literatura e Cinema, por exemplo, diferem nos termos de: meio, suporte, alcance (extensão e velocidade), público, proposta, autoria, materialidade. Para lembrar, o cinema é um meio de comunicação de massa de autoria coletiva e, com a centralidade da imagem, é constituído por diversas mídias superpostas. O livro tem a matriz verbal majoritária, mesmo quando constrói imagens.

Anna Paola Misi (2008) nos diz que as questões existentes sobre a adaptação vão se concentrar na leitura e na interpretação que o cineasta irá fazer ao propor a adaptação do texto literário. A autora cita Ismail Xavier (2003), que em seu artigo afirma que existe uma busca em procurar o sentido pelo filme, verificando se a adaptação será fundamentada na fidelidade ao texto de origem ou se vai afastar-se, uma vez que o presente trabalho não será pautado na fidelidade ao texto de partida. Assim:

(...) livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, 30 inclusive atualizando a pauta do livro mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos. (XAVIER, 2003, p.62)

O texto literário e a adaptação embora, em termos de significação, sejam diferenciados em si, possuem uma potência equivalente no uso da linguagem quando comparados, alinhando distorções e simbioses no uso da linguagem e nas estruturas da(s) narrativa(s). Com isso: “O romance e o filme são basicamente iguais em termos de capacidade de significar. Eles significam, sim, diferentemente. Os dois meios, porém, usam e distorcem o tempo e o espaço, e ambos tendem a usar linguagem figurativa ou metafórica.” (JOHNSON, 1982, p. 29)

O crítico brasileiro propõe que a fidelidade baseada no original deixará de ser um dos critérios de maior valor de juízo crítico. Em seus trabalhos, mostra que a adaptação irá se valer mais da apreciação, trazendo novo sentido, nova experiência, na intenção de atualizar o texto de partida. Deste modo, ele chega à conclusão que a adaptação não irá só dialogar com o texto literário, como também com o próprio contexto ao qual está inserido.

Em concordância com Gualda (2010), durante a passagem do texto literário, os filmes podem seguir uma sequência própria, usando técnicas específicas da mídia cinematográfica

ou usando estratégias técnicas referentes ao texto literário, dentre elas *flashback* ou *flashforward*<sup>2</sup>. Com isso:

A medida e o controle que se tem em relação ao tempo e ao espaço diferem no romance e no filme, apesar de ambos os meios de expressão não necessitarem desenrolar-se cronologicamente. As reminiscências podem ser narradas em quadros não ordenados que se ligam, por associações ou mesmo indícios, dentro da mente de determinada personagem e, dessa maneira, podem resultar em imagens visuais. Explicando melhor: os filmes podem seguir uma sequência com saltos ou lapsos de um tempo para outro ou então valerem-se das técnicas literárias do *flashback* ou do *flashforward*, mas precisará de algum efeito na tela (mudança de cor – geralmente as lembranças aparecem para o espectador em preto e branco ou com coloração pálida, envelhecida – velocidade das tomadas, ausência de ação ou mesmo de falas etc.) enquanto que na literatura essas mudanças podem ser facilmente representadas por meio de um marcador temporal – advérbio ou tempo de verbo. (GUALDA, 2010, p. 212)

Quando pensamos na relação entre mídias distintas, como literatura e cinema, temos que analisar, primeiramente, questões que são de grande importância, no que diz respeito à relação do texto-fonte – a que optamos por chamar texto de partida (e neste caso é o texto literário) com a adaptação cinematográfica – a que consideramos texto de chegada, aqui o filme. É preciso retomar a problematização da fidelidade ao texto literário como critério de valoração da adaptação para as telas do cinema.

Nunez e Ribas (2016) nos falam no que é referente à migração entre mídias e linguagens, especialmente, em relação às adaptações de textos literários para as mídias cinematográficas, tem se observado na passagem do texto literário para a adaptação fílmica, tem perpassado o modelo chamado de obra derivada, ao que comumente chamamos de texto fonte.

Em se tratando de migração entre linguagens e mídias, mais especificamente em relação às releituras de literaturas pelo cinema, observa-se que o processo de adaptação fílmica de textos literários tem deslizado do modelo filial da chamada ‘obra derivada’ ao dito ‘texto fonte’. Em outras palavras a tendência contemporânea das adaptações tem sido estabelecer uma relação descontinuada com a obra de partida. (NUNEZ & RIBAS, 2016, p. 495-496)

As adaptações dos textos literários no Brasil acontecem a partir da chegada do Cinema Novo<sup>3</sup> no Brasil. E ao pensarmos numa adaptação de um texto literário, sempre nos vem a

---

<sup>2</sup> *Flashforward* é a interrupção de uma sequência cronológica narrativa pela interpolação de eventos ocorridos posteriormente. É, portanto uma forma de apresentar ao telespectador da série um momento futuro ao que está na corrente apresentação do programa.

<sup>3</sup> Cinema Novo é movimento cinematográfico brasileiro durante os anos 1960 e 1970.

questão da fidelidade e por esta perspectiva o diretor e roteirista colocam seu ponto de vista na obra a qual está sendo submetida à adaptação e que ela irá atualizar o texto de partida.

É sob essa perspectiva da figura do diretor como um criador de pontos de vista sob determinada obra, que desafia, reinventa e improvisa recursos que possibilitem trazer soluções visuais equivalentes aos recursos estilísticos presentes numa obra literária, que se insere a figura do cineasta autor, tal qual preconizava os ideais do cinema novo. (NOVO, 2009)

E quando entramos na discussão sobre os critérios de aproximação ou distanciamento do texto de partida, devemos perceber que Literatura e Cinema são dois campos bem distintos, cada um com seu contexto de produção específico. E a adaptação de uma obra literária é uma forma diferente de leitura, pois um mesmo romance pode ter vários tipos de leitura.

Uma adaptação literária não pode ser encarada como uma mera tentativa de tradução textual para as telas de cinema, até porque se trata de duas linguagens distintas. Enquanto num texto há apenas a presença da linguagem verbal para estruturar sua narrativa, no cinema temos a presença não só da linguagem verbal (que pode estar presente na forma de texto como em letreiros, por exemplo, ou na forma de diálogos), como também temos a linguagem visual, sonora e musical. (NOVO, 2009)

Os romances quando são adaptados nem sempre vão manter uma relação de proximidade com a obra de partida, já que são usados processos específicos para a mídia que irá se adaptar:

Nem sempre uma adaptação mantém uma proximidade com a narrativa original. Romances são escritos com personagens e os personagens romanescos que ganham autonomia do meio em que foram criados são geralmente a massa bruta com que trabalham a maioria das adaptações (NUTO, 2006, p. 21)

O cineasta, ao adaptar um romance, busca escolher quais são os pontos a serem transpostos para o novo suporte, traduzindo as palavras do texto literário em imagens, visto que a mídia cinematográfica apresenta uma linguagem própria com suas especificidades, construindo seus movimentos através de suas imagens e cenas.

O texto literário e a narrativa cinematográfica possuem sua capacidade de significação própria, cada um inserido em seu contexto específico de produção, em seu tempo e espaço, em sua dinâmica e sua força narrativa. Johnson (apud Gualda) irá dizer que o texto literário e sua adaptação vão compartilhar o código narrativo. Assim:

Randal Johnson (1982) também compartilha da opinião de que o código que um romance e sua tradução filmica mais compartilham é o código narrativo, que pode também ser chamado de discurso narrativo. Tal código é uma camada autônoma de significação com uma estrutura que pode ser isolada da linguagem específica que o transmite. Para o teórico, “o romance e o filme são basicamente iguais em termos de capacidade de significar. Os dois meios usam e distorcem o tempo e o espaço, e ambos tendem a usar a linguagem figurativa ou metafórica”. (JOHNSON, 1982, p. 29 apud GUALDA, 2010, p. 2006)

Araujo chega à conclusão que o processo de adaptação é *transcrição de linguagem*, no qual irá equivaler a uma *transposição de substância*, isto é, quando se transpõe um texto literário para uma nova mídia, seja ela cinematográfica ou televisiva, que se inspira em maior ou menor escala de processamentos das informações e elementos estruturantes do texto literário.

Por adaptação podemos compreender, portanto, uma transcrição de linguagem equivalente a uma “transposição de substância”. Essa transcrição de linguagem irá alterar o suporte linguístico utilizado para se contar uma história. Essa alteração ocorre no momento em que o conteúdo é expresso em outra linguagem dentro de um processo de criação com base no maior ou menor aproveitamento da obra original. (ARAUJO, 2001, p. 21)

Quando se trata de uma adaptação de uma obra literária para as telas do cinema sempre existe a questão de tentar hierarquizar as duas obras, colocando-as uma inferior a outra. Nossa pesquisa procura não hierarquizar as duas obras, pois cada uma está inserida em um contexto específico. E a adaptação, por mais que seja autônoma, sempre terá relação com o texto com o qual irá se relacionar. Com isso:

O diálogo entre o cinema e a literatura deve ser posto no mesmo plano que o existente entre a literatura e a realidade. Apesar de considerarmos a ficcionalidade e a forma como os aspectos mais determinantes da literatura, não podemos desconsiderar a importância de levarmos em conta como ela se insere e dialoga com seu contexto histórico. A literatura por mais que se apresente abstrata, introspectiva, autônoma e aparentemente desconectada da sua realidade, terá sempre um caráter mimético. A adaptação, por mais que se apresente como reconfiguradora, criativa e autônoma, será sempre uma adaptação de um romance com o qual se relaciona. (FRANÇA, 2010, p. 16)

E se tratando de questões referentes à fidelidade sempre no que diz respeito às adaptações, a obra adaptada é sempre colocada como inferior em relação a sua obra de partida. E quando tentamos estabelecer critérios de valores, devemos pensar em três aspectos: (1) cada obra tem sua autonomia significativa para que assim possam se ressignificar; (2) romance e o filme se expressam por diferentes meios (JOHNSON, 1982), ou seja, cada mídia está inserida em um contexto específico. O livro está inserido em um contexto específico, tem

sua materialidade própria, e quando se trata de Literatura, reconhecemos sua materialidade como o texto literário, as reflexões e críticas trazidas pela obra. Randal Johnson diz que “os valores expressos numa obra [...] existem apenas como uma função da forma que lhes deu sentido” (JOHNSON, 1982, p. 7); (3) critérios de aproximação ou distanciamento, isto é, que Literatura e Cinema são dois campos bem distintos, cada um com seu contexto de produção específico.

É importante compreendermos que, ao considerar a literatura e o cinema como mídias, o sistema midiático é bastante amplo e diversificado, abrangendo também a tradição oral, as músicas, as artes visuais, dentre outras formas de comunicação e expressão. O campo da intermedialidade presente nas análises deste trabalho, conforme Adalberto Müller (2008) é o estudo das relações operadas no interior do sistema midiático. Assim, ao tratar do estudo da adaptação, devemos concentrar nossa atenção para o caráter essencial desta percepção, ou seja, as linguagens através das quais as mídias se expressam e comunicam suas narrativas, bem como se interrelacionam e (re)criam suas próprias narrativas e estruturas, seus processos e ritmos. Desta forma,

(...) Tanto para os estudos da literatura quanto para os do cinema, interessa compreender os processos de mutação, transformação, transferência, tradução, adaptação, citação, hibridização entre as duas mídias, e ainda em relação a outras mídias. Entender de que modo ambas (literatura e cinema) representam (ou deixam de representar) a realidade, ou se auto-representam, a partir de suas relações, tal é uma das facetas dos estudos da intermedialidade. (MÜLLER, 2008, p.49)

A questão da adaptação, conforme assinala Adalberto Müller (2008), tem sido um tema em torno do qual a literatura e o cinema vinham se restringindo, cercando esforços numa perspectiva superficial e, assim, problemática em si mesma. É uma implicação comum – apesar de errônea – a transmissão da ideia de superioridade do texto literário em relação obra adaptada, quando podemos perceber que, na realidade, são obras em si distintas e que possibilitam, por esta razão, iluminação mútua.

## 1.2 A questão da transposição midiática nos estudos sobre Literatura e Cinema

Ao desenvolvermos uma análise sobre a *Intermedialidade*, em concordância com os estudos elaborados por Claus Clüver e Irina Rajewsky, identificamos três formas basilares de interação entre as diferentes mídias, a saber: (a) a combinação de mídias, (b) as referências

intermediáticas e (c) a transposição midiática – sendo esta última oportunamente interessante para o presente estudo, haja vista que trata propriamente acerca da adaptação de obras literárias para o cinema.

1. Intermedialidade no sentido estrito de transposição midiática (*Medienwechsel*), denominada igualmente transformação midiática, a exemplo de adaptações filmicas de textos literários, novelizações e assim por diante.
2. Intermedialidade no sentido estrito de combinação de mídias (*Medienkombination*), que inclui fenômenos como Gustavo Ramos de Souza 19 ópera, filme, teatro, manuscritos iluminados/iluminuras, instalações computadorizadas ou Sound Art, história em quadrinhos ou, noutra terminologia, as chamadas formas multimídias, de mescla de mídias e intermediáticas.
3. Intermedialidade no sentido de referências intermediáticas (*intermediale Bezüge*), a exemplo das referências num texto literário a um certo filme, gênero filmico ou cinema em geral (a escrita filmica); idem as referências que um filme faz a uma pintura, ou que uma pintura faz a uma fotografia, dentre outras (RAJEWSKY, 2012, p. 58).

Claus Clüver (2007) nos aponta que o termo *Intermedialidade* é relativamente recente, já que o processo que vem sendo representado por este termo pode ser identificado na produção cultural/artística de diversas sociedades ao longo da História, ressaltando a potência enquanto conceito e chave analítica para os nossos estudos. Assim, o conceito Intermedialidades “(...) implica todos os tipos de inter-relação e interação entre mídias (...)” (CLÜVER, 2007, p. 9), mas deve-se ressaltar que os estudos acerca da *Intermedialidade* se restringem especificamente às múltiplas linguagens humanas, descartando-se quaisquer formas de comunicação entre animais ou mesmo entre humanos e animais (CLÜVER, 2007).

Assim, ao buscarmos traçar um panorama teórico/técnico sobre este conceito, percebemos que diversificadas matizes e abordagens levantadas em discussões teóricas partem de iniciativas epistemológicas que possibilitem cunhar mais adequada e instrumentalmente a definição do termo *mídia*, resultando em uma ampla gama de conceituações e definições de aplicação para os campos de estudo que se ocupam desta questão. Contudo, considerando o significado do termo *mídia* enquanto expressão de *mídia* de comunicação, identificamos que, então, é possibilitado um aporte de sustentação teórico-metodológica para desenhar as etapas fundamentais do estudo acerca da *Intermedialidade* como base para tratar da adaptação de uma obra literária para o cinema – no caso específico do presente estudo, a adaptação do romance machadiano *Memórias Póstumas de Brás Cubas* para a produção cinematográfica de Klotzel *Memórias Póstumas*.

É importante também levar em consideração o ponto de vista do receptor, conforme nos adverte Clüver (2007), uma vez que a percepção sensorial da qualidade textual e da

materialidade que compõem a mídia como fundamento da determinação da própria mídia que por ele é consumida/experenciada. Afinal, no escopo do estudo, deve-se ter em conta que a determinação de uma mídia é resultado de um ato interpretativo do texto, ou como preferido por Rajewski (2005) *apud* Clüver (2007), sendo um ato interpretativo da *configuração* da mídia, o que sugere que a recepção de uma mídia enquanto interpretação implica uma experiência que envolva os diferentes sentidos da percepção humana, ou seja, derive de um experimentar multissensorial e sinestésico.

Com relação às mídias em estudo neste trabalho – literatura/escrita e cinema/audiovisual –, é interessante e oportuno trazer à reflexão os seguintes aspectos, a partir das considerações de Claus Clüver (2007): (a) a *Imagem*, a qual não comumente serve de rótulo de uma mídia, refere-se aos produtos de diversas mídias visuais marcadamente distintas entre si – como a fotografia, a pintura, o cinema, dentre outras –; (b) a *Escrita*, figurando como uma mídia específica/particular/separada, caracterizada como uma expressão de transparência efetiva no ato de ler e interpretar o texto, sem exercer influência muito significativa a partir de sua *materialidade* em um texto impresso, por exemplo; (c) o *Som*, com as variações de tons, escalas, harmonias, que em sua *modalidade sensorial* influencia na recepção do conteúdo. Desta forma, verificamos que a definição conceitual adotada inclui em sua abordagem analítica os transmissores qualificados como adequados, a saber, os meios físicos e técnicos através dos quais se produz e transmite o conteúdo/a informação.

Vale evidenciar que os esforços teóricos e metodológicos acerca da variedade de aspectos da *Intermedialidade*, bem como na elaboração dos conceitos, termos e métodos utilizados nos estudos ao utilizar o sentido coletivo de mídia, oportuniza delinear a partir de Irina Rajewsky (2005) *apud* Claus Clüver (2007) que dentre as *três (sub)categorias da Intermedialidade* propostas por Rajewski – (1) a combinação de mídias, (2) as referências intermediáticas e (3) a transposição midiática – utilizaremos a terceira delas.

A justificativa para o uso da (sub)categoria *transposição midiática* se sustenta por si mesma a partir de breves explicações. Compreendemos a *combinação de mídias* como um aspecto de mídias plurimidiáticas, ou seja, a articulação de diversificadas mídias dentre de um(a) mesmo(a) texto individual/configuração midial – como, por exemplo, a presença de pinturas, esculturas, falas e danças em um filme. As *referências intermediáticas*, por sua vez, fazem alusão à intertextualidade, tratando-se a um texto que faz referências/citações/alusões através motivos e formas bastante diversificados de outros textos/configurações de outras mídias; daí, podemos considerar como sua potência significativa a intertextualidade.

Com relação à transposição midiática entre Literatura e Cinema, o deslocamento do texto literário para uma nova mídia deve ser estudado sob o enfoque das Intermidialidades, termo que pode ser entendido em sua duplicidade, ou seja, como categoria teórica e dimensão crítica, no campo das Letras (DINIZ, 2012), pois o estudo das Intermidialidades representa o esforço em trabalhar esta abordagem não somente no campo da Comunicação, como é habitualmente estudado. Nesta perspectiva e conforme já mencionamos, Irina Rajewsky (RAJEWSKY, 2012b, p. 58) evidencia esse processo como sendo *transposição midiática*: uma subcategoria da *Intermedialidade*, que tem por objetivo desvendar as possibilidades materiais e as convenções vigentes para desenvolver, *stricto sensu*, a adaptação do texto literário para o cinema.

Intermedialidade no sentido mais restrito de transposição midiática [...] aqui, a qualidade intermidiática tem a ver com o modo de criação de um produto, isto é, com a transformação de um determinado produto da mídia (um texto, um filme, etc) ou de substrato em outra mídia [...] cuja formação é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermidiático (RAJEWSKY, 2012, p.24).

A autora coloca transposição midiática como *concepção genética da Intermidialidade*, uma vez que a transposição midiática estará ligada ao processo de produção na passagem das adaptações filmicas dos textos literários e este critério estará relacionado à configuração midiática já estabelecida. Deste modo: “o texto ou o filme ‘originais’ são a ‘fonte’ do novo produto de mídia, cuja formação é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermidiático.” (RAJEWSKY, 2012a, p. 24) Ser fonte, porém, não se restringe a ponto de origem, nem mantém a relação entre os textos – de partida e de chegada – de forma indissociável.

A transposição midiática, portanto, é um processo alinhado ao processo da adaptação, abrindo espaço para o analista ressignificar a obra de partida em sua dimensão específica, uma vez que consiste na reconfiguração das estruturas textuais a fim de que atenda à finalidade da mídia a que se quer adaptar e às demandas do seu contexto de produção; exemplos comuns de tais processos que se conjugam – transposição midiática/adaptação – são frequentes ao adaptar uma narrativa sobre o suporte livro para um filme ou peça teatral, em que técnicas e linguagens são demandadas para que o público alvo da mídia em questão seja um destinatário que consiga usufruir do conteúdo e dos efeitos da nova narrativa que lhe é comunicada/mediada.

Desta forma, a transposição midiática – entendida como processo de transformação de um texto/configuração constituído por uma determinada mídia e uma outra mídia, conforme as possibilidades e as potencialidades técnicas e materiais e convenções específicas desta outra mídia para a qual o conteúdo foi transposto de configuração – converge com o estudo desenvolvido no presente trabalho se propõe no escopo da adaptação de Brás Cubas da literatura para o cinema, a justificativa da análise pelo ponto de vista da transposição midiática se sustenta porque

O conceito de transformação midiática aplica-se claramente ao processo que chamamos de adaptação, normalmente para uma mídia plurimidiática (romance para o cinema, peça teatral para a ópera, conto de fadas para balé, etc.), onde o novo texto retém elementos do texto-fonte (trechos do diálogo, personagens, enredo, situações, ponto de vista, etc.). (CLÜVER, 2011, p.18- grifo do autor)

Durante o processo de adaptação do texto literário para a mídia fílmica, investigamos como o diretor e o roteirista operam os cortes e os acréscimos que serão feitos durante a migração do romance para o cinema. Tais operações podem modificar a estrutura, a fim de atender aos feitos esperados, sejam as estratégias, sejam as motivações que levaram a fazer tais cortes e acréscimos. No estudo são considerados também os contextos de produção mobilizados na transposição. Interessante observar que a obra resultante contribui para ressignificar o texto de partida. Pellegrini (2003) afirma que

Como se sabe, toda narrativa repousa na representação da ação; esta, organizada num enredo, evolui ao longo do tempo. Melhor dizendo, há uma corrente fluida de fatos linguisticamente elaborados de acordo com a experiência perceptiva de um narrador. (...) O tempo é a condição da narrativa. (...) A diferença entre literatura e cinema (...) é que, na primeira, as sequências se fazem com palavras, e no segundo, com imagens. (...) Existem, assim, diferenças básicas na representação do tempo (e das demais categorias) nas narrativas modernas e contemporâneas, desde que sua percepção e representação estão mediadas (...) pelos recursos tecnovisuais de cada época. (...) O movimento da imagem, ou a imagem em movimento, por meio do cinema, revelaria, de forma concreta, pela primeira vez, a inseparabilidade de tempo e espaço, mostrando a relatividade das duas categorias. (...) De fato, no cinema o tempo, que é invisível, é preenchido com o espaço ocupado por uma sequência de imagens visíveis; misturam-se, assim, o visível e o invisível. Desse modo, ele condensa o curso das coisas, pois contém o antes que se prolonga no durante e no depois. (PELLEGRINI, 2003, p.17-18).

Sendo assim, é fundamental que durante a transposição midiática do texto literário para o cinema, o texto de partida não fique de maneira isolada, como único ponto a ser seguido, e sim que coloque as duas mídias em conexão para que possam mutuamente se recriar.

Sendo assim, além de ser um ato de recriação, a tradução é também uma leitura crítica da obra original, pois “para realizar uma tradução recriativa, o tradutor precisa antes submergir criticamente na obra a ser traduzida” (Johnson, 1982: 6). Nesse sentido, o processo de adaptação intersemiótica pode ser encarado como “forma de transmutação, recriação e, mesmo, leitura crítico artística da obra original, revitalizando-a e gerando uma outra informação estética, autônoma” (MARTINS, 2007, p.151 apud GUALDA, 2010, p. 215)

Vale dar especial destaque ao conceito de “transformação midiática” citado pelo especialista e professor emérito de Literatura Comparada da Indiana University, Claus Clüver (2011), a respeito das adaptações. As adaptações dos romances literários para as telas do cinema têm buscado apresentar uma obra com autonomia significativa, mantendo uma relação intertextual com o texto de partida, e ao mesmo tempo trazendo uma linguagem própria. Trata-se de um processo de iluminação mútua (RIBAS, 2017).

A pesquisadora Linda Hutcheon (2013) diz que a adaptação “é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é sua própria coisa palimpséstica” (p. 30), ou seja, uma obra irá existir dentro de outra obra, uma escrita sobre a outra, completando, rasurando, apagando, somando. Segundo Ribas (2016), a lógica que pauta essa superposição não é a de complemento e sim a de suplemento, ideia trazida por ela da desconstrução derridiana. Como veremos adiante, a pesquisadora toma emprestada a lógica da suplementariedade para o entendimento da reescritura da obra de partida na mídia fílmica.

Desta forma, podemos considerar, portanto, que a transposição midiática ao desvendar as possibilidades materiais e as convenções vigentes para o desenvolvimento satisfatório da *Intermedialidade* entre as narrativas literária e fílmica, ressignifica a obra de partida à lógica derridiana de suplemento (NUNEZ & RIBAS, 2017): a conjugação transposição midiática/adaptação perfila e ilustra o modo como os romances literários têm buscado e alcançado autonomia significativa ao ser realizada a sua releitura em tela e cenas. Nesta perspectiva, o conceito de Adaptação integra-se ao conceito de transposição midiática como subcategoria das Intermedialidades, com a diferença de que a adaptação volta-se com mais interesse ao resultado, ao texto de chegada, e os estudos intermediais ao processo de transposição.

Importante mencionar, também, que, em sendo um derivativo da Literatura Comparada, com visão não hierarquizante, e deslizando da centralidade do texto literário como cânone, a abordagem intermedial conversa com a Desconstrução francesa, que teve seu auge na década de 60 do século XX. Vejamos a seguir como se processa este diálogo.

Silviano Santiago (1976, p. 88), a partir da concepção derridiana, considera que suplemento “é uma adição, um significante disponível que se acrescenta para substituir e suprir uma falta do lado do significado e fornecer o excesso de que é preciso.” Ou seja, não se trata de um complemento obrigatório para compor o sentido, mas algo que pode - e não - estar ali. Indo ao próprio Derrida, temos que o conceito de suplemento “é aquilo que se parece acrescentar como um pleno a pleno, também é aquilo que supre” (DERRIDA, 1995, p. 200). Desta forma, o conceito de suplemento será um aditivo não essencial que tem como fidelidade acrescentar/adicionar algo que por si só já está completo, trazendo um novo olhar para o texto literário. A noção de suplemento foi trazida por Maria Cristina Ribas (2016) para o entendimento da adaptação de textos literários pelo cinema.

O suplemento, portanto, não está precisamente nem dentro nem fora, não se configura como ausência ou presença; configura-se fundamental àquilo que suplementa, mas aponta para um acréscimo que pode ser retirado. A noção desfaz o nexos solidário e hierarquizante entre o literário e adaptação filmica e, em decorrência, desconstrói a ideia de necessária complementaridade em prol de um sentido totalmente acabado. (NUNEZ & RIBAS, 2016, p.499)

Robert Stam (2006) enfatiza que as adaptações de obras literárias são vistas como perdas em relação ao seu texto-fonte, uma vez que se tem observado o poder de superioridade que a literatura tem sobre a chamada adaptação filmica. O teórico americano nos fala ainda que os estudos voltados para a teoria da intertextualidade reformularam os estudos da adaptação; e, do modo como Silviano Santiago traz para o campo da literatura, Stam traz aos estudos da Adaptação a Desconstrução de Derrida, que desfazia, conforme citamos, a concepção hierarquizante entre obra em original e cópia, sem adoção de um centro de origem e supervalorização do texto-fonte. Sendo assim: numa perspectiva derridiana, o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é curiosamente criado pelas cópias, sem as quais a própria ideia de originalidade perde o sentido.

O filme enquanto “cópia”, ademais, pode ser o “original” para as “cópias” subsequentes. Uma adaptação cinematográfica como “cópia”, por analogia, não é necessariamente inferior à novela como “original”. A crítica derridiana das origens é literalmente verdadeira em relação à adaptação. (STAM, 2006, p.22)

### 1.3 Memórias Póstumas de Brás Cubas e a adaptação de André Klotzel

André Klotzel, ao adaptar o romance machadiano para as telas do cinema, procurou levar a mesma estrutura da obra de Machado de Assis. A narrativa fílmica começa e termina do mesmo modo de o romance iniciar e finalizar e em concordância com Mendes (2013) podemos perceber que em alguns diálogos ao serem transpostos para a nova mídia foram utilizados de modo integral.

O filme e o romance começam e terminam do mesmo jeito. Quanto ao recheio a obra de Machado de Assis parece ter sido espremida para retirar o sumo dos diálogos. Muitas vezes, as frases são integralmente transpostas para a película. Nessa condensação, personagens e episódios desaparecem. Mas as passagens de tempo são idênticas: do enterro do protagonista para o seu nascimento; da infância dele; pulando a escola, para a adolescência; daí para a idade adulta, praticamente evitando a faculdade, que no filme chega a ter maior atenção do que no livro. (MENDES, 2013, p. 44)

Klotzel ainda levanta a questão sobre a fidelidade em relação à adaptação do texto literário para as telas do cinema:

Alguém pode pensar que a fidelidade ao texto deveria resultar em uma adaptação que seria a edição dos trechos mais significativos mantidos o mais próximo, se possível iguais ao original literário - uma espécie de resumo visual do livro. Essa pessoa estaria desprezando o sentido particular de cada forma de expressão e ignoraria que um texto literário ilustrado por imagens resulta geralmente em algo completamente diferente do livro lido. A literatura, por mais que seja descritiva, não mostra o objeto visual com imagens físicas como no cinema e, por outro lado, ela pode usar elementos abstratos que são impossíveis de serem filmados, como o pensamento e os sentimentos de personagens. O leitor define como, quando e com que interrupções fará a leitura. Em um filme essa possibilidade não é relevante; são linguagens diferentes. Portanto, vamos estabelecer desde já que numa adaptação cinematográfica ser fiel a um livro não passa obrigatoriamente por tentar manter no filme o máximo de coisas iguais ao original literário. (KLOTZEL, Uma questão de fidelidade)

Nos debates sobre os critérios de fidelidade devemos analisar a autonomia significativa que a adaptação em relação ao texto literário. Uma adaptação de texto literário tem uma certa independência, pois o cinema tem uma linguagem própria, utilizando suas técnicas. Klotzel ao transpor o defunto autor de Machado para as telas do cinema coloca Brás Cubas numa mesma sequência como personagem e como narrador de suas memórias. Assim: “A fidelidade, desta forma, relaciona o filme ao romance na medida em que criativamente se propõe a colocar na tela o que está no romance, mas também oferecendo ao cinema a

independência de assumir sua autonomia, especificidade, linguagem e técnica.” (FRANÇA, 2010, p. 2)

Assim como no livro que em cada leitura podemos ter uma leitura diferente em cada leitura/ interpretação. Nas narrativas filmicas em concordância com França também podemos criar novas significações, novas possibilidades de interpretação: “O fundamental é que o filme além de ser uma peça crítica que transparece e evidencia uma nova ou determinada leitura do romance, também possibilita ao espectador descobrir ou construir suas próprias novas significações e interpretações” (FRANÇA, 2010, p. 5)

Tais questões são melhores compreendidas ao traçarmos como diretrizes de análise as seguintes vias: a(s) percepção(ões) do leitor/espectador como promotora(s) da contínua intertextualidade com o texto de partida; e, a intertextualidade entre as narrativas de cada suporte (livro e filme) que possibilita ao leitor/espectador uma rica diversidade quanto à apreciação de uma "mesma" obra registrada em distintas perspectivas.

É interessante notar que o cinema é uma mídia que tem proximidade com a literatura a partir do ponto de vista da *narratividade*, uma vez que o narrador é dotado com o poder de seletividade sobre o que narra e as circunstâncias na qual o objeto do seu ato de narrar se insere (tempo e espaço, tipos de ação, personagens, por exemplo). Com clareza, identificamos que a diferença fundamental entre as obras literária e filmica reside no fato de que enquanto a primeira faz uso da linguagem verbal, a segunda faz uso da linguagem visual associada à sonora.

De fato, são mídias diferentes, cada qual com sua linguagem e materialidade, mas que são suplementares: quando consideramos a adaptação de uma obra literária para o cinema, trata-se de uma oportunidade do leitor/espectador experimentar duas narrativas que ultrapassam as fronteiras da *fidelidade* e da *originalidade*, mas sim que perfazem um movimento de *iluminação mútua*. Vale observar também que o leitor e o espectador – ainda que sejam a mesma pessoa – não é o mesmo consumidor/experimentador das narrativas literária (texto-fonte) e filmica (adaptação), haja vista as singularidades de suas configurações e linguagens enquanto mídias distintas, ofertando experiências tão longo diferenciadas. Afinal,

(...) o enredo, que em uma adaptação normalmente será igual ao do livro, pode passar por diversas modificações, como a de episódios. As partes de maior interesse da obra literária são selecionadas para o roteiro, visando à apreciação imediata do espectador. (...) o cinema privilegia uma história com um enredo claro e bem demarcado, o que pode limitar a ação criadora do cineasta. Ele pode ser obrigado a marcar o enredo através de episódios dinâmicos que se complementam em progressão cronológica, tanto direta quanto indireta. (...) (SILVA, 2012, p. 186)

Como recorda Silva (2012), é mais recorrente que o debate dos críticos sobre as adaptações filmicas seja mais pontual com relação à interpretação realizada pelo cineasta para compor sua obra, mencionando inclusive que houve contextos em que havia uma postura mais rígida, considerando a qualidade da adaptação de acordo com o grau de fidelidade à obra de partida.

(...) quando se trata de uma adaptação literária para o cinema, normalmente a discussão se concentra na interpretação do cineasta que o cineasta faz do livro. Analisa-se o filme para ver o quanto a interpretação do cineasta se aproxima ou se afasta do texto original. Obviamente esse julgamento depende das interpretações que o próprio crítico fez de ambas as obras: a cinematográfica e a literária. Houve época em que a postura para se analisar essa relação entre Literatura e Cinema era mais rígida: a fidelidade ao original era essencial para enxergar certas características do autor do livro no filme que adaptou sua obra era um dos pontos para classificar um filme como uma boa adaptação ou não. Mas isso mudou nas últimas décadas, e, agora, admite-se que o cineasta tem o direito de fazer sua própria interpretação da obra e realizar quaisquer mudanças necessárias ou desejadas nessa tradução que ele realiza de uma mídia para outra. (SILVA, 2012, p. 192)

Hutcheon (apud SILVA, 2012) afirma que a atratividade do público pelas adaptações é fruto de uma combinação de repetição e novidade, a experimentação da intertextualidade entre as obras literária e filmica, havendo ainda a possibilidade de um espectador que não conheça a história na mídia livro experimentar a filmica como o faria com relação a uma obra “original”, o que reforça a ideia de que as mídias livro e filme se relacionam de forma complementar, uma vez que são completas em si mesmas.

Uma adaptação de uma obra literária será vista de diferentes formas por aqueles que leram a obra escrita e por aqueles que a ignoram e apenas assistem ao filme. Em uma adaptação, quando passa de uma mídia a outra (como no caso da literatura e cinema, onde a primeira mídia se vale da imaginação do leitor e a segunda da percepção do espectador), os diferentes aspectos das mídias vão dar ênfase a diferentes aspectos da história. Há alguns elementos que podem ser transpostos, como personagens e a história, mas nessa transposição é provável que esses aspectos mudem e passem por transformações radicais. Principalmente, porque o narrador de um romance pode descrever a mente de uma personagem, explicar suas motivações e também pode mostrar situações e, juntamente com o leitor, julgar as situações de forma crítica. Já para mostrar essa mesma história em um filme, mobiliza-se uma performance visual e um tempo real, os pensamentos das personagens serão mostrados através da expressão facial do ator, da música ou de símbolos escolhidos pelo diretor. E o narrador cinematográfico não pode ajudar o leitor a chegar a uma conclusão sobre certos eventos. (SILVA, 2012, p. 197)

Considerando-se tanto a parte técnica como também o contexto, vale evidenciar que

A recepção de uma imagem como “pintura” é uma interpretação de percepção sensorial que atualmente ainda implica uma leitura da imagem como “obra de arte”; as tentativas de construir uma definição viável de “mídia” são motivadas, entre

outras razões, pelo desejo de substituir, no discurso geral, o conceito mais amplo de “mídia” pelo conceito de “arte”, que pelo menos desde a introdução do *ready-made* por Marcel Duchamp, tornou-se mais e mais questionável. (CLÜVER, 2007, p. 10)

Assim sendo, preferindo fazer uso do termo mídia sobrepondo-se às nuances das definições de arte e o próprio uso deste termo em nossa análise, devemos direcionar a nossa atenção também para o fato de que além dos meios digitais e tecnológicos em geral de transmissão de conteúdo/informação, os quais sejam capazes de transformar a linguagem (visual e/ou sonora, por exemplo), há de se destacar também a importância dos meios de distribuição, incluindo os paratextos, o design, os arranjos, dentre os demais aspectos (inter)midiáticos.

É importante, ainda, assinalar que em todas as mídias é possível identificar dimensões espaciais e temporais, que nos processos de transformação destas mídias podem também ser reescalados, redimensionados conforme a força da narrativa que se pretende representar.

## 2 DA PALAVRA PARA A IMAGEM: UM ESTUDO DO PROCESSO DE ADAPTAÇÃO DE BRÁS CUBAS

“A obra não é jamais a mesma quando inscrita em formas distintas, ela carrega, a cada vez um outro significado”

*Roger Chartier*

O romance *Memórias de Póstumas de Brás Cubas* – doravante MPBC – foi lançado inicialmente em formato de folhetim pela *Revista Brasileira*<sup>4</sup> (entre o período março a dezembro de 1880) foi publicado em formato de livro em 1881, sendo um romance inovador, destacando-se pelo enredo e sua inovação no modo de narrar.

MPBC narra a história do defunto autor, que após sua morte – em agosto de 1869 – decide contar suas próprias memórias aproveitando a eternidade de que lhe fora dada. Ao iniciar suas memórias, deixa claro para o leitor que a principal virtude de um defunto é a franqueza. O defunto-autor, com seu jeito sarcástico, faz uma advertência aos espectadores: “a franqueza é a primeira virtude de um defunto” (ASSIS, 2016, p.69). Com isso:

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 marcaram sua vida desde o seu nascimento até a morte, sem deixar de lado a ironia, característica marcante da personagem. (PEREIRA, 2008, p. 21-22)

E, para também ilustrar trazendo a representação destas características psicológicas do defuntor autor na adaptação fílmica, podemos verificar que Klotzel trabalha com maestria a abordagem irônica de Brás Cubas.

Talvez o espectador se espante com a franqueza com que revelo minha mediocridade. Mas saibam que fraqueza 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)

---

<sup>4</sup> Periódico carioca do século XIX. Podemos encontrar a *Revista Brasileira* no site da Hemeroteca digital da Fundação da Biblioteca Nacional.

O romance machadiano *Memórias Póstumas de Brás Cubas* teve duas outras versões antes da versão de Klotzel. A primeira delas, do diretor Fernando Coni Campos, lançada em 1968, intitulada *Viagem ao fim do mundo*, tendo como base dos capítulos do romance: *O Delírio e O Senão*. Sua segunda versão, *Brás Cubas*, teve seu lançamento, em 1985, sendo dirigida pelo diretor Júlio Bressane, este procurou levar a estrutura do romance de Machado de Assis a fim de preservar suas características. Sua terceira versão, lançada no Festival de Gramado de 2001<sup>5</sup>, foi dirigida pelo diretor André Klotzel com roteiro de José Torero.

Figura 1 - André Klotzel



Fonte: Site do filme *Memórias Póstumas*<sup>6</sup>

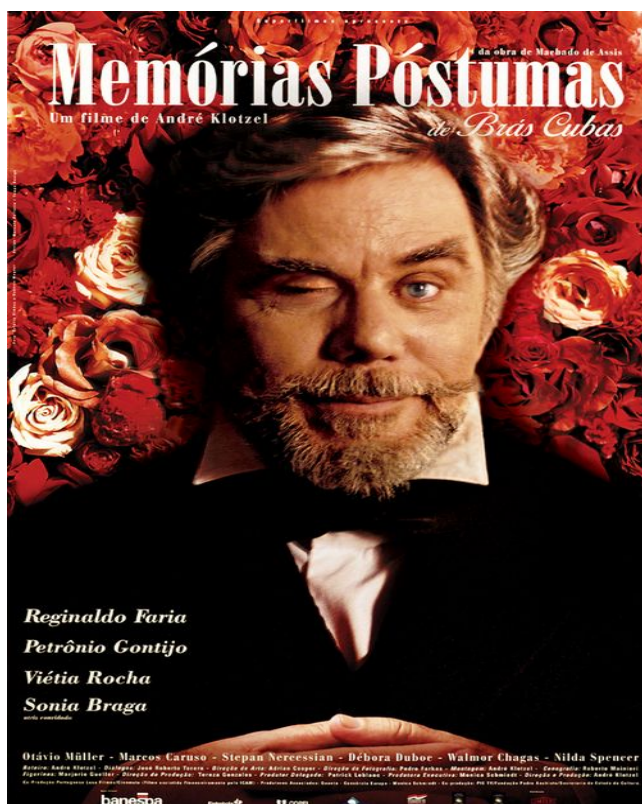
*Memórias Póstumas* apresentava no papel do protagonista Brás Cubas, os atores Reginaldo Farias no papel do defunto autor e Petrônio Gontijo no papel de Brás Cubas jovem. Reginaldo Farias ao interpretar o defunto e fantasma-narrador de Klotzel, é caracterizado com a pele mais esbranquiçada nos remetendo a uma pessoa já falecida.

---

<sup>5</sup> *Memórias Póstumas* foi premiado no 29º festival de Gramado recebendo 5 kikitos de ouro nas categorias de melhor diretor, melhor roteiro, melhor filme (júri), melhor filme (crítica) e melhor atriz coadjuvante (atriz Sônia Braga no papel da personagem Marcela).

<sup>6</sup> Disponível em: <http://www.memoriaspostumas.com.br/diretor.htm> Acesso em 31 jul. 2019

Figura 2 - Cartaz do filme Memórias Póstumas (2001)



Fonte: Site Adoro Cinema<sup>7</sup>

Neste capítulo iremos analisar a passagem do romance de Machado de Assis para a mídia cinematográfica com a adaptação de André Klotzel. Iremos explorar alguns aspectos durante o processo de transposição do romance de Machado na adaptação *Memórias Póstumas* (2001).

## 2.1 André Klotzel e a adaptação de Memórias Póstumas

André Klotzel, ao adaptar o romance de Machado de Assis para as telas do cinema, optou por levar a mesma estrutura do romance machadiano. O filme na sequência<sup>8</sup> 1 nos apresenta a dedicatória “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico com saudosa lembrança estas Memórias Póstumas” (ASSIS, 2016, p. 19).

<sup>7</sup> Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-120279/fotos/detalhe/?cmediafile=19981831>  
Acesso em 31 jul. 2020

<sup>8</sup> Série de cenas que são ligadas por uma continuidade

*Memórias Póstumas* nos apresenta o defunto autor Brás Cubas fazendo uso de sua irreverente franqueza embebecida de acidez, conduzindo o espectador a conhecer suas memórias. Brás Cubas relembra os principais momentos passando pela sua infância, sua juventude até chegar ao momento de sua partida.

O defunto autor, de maneira harmoniosa, leva o espectador a adentrar e conhecer sua vida amorosa. Brás Cubas apresenta seu primeiro amor, Marcela, que foi sua primeira decepção: um amor falso, interesseiro e fugaz: “Marcela amou-me durante 15 meses e onze contos de réis; nada menos. Meu pai logo que teve aragem dos onze contos, sobressaltou-se de veras; achou que o caso excedia as raias de um capricho juvenil.” (ASSIS, 2016, p.56)

O espectador conhece também a jovem e inocente Eugênia, a quem o defunto autor se refere com certo tom de escárnio e ironia.

O pior é que era coxa. Uns olhos tão lúcidos, uma boca tão fresca, uma compostura tão senhoril; e coxa! Esse contraste faria suspeitar que a natureza é às vezes um imenso escárnio. Por que bonita, se coxa? Por que coxa, se bonita? Tal era a pergunta que eu vinha fazendo a mim mesmo ao voltar para casa, de noite, sem atinar com solução do enigma. (ASSIS, 2016, p. 81)

Por fim, Brás chega às memórias de seu grande e arbitrário amor, Virgília, que o deixa para se casar com o Ministro Lobo Neves.

Positivamente, era um diabrete Virgília, um diabrete angélico, se querem, mas era-o, e então...

Então apareceu o Lobo Neves, um homem que não era o mais esbelto que eu, nem mais elegante, nem mais lido, nem mais simpático, e todavia foi quem me arrebatou Virgília e a candidatura, dentro de poucas semanas, com um ímpeto verdadeiramente cesariano. (ASSIS, 2016, p. 91)

Na primeira sequência de *Memórias Póstumas*, o defunto autor de Klotzel, adverte ao espectador de como seria o filme. O fantasma de Brás diz que este não seria um filme tradicional. Brás ainda diz ao espectador que está contando sua história de outro e que se o espectador já estivesse assistindo ao filme que era tarde para se arrepender.

Antes de começarmos a história, é importante prestarmos um esclarecimento ao público. Este não é um filme tradicional. É uma história que comporta alguma liberdade. Foi filmada com o espírito da piada, mas o sentimento da tristeza. O filme não tem um mocinho contra um vilão, nem monstros ou maremotos. Também não é um filme de grande profundidade intelectual e quem quiser alguma teoria filosófica poderá ficar frustrado. Assim corro o risco de não agradar ao espectador que só deseja diversão nem ao que deseja pensamentos profundos. Mas se ainda tenho a chance de conquistar a você espectador, a melhor maneira é não explicar muita coisa. Por isso mesmo não importa como eu, um morto, estou contando esta história aqui do outro mundo: a explicação seria muito longa e desnecessária ao

entendimento da história. O que importa é que você, espectador, já está assistindo ao filme e agora é tarde para se arrepender. (KLOTZEL & TORERO, 1998, p.2)

A segunda sequência inicia com Brás dentro do caixão. O câmera dá um close<sup>9</sup> em seu rosto e logo em seguida o caixão é fechado e as 10 pessoas que acompanhavam seu velório saem em cortejo. Um recurso que Klotzel utiliza em sua adaptação é o recurso da voz off, na qual o fantasma de Brás Cubas declara se deveria começar suas memórias pelo nascimento ou pela morte. E assim, ele se declara o autor destas memórias, mas que não era um autor defunto e sim um defunto autor.

Algum tempo pensei se a história deveria começar pelo começo ou pelo fim, isto é, se eu contaria antes o meu nascimento ou a minha morte.

O primeiro é que como eu ressuscitei para ser o autor destas memórias, eu não sou um autor defunto, mas um defunto autor. Para mim a sepultura foi outro berço. O segundo é que a história fica renovada e moderna. Moisés, que também contou a sua morte na bíblia, começou pelo nascimento e não pela morte. Aliás, esta é uma diferença radical entre a minha história e a bíblia. (KLOTZEL & TORERO, 1998, p.2- 3)

Figura 3 - Brás Cubas no seu enterro



Fonte: Site do filme Memórias Póstumas<sup>10</sup>

Brás Cubas é alguém que está presente e assiste ao próprio enterro. A cena é possível porquanto dialoga com a criatividade machadiana em transpor a força vital da narração acima da morte do sujeito. Nesta sequência do filme, Klotzel apreende a potência – e a galhofa - do

<sup>9</sup> Plano filmado com a câmera bem próxima. Procurando mostrar todos os detalhes bem próximos.

<sup>10</sup>Disponível em: <<http://www.memoriaspostumas.com.br/diretor.htm>> Acesso em 31 jul. 2019

narrador em seu foco narrativo muito especial, colocando na tela a ideia revolucionária de Machado.

Memórias Póstumas tem a mesma estrutura narrativa do romance machadiano. Como já fora mencionado anteriormente, as adaptações de textos literários sofrem algumas alterações ao serem transpostas para a nova mídia, embora ainda que conservem características do texto de partida. Silva afirma que:

Assim como no texto original, o enredo do filme é a trajetória da personagem de nome Brás Cubas, que após ter morrido, em pleno ano de 1869, decide narrar sua história, destacando os fatos mais importantes de sua vida, brincando com o próprio destino e ironizando a todos. O enredo, embora um pouco adulterado, mantém a temática e a estrutura do texto original. De qualquer modo, como já foi ressaltado, o processo de transposição da linguagem literária tradicional para a linguagem audiovisual requer algumas alterações. (SILVA, 2006, p. 48)

O filme utilizou recursos ao mostrar a cidade do Rio de Janeiro de 1870 através de gravuras de Jean-Baptiste Debret. O primeiro efeito quando o narrador- fantasma ao início do filme, narra o local de sua morte e o segundo efeito, quando Brás Cubas (ainda jovem) retorna ao Rio de Janeiro após terminar seus estudos em Coimbra. Nuto afirma que:

Para facilitar a reconstituição do Rio de Janeiro do século XIX, Klotzel lança mão de um recurso criativo e econômico, pois embora tenha obtido uma boa verba, não suficiente para uma reconstituição de época precisa. Ele utiliza pinturas do Rio de Janeiro da época que mostram a cidade, os habitantes, o cotidiano da rua, os escravos. Lentamente somos levados a evocar o Rio antigo, enquanto o narrador em voice-over guia a narrativa. As pinturas além de terem a função de reconstruir e evocar uma época passada, fazem um diálogo com a pintura colonial e também serve de imagem de transição para elipses, que são constantes em Machado. (NUTO, 2006, p. 100)

Figura 4 - Cidade do Rio de Janeiro



Sequência 4 – Imagens do Rio de Janeiro em 1870 (04:00)

Fonte: Captura de tela do filme Memórias Póstumas<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PoAlwJAJQZs&t=594s>> Acesso em: 15 jun. 2019

Figura 5 - Cidade do Rio de Janeiro



Sequência 4 – Imagens do Rio de Janeiro em 1870 (04:06)  
 Fonte: Captura de tela do filme Memórias Póstumas<sup>12</sup>

Figura 6 - Cidade do Rio de Janeiro



Sequência 4 – Imagens do Rio de Janeiro em 1870 (03:48)  
 Fonte: Captura de tela do filme Memórias Póstumas<sup>13</sup>

André Klotzel ao transpor o defunto autor para o cinema utilizou em seu roteiro a nomenclatura de fantasma. Em *Uma questão de fidelidade*, Klotzel afirma que depois de um certo tempo percebeu que o defunto autor de Machado já havia morrido 11 anos antes. Para ele essa descoberta foi fundamental para entender o defunto autor machadiano

Demorou um certo tempo até que eu percebesse que o livro já era de "época" - uma vez que Machado de Assis o escreveu mais ou menos em 1880 e Brás Cubas viveu de 1805 a 1869, ou seja, morreu 11 anos antes do livro. O único personagem presente ao momento da narração era o defunto/autor. É evidente que diante da eternidade da existência de um fantasma, 11 ou 130 anos após a morte é quase a mesma coisa. Essa constatação foi fundamental para entender que "um defunto"

<sup>12</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PoAlwJAJQZs&t=594s>> Acesso em: 15 jun. 2019

<sup>13</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PoAlwJAJQZs&t=594s>> Acesso em: 15 jun. 2019

pode em 1880 contar sua história para a literatura e resolver, muitos anos depois com o advento da era do audiovisual, levá-la ao cinema e dirigindo-se ao espectador moderno com uma linguagem mais atualizada. (KLOTZEL, Uma questão de fidelidade)

Ser fantasma foi uma solução encontrada pelo cineasta e roteirista, que assim torna a materialização da ideia machadiana verossímil ao público. É uma alternativa, mas que não corresponde à potência significativa da junção vida e morte proposta por Machado desde o início do romance. A transposição, entretanto, como já dissemos, não precisa ser pautada exclusivamente na fidelidade ao texto de partida, já que o princípio de “ser fiel ao original”, enfim, reproduzir o literário em outra mídia de maneira a mantê-lo integralmente não é possível pelas próprias condições de suporte, materialidade, projeto artístico e contexto de produção.

Klotzel coloca o fantasma de Brás Cubas fazendo uso da *voz over*<sup>14</sup> que, durante a passagem de imagens da cidade do Rio de Janeiro em 1870, surge na voz do autor-defunto informando ao espectador que havia morrido há mais de 100 anos. Nesta sequência podemos ver que Brás Cubas mostra suas impressões ao revisitar o Rio de Janeiro:

Morri há mais de cem anos, mais precisamente em 1869, no Rio de Janeiro. Pode-se dizer que eu morri das ideias, porque minha morte foi decorrência de uma pneumonia que peguei quando ia refrescar as ideias: abri a janela em vez de uma brisa, bateu um vento encanado (KLOTZEL & TORERO, 1998, p.4)

Ao dizer para o espectador que já havia morrido há mais de 100 anos, Brás Cubas o situa que não está mais no século XIX como está o narrador de machadiano. Assim:

Com esta fala, Klotzel nos situa no final do século XX, o século do cinema, autenticando o fantasma como um “grande imagista”. Ele também vai “falar” cinema. Na continuação desta mesma sequência, temos o personagem Brás Cubas maduro caminhando num corredor momentos antes de abrir as janelas e receber o vento encanado. Surge a voz over: “Se algum espectador achar que a causa da minha morte foi uma pneumonia não estará errado”. A voz over usa a palavra espectador. Não se trata mais de um livro, não há leitores presentes, mas sim espectadores assistindo a um filme. (MENDES, 2013, p.42)

Na adaptação de *Memórias Póstumas* podemos perceber em concordância com Mendes (2013) que alguns diálogos foram transpostos para a mídia cinematográfica de modo integral. O romance começa mostrando a morte do defunto-autor e termina em sua morte, como um ciclo.

---

<sup>14</sup> Voz que irá sobrepor-se à imagem comentando cada momento.

O filme e o romance começam e terminam do mesmo jeito. Quanto ao recheio a obra de Machado de Assis parece ter sido espremida para retirar o sumo dos diálogos. Muitas vezes, as frases são integralmente transpostas para a película. Nessa condensação, personagens e episódios desaparecem. Mas as passagens de tempo são idênticas: do enterro do protagonista para o seu nascimento; da infância dele; pulando a escola, para a adolescência; daí para a idade adulta, praticamente evitando a faculdade, que no filme chega a ter maior atenção do que no livro. (MENDES, 2013, p. 44)

Nas sequências 41 e 42 podemos observar que Klotzel utilizou o recurso do *freeze frame*. Na cena, Brás está com seu pai Bento Cubas e, este fala que Brás precisa de dois motivos: “um lugar como deputado e um casamento” (KLOTZEL & TORERO, 1998, 2001). Bento então diz o nome da noiva de Brás Cubas: Virgília. A cena então congela e mostra um deslocamento da câmera e Brás Cubas fantasma entra em cena dialogando com o espectador: “Ooops! Uma explicação. Virgília... Virgília é aquela do começo do filme. Não sei se o espectador vai se lembrar, então por via das dúvidas, vamos rememorar.” (KLOTZEL e TORERO, 1998, p. 34)

Em seguida Brás cruza o quadro e sai por uma porta, entrando no seu quarto está no seu leito de morte com Virgília (cena do início do filme). O narrador então informa ao espectador que Virgília era a senhora que estava em seus últimos momentos: “Virgília é a senhora que em 1869 iria assistir aos meus últimos momentos; e antes disso, muito antes, teve grande participação nas minhas mais íntimas sensações.” (KLOTZEL e TORERO, 1998, p. 34)

Brás então entra pela porta da sala onde Virgília (ainda jovem) e logo a apresenta para o espectador e avisa que o romance vai começar: “Essa é Virgília jovem. Virgília! Era talvez a mais atrevida criatura de nossa raça humana, e com certeza, a mais voluntariosa. Eu logo iria me encontrar com ela. Logo vai começar o romance.” (KLOTZEL e TORERO, 1998, p.35)

Já na sequência 44, Brás Cubas retorna para a sala onde estavam Brás Cubas e seu pai, avisando ao espectador que deixará a história sem interrupções: “Mas vamos seguir a história sem interrupções. Por enquanto estamos com meu pai com a xícara de café na boca quando...” (KLOTZEL e TORERO, 1998, p. 35)

Klotzel ao utilizar este recurso do *freeze frame*, mostra a interferência de um narrador autoconsciente das técnicas do cinema, que nos mostra um controle sobre a narrativa. Alves afirma que:

A interferência do narrador autoconsciente comanda a narrativa, desvendando aspectos da escrita autoconsciente comanda a narrativa, desvendando aspectos da escrita do próprio filme. Os congelamentos, as retomadas em flashback, as explicações dadas diretamente ao espectador enquanto as cenas permanecem

congeladas, demonstram como o Brás fílmico é um narrador que tem consciência que está atuando como alguém que dirige seu próprio filme. (ALVES, 2013, p.111)

Um aspecto interessante na adaptação de Klotzel é um recurso ao qual Louvel (2012) denomina por efeito quadro. Este recurso consiste em uma forte sugestão referenciada, ainda que indiretamente, entre a imagem/pintura e o texto, sendo assim o produto oriundo da narrativa de imagens e pinturas – seja no âmbito geral da pintura, seja no particular de um quadro específico.

Neste sentido, ressaltamos a autoconsciência e explícito domínio/controlado de Brás Cubas-narrador sobre os recursos utilizados nas narrativas literária e fílmica, aponto da primeira lançar luzes e sombras sobre a segunda. Sendo assim, em concordância com Louvel: “O efeito quadro, resultado do surgimento da narrativa de imagens e pinturas, produz um efeito de sugestão tão forte que a pintura parece assombrar o texto mesmo na ausência de qualquer referência direta, seja à pintura em geral, seja a um quadro em particular.” (LOUVEL, 2012, p. 48)

Observamos também em algumas cenas que o fantasma de Brás Cubas interage com algumas personagens que estão presentes na cena. E esta interação fica evidente quando observamos na sequência 116, em que Brás Cubas entra na casa e Virgília está a sua espera e durante a discussão do casal Lobo Neves e Virgília, o fantasma de Brás entra comentando a briga, e se aproxima de sua amada Virgília e lhe dá um beijo na testa:

No filme, há um segundo take, a cena é repetida, e quem dá o beijo desta vez é de fato o fantasma, o defunto autor e narrador on-screen. Klotzel se apropriou não apenas da fábula machadiana, mas também da estrutura narrativa do romance com o uso da autoconsciência e das digressões na figura do narrador on-screen, que se dirige ao espectador dando sua opinião ou o interpelando. (Mendes, 2013, p. 41)

André Klotzel utiliza em relação à transposição do narrador machadiano para a mídia cinematográfica, o personagem de Brás Cubas sendo interpretado por um ator mais maduro, que está caracterizado de defunto-autor, sendo também o narrador-fantasma. E conforme o texto literário mostra, o narrador está presente nas cenas, chegando a interrompê-las, utilizando a técnica *freeze*<sup>15</sup>, a fim de explicar e mostrar para o espectador o caminho que ele terá que olhar. E ao adaptar o romance de Machado de Assis, Klotzel, nos apresenta Brás Cubas como um narrador que vai mostrando a direção que o espectador terá que seguir, assim como Machado de Assis nos fez ao apresentar seu narrador, que seria uma espécie de guia para o leitor.

---

<sup>15</sup> Uma mesma imagem por repetição de quadro. Congelar

No capítulo XIII – “Salto” no romance machadiano, Brás Cubas chega à fase adulta. Em *Memórias Póstumas*, Klotzel utiliza a mesma estratégia narrativa que Machado de Assis. Tanto a narrativa literária quanto a narrativa fílmica a história tem um salto e chega em 1822: “Quem diria que... Suspendamos a pena; não adiantemos os sucessos. Vamos de um salto a 1822, data da nossa independência política e do meu primeiro cativo pessoal.” (ASSIS, 2016, p. 50)

Ao transpor para o cinema, um narrador tão complexo como Brás Cubas, André Klotzel optou por colocar o defunto autor interagindo com o espectador, assim como acontece na narrativa de Machado de Assis. Sabadin afirma que:

Klotzel, que além de roteirizar e dirigir também montou o filme, optou por fazer com que o personagem principal se dirigisse diretamente ao público, olhando para a lente da câmera. Apesar de arriscada, a opção se mostrou das mais felizes. Primeiro porque é exatamente assim que Cubas fala com o leitor do livro original: direta e francamente. Segundo porque Klotzel tinha em mãos o grande talento de Reginaldo Faria, que conseguiu conectar o ‘diálogo’ com a platéia de maneira bastante empática (SABADIN, 2001, p. 1)

Figura 7 - Brás Cubas orientando o espectador



Sequência 21- Noite da Independência (15:06).

Fonte: Captura de tela do filme *Memórias Póstumas*<sup>16</sup>

Na sequência 21 (figura 7), o cineasta utiliza os quadros de Pedro Américo para marcar o ano da Independência. A voz do narrador surge em voz over, enquanto, Brás ainda jovem, desce do cavalo e segue a pé. É nesse momento que a câmera se desloca e surge o defunto autor com um *travelling*<sup>17</sup> - e este dialoga com o espectador dizendo que era um

<sup>16</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PoAlwJAJQZs&t=594s>> Acesso em: 15 jun. 2019

<sup>17</sup> Movimento em que a câmera é deslocada na mão do operador sobre um carrinho em qualquer direção.

jovem lindo e audaz. Como podemos observar o defunto autor usa sua mão para indicar que a câmera deve seguir Brás Cubas jovem, mostrando mais uma vez que conhece os mecanismos utilizados pelo cinema,

Na festa da independência, eu e o país éramos dois rapazes, ambos surgindo para mostrar sua própria face.

O fantasma está entre os populares. Brás desmonta do cavalo e segue a pé, puxando o animal.

#### FANTASMA

Sim, este que vocês estão vendo aí, descendo do cavalo, sou eu. Podemos não parecer muito, mas só fisicamente. Essa imagem é o retrato mais fiel da minha robustez de espírito. Esse sorriso bonito é a maneira mais cinematográfica de mostrar meu entusiasmo. (KLOTZEL & TORERO, 1998, p.17)

Logo após a sequência do delírio a cena retorna para o momento em que Brás Cubas está em seu leito com Virgília. O fantasma de Klotzel se coloca em primeiro plano, interrompendo a cena e diz ao espectador que contaria a história de Virgília depois. Como podemos observar no quadro abaixo.

Quadro 1 - Capítulo 1- IX (Transição) X Sequência 9

Livro	Roteiro
<p>E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro. Vejam: o meu delírio começou em presença de Virgília; Virgília foi o meu grão-pecado da juventude; não há juventude sem meninice; meninice supõe nascimento; e eis aqui como chegamos nós, sem esforço, ao dia 20 de outubro de 1805, em que nasci. Viram? Nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção pausada do leitor: nada. De modo que o livro fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método. Na verdade, era tempo. Que isso de método, sendo, como é, uma coisa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios, mas um pouco à fresca e à solta, como quem não se lhe dá a vizinha fronteira, nem do inspetor de quartirão. É como a eloquência, que há uma genuína e vibrante, de uma arte</p>	<p>Fantasma</p> <p>Vou contar a história de Virgília, mas tenham calma, cada coisa a seu tempo. Agora ajeitem-se em sua poltrona que eu vou começar pelo começo. E vejam com que agilidade, com que arte faço eu a grande passagem de tempo desta estória. Vejam: meu delírio começou na presença de Virgília.</p> <p>Virgília foi o meu grande pecado da juventude; eu disse juventude, e não existe juventude sem infância; com infância já se imagina nascimento. (KLOTZEL &amp; TORERO, 1998, p. 9)</p>

natural e feitiçeira, e outra tesa, engomada e chocha. Vamos ao dia 20 de outubro. (ASSIS, 2016, p. 40)	
---	--

É importante considerar em nossa análise que, no processo de adaptação de uma obra literária para a cinematografia o cineasta faz uso recursos técnicos como redução, adição, transformação, deslocamento – as quais não são aplicadas de forma isolada, mas articuladas entre si, na composição da própria narrativa –, com o intuito de proporcionar uma experiência ao público-alvo que não se limite à estética, mas o conduza à compreensão da obra e de sua (re)leitura. Afinal, em concordância com Lenilton Damiano da Silva Júnior (2013), a linguagem do cinema é diferente da linguagem da literatura: enquanto a primeira é icônica, a segunda é verbal. Algo interessante para se perceber na adaptação de MPBC é o fato do roteirista André Klotzel fazer uso dos recursos adaptativos poucas vezes para a produção do que Brito *apud* Silva Júnior (2013) denomina por *uma obra romanesca filmicamente ilustrada*. Assim: “(...) o roteirista optou por manter as célebres palavras do Brás Cubas defunto-autor: ‘Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico, com saudosa lembrança, estas memórias póstumas’.” (SILVA JÚNIOR, 2013. p.6)

Observando as interações entre as narrativas literária e cinematográfica no processo de adaptação, é notória a contribuição que a literatura prestou ao cinema em ampla escala de recursos e técnicas, arcabouços imagéticos e possibilidades narrativas: “O cinema acompanhou o amadurecimento da literatura. É válido lembrar que quando ele surgiu – quando nenhuma arte conseguia empolgar o público do século XX – seu roteiro era o mesmo daquele encontrado nos romances do século XIX.” (SILVA JÚNIOR, 2013, p. 4)

Apesar das relações simbióticas entre estas, Brito *apud* Silva Júnior (2013) nos recorda que a literatura e o cinema são autônomos, independentes entre si, não precisando um do outro para que suas narrativas sejam sustentadas, uma vez que cada uma possui sua própria narrativa, sua própria obra: a escrita e as imagens possuem cada qual seus próprios códigos, que envolvem o leitor/espectador em suas tramas narrativas. Desta forma, reconhecemos que: “O filme precisa ter autonomia semiótica. Mas para adaptar uma obra para o cinema, é preciso lê-la e entendê-la para só, posteriormente, fazer as modificações necessárias.” (SILVA JÚNIOR, 2013, p. 6)

A utilização do recurso conhecido como *flashback* por André Klotzel na adaptação fílmica de MPBC é um exemplo da autonomia da narrativa cinematográfica em relação à

literária, ainda que conservada à fidelidade ao texto-fonte. Em concordância com Silva Júnior (2013), o recurso do *flashback* foi utilizado para apresentar o narrador saindo de seu próprio enterro logo nas primeiras cenas, relatando seus últimos momentos de vida e, com um salto retrospectivo, explicar o motivo de sua morte – na qual percebemos o deslocamento do foco da câmera do caixão em que ele estava para o meio dos assistentes do funeral, dentre os quais o defunto-autor se projeta, posteriormente, sendo retomada a linearidade cronológica da narrativa, encerrando-se com o restabelecimento da cena inicial do filme, em conformidade com a obra literária machadiana. Outrossim, do ponto de vista da fidelidade da obra filmica ao texto-fonte: “É perceptível, também, certa fidelidade no uso de frases da narrativa literária na cinematográfica, como por exemplo, quando o narrador conclui suas memórias: ‘... não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado de nossa miséria’.” (SILVA JÚNIOR, 2013, p. 7)

Dos 160 capítulos do romance de Machado de Assis, Klotzel utilizou 108 capítulos, utilizando procedimentos tais como supressão, condensação, acréscimo, bastante comum nas adaptações de textos literários para outro suporte. Durante o processo de transposição para as telas do cinema, em concordância com Mendes, Klotzel transpôs somente o necessário, optando por direcionar a narrativa filmica com os romances vividos pelo defunto autor e também em sua história com Virgília e apesar de utilizar tais processos, o filme de Klotzel se mantém bem próximo ao romance de Machado: “Klotzel retirou do livro, cirurgicamente, apenas o material necessário para narrar às aventuras amorosas de Brás Cubas. Ele realizou uma comédia de costumes e a encaixou numa estrutura narrativa similar a do romance.” (MENDES, 2013, p.49)

É oportuno assinalar que, para além dos procedimentos técnicos para aproximar a adaptação do texto de partida, a representação da dimensão dos relacionamentos amorosos vividos por Brás Cubas foram sobrepostas às problemáticas sociais da sociedade oitocentista, como o caso da Escravidão.

Machado de Assis, em suas obras, fazia referência a um grande problema de seu tempo: a escravidão. Ao referenciar esse tema, os coloca de maneira bastante clara e com reflexões consideravelmente fortes. E quando pensamos em escravidão, nos vem a mente o conto *Pai contra mãe* (1906) com a última frase do conto “Nem todas as crianças vingam, bateu-lhe o coração.” (ASSIS, 1994, p. 9). Outra obra de Machado que traz este tema é em *Quincas Borba* (1891) no qual Cristiano Palha e Camacho fazem comentários se referindo a Lei do Ventre Livre (1871). Em MPBC, a narrativa descreve no capítulo LXVIII – O vergalho, em que Brás Cubas ao caminhar se depara com um homem negro sendo açoitado

por outro negro. Brás reconhece Prudêncio, intercede pelo escravo que ele estava açoitando. Machado coloca na narrativa uma questão para nos fazer refletir, visto que Prudêncio encontrou esse modo como um “jeito” de retribuir as pancadas que ele recebia, já que Brás quando criança o maltratava.

Parei, olhei... Justos céus! Quem havia de ser o do vergalho? Nada menos que o meu moleque Prudêncio, — o que meu pai libertara alguns anos antes. Cheguei-me; ele deteve-se logo e pediu-me a bênção; perguntei-lhe se aquele preto era escravo dele.

— É, sim, nhonhô.

— Fez-te alguma cousa?

— É um vadio e um bêbado muito grande. Ainda hoje deixei ele na quitanda, em quanto eu ia lá embaixo na cidade, e ele deixou a quitanda para ir na venda beber.

— Está bom, perdoa-lhe, disse eu.

— Pois não, nhonhô. Nhonhô manda, não pede. Entra para casa, bêbado!(ASSIS, 2016, 122)

Uma cena bem emblemática na adaptação de Klotzel é quando Brás Cubas em sua infância aparece “brincando de cavalinho” com uma criança negra, em se tratando de um texto literário do século XIX, visto que Brás Cubas nasceu em outubro de 1805, tempo que em o nosso país ainda vivia no regime escravocrata. Klotzel não aborda em sua adaptação tais questões, dentre elas o racismo e a condição humana, que são de suma importância até os dias de hoje. Com isso: “André Klotzel excluiu veementemente as questões que poderiam refletir o contexto histórico de um Brasil escravocrata. Não se fala de tráfico negreiro e só vemos dois ou três negros fazendo figuração cênica em trabalhos domésticos.” (MENDES, 2013, p. 50)

Figura 8 - Brás Cubas criança e o menino escravizado



Sequência 12 apresenta a maldade de Brás (10:03).

Fonte: Captura de tela do filme Memórias Póstumas<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PoAlwJAJQZs&t=594s>> Acesso em: 15 jun. 2019

No capítulo XI – “O menino é pai do homem” – Brás Cubas narrando momentos de sua infância: Brás menino era conhecido como menino diabo, pois não tinha limites, maltratava os escravos, principalmente Prudêncio, que era uma criança da sua idade.

“Cresci; e nisso é que a família não interveio; cresci naturalmente, como crescem as magnólias e os gatos. Talvez os gatos são menos matreiros, e, com certeza, as magnólias são menos inquietas do que eu era na minha infância. Um poeta dizia que o menino é pai do homem. Se isto é verdade, vejamos alguns lineamentos do menino.

Desde os cinco anos merecera eu a alcunha de «menino diabo»; e verdadeiramente não era outra cousa; fui dos mais malignos do meu tempo, arguto, indiscreto, traquinas e voluntarioso. Por exemplo, um dia quebrei a cabeça de uma escrava, porque me negara uma colher do doce de coco que estava fazendo, e, não contente com o malefício, deitei um punhado de cinza ao tacho, e, não satisfeito da travessura, fui dizer à minha mãe que a escrava é que estragara o doce «por pirraça»; e eu tinha apenas seis anos. Prudêncio, um moleque de casa, era o meu cavalo de todos os dias; punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixos, à guisa de freio, eu trepava-lhe ao dorso, com uma varinha na mão, fustigava-o, dava mil voltas a um e outro lado, e ele obedecia, -- algumas vezes gemendo,-- mas obedecia sem dizer palavra, ou, quando muito, um -- «ai, nhonhô!» -- ao que eu retorquia: -- «Cala a boca, besta!» -- Esconder os chapéus das visitas, deitar rabos de papel a pessoas graves, puxar pelo rabicho das cabeleiras, dar beliscões nos braços das matronas, e outras muitas façanhas deste jaez, eram mostras de um gênio indócil, mas devo crer que eram também expressões de um espírito robusto, porque meu pai tinha-me em grande admiração; e se às vezes me repreendia, à vista de gente, fazia-o por simples formalidade: em particular dava-me beijos”. (ASSIS, 2016, p.42)

Com esse título, Machado faz uma inversão: o menino é o pai do homem. É a criança que gera o adulto que um dia se tornará. E as “brincadeiras” que o menino costumava inventar revelavam a personalidade social e humana do homem que futuramente seria. E, pelo relato, em plena conformidade com o seu pai.

Nas sequências 12 e 13 do roteiro, podemos observar a maldade perpetrada por Brás – referido como o “menino-diabo” – ao menino Prudêncio (figura 8), assim como, nas cenas posteriores, a uma senhora escravizada que também trabalhava na residência senhorial.

O menino Brás monta de cavalinho no negrinho PRUDÊNCIO, da mesma idade. Prudêncio usa um cordão que serve de freio e rédeas. Eles percorrem vários aposentos da casa. Na sala, eles passam pela mãe de Brás, que assiste à cena enquanto está sendo abanada por uma escrava. Brás chicoteia Prudêncio impiedosamente. Um velho escravo da família observa passivamente. (KLOTZEL & TORERO, 1998, p. 11)

E

Uma NEGRA faz um doce num grande tacho, suando muito no meio da fumaça, com uma grande colher de pau. Brás observa-a, se aproxima. Brás tenta pegar um pouco do doce com uma colher. A negra impede-o de fazê-lo. Brás observa a mulher atentamente.

(...)

Brás bate com a colher na cabeça da negra e depois joga a cinza no tacho de doce. (KLOTZEL & TORERO, 1998, p. 11-12)

Klotzel pode ter optado por não ter dado uma ênfase maior na prática desumana da escravidão e os reflexos de marcadas injustiças da sociedade escravocrata oitocentista. Esta reflexão, que poderia ter sido mais intensamente proposta pela cena que Brás Cubas monta no menino escravizado com se este fosse um animal (no caso, um cavalo). Klotzel procurou dar um enfoque no romance de Brás Cubas e Virgília, deixando de lado uma oportunidade de lançar luz às discussões acerca das históricas injustiças étnico-raciais que remontam a colonialidade do pensamento social escravocrata.

De acordo com Silva o romance machadiano tem seu desenvolvimento lento, com muitas idas e vindas, marcados por digressões e comentários do narrador. Por sua vez, a adaptação de Klotzel, o narrador parece intrusivo, fazendo assim com que o desenvolvimento da narrativa se desenvolva por meio da lentidão.

No livro, a narrativa lenta, cheia de idas e vindas no tempo e digressões para comentários do narrador, não nos dá a história de modo muito claro. É preciso ir lendo, deixando-se envolver em cada capítulo, aproveitando ao máximo os recursos de linguagem, as frases e os capítulos curtos, as novidades estéticas e as visões de mundo das personagens. Esses são os elementos que formam o encanto da obra de Machado de Assis, o que permite ao leitor realizar uma verdadeira “viagem” durante a leitura do texto. Já no filme, a narração de Brás Cubas parece intrusiva, o que faz como o ritmo narrativo se torne lento, pois existe uma presença forte da descrição e do comentário, em detrimento da ação. Isso levou parte da crítica a considerar que o filme é cansativo e até mesmo enjoativo. (SILVA, 2006, p.48)

Figura 9 - Brás Cubas interagindo com o espectador



Sequência 37- Brás reflete sobre a vida (26:28).

Fonte: Site do filme Memórias Póstumas<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Disponível em: <<http://www.memoriaspostumas.com.br/diretor.htm>> Acesso em 31 jul. 2019

Na sequência 37 (figura 9), Brás Cubas-personagem caminhava na chácara, triste por ocasião da morte sua mãe e desiludido pelos dissabores da vida, tentando entreter-se com a caça, ao passo que o espectador é conduzido por Brás Cubas-narrador a refletir com ele sobre as vicissitudes da vida pela franca perspectiva do defunto autor.

Brás anda triste pelo mato em volta da chácara com uma espingarda. O Fantasma a seguiu-lo. Brás vê um passarinho. O Fantasma continua sua conversa com o espectador.

FANTASMA

Talvez o espectador se espante com a franqueza que eu 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 e a luta das cobiças nos obrigam a esconder, disfarçar, enganar aos outros. E a si mesmo. (KLOTZEL & TORERO, 1998, p. 29)

André Klotzel faz um recorte na obra machadiana para assim dar um maior enfoque nas relações amorosas de Brás Cubas e Virgília. Dando um destaque maior nesse ponto em específico da vida de Brás Cubas, algumas personagens foram suprimidas na passagem do romance para o cinema, dentre eles sua irmã Sabina e seu marido, Cotrim. No quadro abaixo podemos ver os capítulos em que a irmã e o cunhado de Brás Cubas foram suprimidos na adaptação de Klotzel.

Quadro 2 – Alguns capítulos suprimidos na adaptação

Capítulo XLVI	A herança
Capítulo CXXIII	O verdadeiro Cotrim
Capítulo CXLVIII	O problema insolúvel

Ao suprir algumas personagens, colocar personagens que eram primárias no romance, como Quincas Borba, grande amigo de Brás Cubas, e autor da filosofia do Humanitismo<sup>20</sup>, na adaptação passam a ser personagens secundárias e, personagens como Dona Plácida passam a ter um destaque maior na narrativa de Klotzel, pois ela ajuda nos encontros amorosos de Brás e Virgília.

Ao eliminar Sabina, Klotzel cortou o cunhado Cotrim e a sobrinha ao mesmo tempo. Eliminou a briga pela herança e a discussão sobre quem ficaria com os escravos, a louça, a prataria ou as propriedades. Um conflito a menos na trama machadiana. A eliminação de Cotrim, personagem ligado ao tráfico negreiro, é mais um fator

<sup>20</sup> A filosofia do Humanitismo está relacionada a uma filosofia humanista, voltada para o bem do homem e da humanidade, com o intuito de obter a felicidade.

determinante da opção do filme pelo silêncio na questão escravocrata. No filme, as polêmicas foram eliminadas em prol das aventuras amorosas contadas por um “grande imagista” apolítico e aparentemente sem interesse de cunho social. (MENDES, 2013, p. 49)

É interessante que há um empenho em aproximar esteticamente as narrativas fílmica e literária por parte de Klotzel ao produzir sua adaptação, especialmente com relação ao narrador – o que o cineasta chama de “elegância sóbria” – para tratar das suas memórias. Com isso,

A postura obcecada foi de tentar sempre manter uma certa elegância sóbria, eliminando tudo o que pudesse parecer supérfluo e acessório para contar a história, deixando também de lado aquilo que tivesse somente como virtude a fruição estética em si, ou apenas servisse para produzir um efeito de impacto e impressionar o espectador. Seria como tentar imitar a maneira discreta e elegante do texto de Machado de Assis, que usa as palavras com muita propriedade e exatidão, de forma ponderada e finamente irônica. (KLOTZEL, Uma questão de fidelidade)

## 2.2 O delírio de morte de Brás Cubas

O capítulo VII – intitulado “O delírio” – é um dos capítulos mais marcantes da narrativa machadiana. Brás Cubas em seu leito de morte, cercado por algumas pessoas. O defunto autor dialoga com o leitor de suas memórias que ninguém ainda havia relatado o próprio delírio de morte. Galvão afirma que:

O protagonista “fantasma”, enquanto anuncia que apresentará seu delírio pré-morte antes que a cena anterior seja retomada, faz uma parada a fim de dirigir o olhar diretamente à câmera. Contudo, assim que ele percebe que esta prosseguiu seu percurso e ele encontrava-se fora de seu enquadramento, apressa deliberadamente o passo para reentrar no ângulo da cena. Essa sequência jocosa evidencia a metaficcionalidade do filme e demonstra um bom uso dos recursos cinematográficos à disposição (GALVÃO, 2019, p.19)

Neste capítulo podemos perceber a intertextualidade que Machado utiliza para compor em diversos pontos deste capítulo, dentre eles, personagens bíblicos como a asna de Balaão, a tenda de Abraão e o Jardim do Éden e personagens da mitologia grega como o cavalo de Aquiles e Pandora. Intertextualidade que André Klotzel não utilizou ao transpor esse capítulo para sua adaptação, fazendo referência somente ao Santo Tomás.

Nuto afirma que Klotzel procurou manter os recursos reflexivos presentes na narrativa de Machado, dentre eles as digressões que o narrador defunto autor faz, suas interrupções:

No filme, Klotzel mantém muito dos recursos reflexivos do romance, consciente de que é parte intrínseca à própria narração. Ele mantém as digressões do narrador, e suas constantes interrupções, evitando esconder-lhe em prol de um desenvolvimento mais constante da narrativa, numa tentativa de agregar elementos satíricos a uma narrativa mimética. (NUTO, 2006, p.95)

No roteiro de Klotzel e Torero, as cenas do delírio começam a partir da sequência 5 – momento em que Brás se encontra em seu quarto no seu leito de morte, é nesse momento que Virgília chega e vai encontrá-lo. Brás Cubas em posição de defunto autor se dirige ao espectador que mais adiante iria contar a história de Virgília, a mulher misteriosa que ele cita na sequência 3 do roteiro. O fantasma de Klotzel então diz que: “Mais adiante vou contar a história de Virgília. Antes quero relatar uma coisa inédita. Que eu saiba ninguém descreveu o próprio delírio de morte. Vou fazer isso agora. Sei que a ciência me agradecerá a grande contribuição ao conhecimento humano.” (KLOTZEL & TORERO, 1998, p.5)

O delírio de Brás Cubas na adaptação de Klotzel inicia com o defunto autor se comparando a *Summa Theologica* de São de Tomás de Aquino<sup>21</sup>, em que o defunto autor se vê como um livro com ornamentações em dourado e suas mãos eram os fechos do livro. Em *Memórias Póstumas* foi excluído o início do delírio do defunto autor na qual ele se via na “figura de um barbeiro chinês, bojudo, destro, escanhoando um mandarim (...)”. (ASSIS, 2016, p.33). Na cena do filme de Klotzel, Brás aparece completamente imóvel, uma vez que já se encontra em seus minutos finais de vida:

Logo depois, senti-me transformado na *Summa theologica* de São Tomás, impressa num volume, e encadernada em marroquim, com fechos de prata e estampas; ideia essa que me deu ao corpo a mais completa imobilidade; e ainda agora me lembra que, sendo as mãos os fechos do livro, e cruzando-as eu sobre o ventre, alguém as descruzava (Virgília decerto), porque a atitude lhe dava a imagem de um defunto. (ASSIS, 2016, p. 33)

---

<sup>21</sup> Obra teologia que expõe e disserta sobre os dogmas da fé Católica e os valores morais fundamentais, sendo a maior expressão filosófica da Escolástica.

Figura 10 - Brás Cubas e a *Summa Theologica* de São Tomás



Sequência 8 – Início do delírio de Brás Cubas (06:53).  
 Fonte: Captura de tela do filme Memórias Póstumas<sup>22</sup>

Em seguida, a cena é cortada e volta para o momento que Virgília está com Brás em seu leito e ela descruza suas mãos – o defunto autor achava que suas mãos assim era posição de um defunto. O delírio é retomado e Brás aparece sentado em um hipopótamo. O narrador, fazendo uso da *voz over*, diz: “Então, senti frio e pensei que entrava na região dos gelos eternos, mas não, na realidade eu cavalgava um hipopótamo”. Ao transpor esse capítulo para as telas do cinema, Klotzel coloca Brás Cubas, no seu delírio, num hipopótamo, assim como na narrativa, todo prateado, levando-o ao início dos tempos.

Ultimamente, restituído à forma humana, vi chegar um hipopótamo, que me arrebatou. Deixei-me ir, calado, não sei se por medo ou confiança; mas, dentro em pouco, a carreira de tal modo se tornou vertiginosa que me atrevi a interrogá-lo, e com alguma arte lhe disse que a viagem me parecia sem destino.

– Engana-se – replicou o animal –, nós vamos à origem dos séculos.

Insinuei que deveria ser muitíssimo longe; mas o hipopótamo não me entendeu ou não me ouviu, se é que não fingiu uma dessas coisas; e, perguntando-lhe, visto que ele falava, se era descendente do cavalo de Aquiles ou da asna de Balaão, retorquiu-me com um gesto peculiar a esse dois quadrúpedes: abanou as orelhas. Pela minha parte fechei os olhos e deixei-me ir à ventura. Já agora não se me dá de confessar que sentia umas tais ou quais cócegas de curiosidade por saber origem do Nilo, e sobretudo se valia alguma coisa mais ou menos do que a consumação dos mesmos séculos: reflexões de cérebro enfermo. Como ia de olhos fechados, não via o caminho; lembra-me só que a sensação de frio aumentava com a jornada, e que chegou uma ocasião em que me pareceu entrar na região dos gelos eternos. Com efeito, abri os olhos e vi que o meu animal galopava numa planície branca de neve, com uma ou outra montanha de neve. Tudo neve; chegava a gelar-nos um sol de neve (ASSIS, 2016, p. 33 – 34)

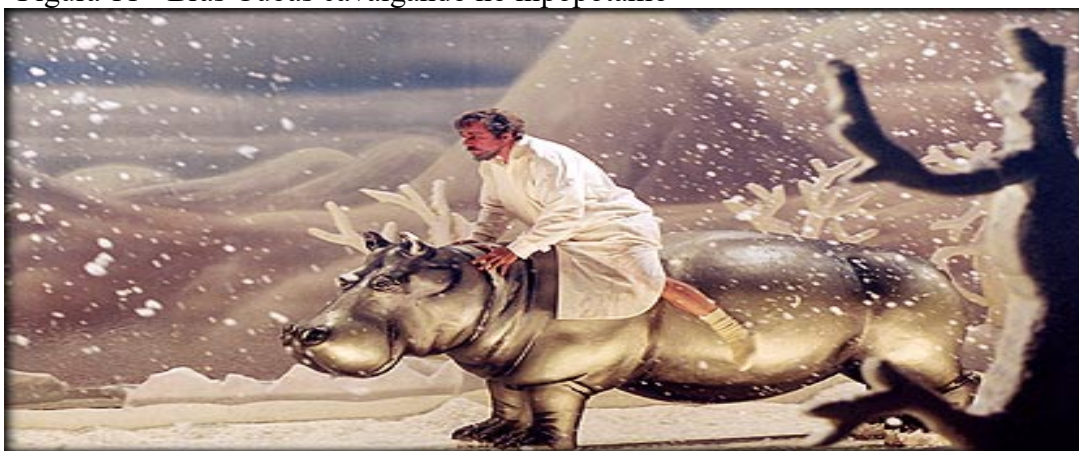
Interessante lembrar a etimologia da palavra: vem de dois radicais gregos: *hipo* remonta a cavalo e *potamos* a rio. Embora possa não parecer, montar em um cavalo do rio tem

<sup>22</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PoAlwJAJQZs&t=594s>> Acesso em: 15 jun. 2019

uma coerência; e é bem menos injusto ou grotesco do que montar – equivalente a tripudiar – em Prudêncio. Podemos interpretar/inferir que tanto na narrativa literária quanto na narrativa fílmica, o hipopótamo, ao levar o defunto autor para o início dos tempos, mostra que a morte na vida terrena foi a gestação e nascimento do defunto autor no mundo pós-morte. A ideia de fazer a campa (túmulo) de Brás Cubas como o livro de Santo Tomás de Aquino é uma percepção muito inteligente do cineasta e roteirista. Além de ser uma forte expressão da Escolástica, faz uma referência filosófica a Machado que apreciava e conhecia bastante esta escola filosófica a ponto de fazer referência a dois grandes expoentes em dois de seus romances: Santo Agostinho em *Quincas Borba* e São Tomás de Aquino em *MPBC*.

Como o hipopótamo não responde, Brás fecha os olhos, enjoado do galope. Ele sente frio.  
 O hipopótamo para. O ambiente é todo branco e artificial. Brás começa a caminhar. O frio é intenso. Brás esbarra em volumes que se tornam visíveis à medida que a neve descobre.  
 Subitamente percebemos que os volumes são parte de uma fabulosa mulher, a NATUREZA, cujo rosto é montanha as feições de Virgília. (KLOTZEL & TORERO, 1998, p.7)

Figura 11 - Brás Cubas cavalgando no hipopótamo



Sequência 8 – Brás Cubas indo ao encontro com a Natureza (07:14).  
 Fonte: Site do filme *Memórias Póstumas*<sup>23</sup>

Caindo no chão, Brás Cubas se levanta e se depara com uma mulher. Ele se aproxima e pergunta que ela é:

Brás: Muito prazer. Como se chama a senhora?  
 Natureza: Porque quer saber?  
 Brás: Por nada. Curiosidade  
 Natureza: Pode me chamar de Natureza. Sou tua mãe. E tua inimiga (Natureza dá uma gargalhada que se transforma em uma imensa ventania.

<sup>23</sup> Disponível em: <<http://www.memoriaspostumas.com.br/diretor.htm>> Acesso em 31 jul. 2019

Não se assuste; minha inimizada não mata. Você está vivo e eu não quero outra tortura. (KLOTZEL & TORERO, 1998, p. 7)

Podemos pensar que Brás Cubas ir ao encontro com a Natureza montado em um hipopótamo percebemos este delírio se configura em um alívio estabelecendo uma relação dinâmica com a sociedade, visto que Brás Cubas no capítulo “Das negativas” chega à conclusão dos fracassos de sua vida uma vez que não alcançou o sucesso com o emplasto e na política, não se casou e não teve filhos.

Podemos perceber, ainda, que o delírio e a loucura se relacionam, trazendo à nossa perspectiva de análise a doença como um ente suplementar a morte enquanto chave analítica. E a roupa branca e longa usada por Brás Cubas durante o delírio configura-se como um símbolo comum ao sono, a doença (transtornos psiquiátricos) e, por fim, à morte.

Figura 12 – Brás Cubas durante o delírio



Fonte: Site do filme Memórias Póstumas (08:08)<sup>24</sup>

A experiência metafísica do encontro de Brás Cubas com a Natureza faz uma alusão sincrética à forma do Juízo Particular conforme o que se estaria descrito pela Teologia Católica.

Quando esta palavra ecoou, como um trovão, naquele imenso vale, afigurou-se-me que era o último som que chegava a meus ouvidos; pareceu-me sentir a decomposição súbita de mim mesmo. Então, encarei-a com olhos súplices, e pedi mais alguns anos.

— Pobre minuto! exclamou. Para que queres tu mais alguns instantes de vida? Para devorar e seres devorado depois? Não estás farto do espetáculo e da luta? Conheces de sobejo tudo o que eu te deparei menos torpe ou menos aflitivo: o alvor do dia, a melancolia da tarde, a quietação da noite, os aspectos da Terra, o sono, enfim, o maior benefício das minhas mãos. Que mais queres tu, sublime idiota?

<sup>24</sup> Disponível em: <<http://www.memoriaspostumas.com.br/diretor.htm>> Acesso em 31 jul. 2019

— Viver somente, não te peço mais nada. Quem me pôs no coração este amor da vida, senão tu? e, se eu amo a vida, por que te hás de golpear a ti mesma, matando-me?

— Porque já não preciso de ti. Não importa ao tempo o minuto que passa, mas o minuto que vem. O minuto que vem é forte, jucundo, supõe trazer em si a eternidade, e traz a morte, e parece como o outro, mas o tempo subsiste. Egoísmo, dizes tu? Sim, egoísmo, não tenho outra lei. Egoísmo, conservação. A onça mata o novilho porque o raciocínio da onça é que ela deve viver, e se o novilho é tenro tanto melhor: eis o estatuto universal. Sobe e olha. (ASSIS, 2016, p.36)

Nesse momento são utilizados os recursos cinematográficos *plongê*<sup>25</sup>, *contra-plongée*<sup>26</sup> e *close*. Na sequência da cena abaixo, percebemos que a Natureza fica bem maior em relação a Brás Cubas, nessa cena, o diretor utiliza o recurso *close*, mostrando que, ao afastar a câmera, faz com que ela pareça maior que o defunto autor. Então ela olha para Brás segurando-o pela mão (figura 12).

Figura 13 - Virgília no delírio de Brás Cubas



Enquadramento *close*<sup>27</sup>, mostrando a superioridade da Natureza em relação a Brás Cubas (08:06)  
Fonte: Captura de tela<sup>28</sup>

Outra exclusão que Klotzel faz no delírio de Brás Cubas é a referência que ele traz de Pandora<sup>29</sup>. Klotzel optou por excluir esse trecho e chamá-la somente de Natureza. Um ponto a ser destacado é que Klotzel pode não ter feito referência a Pandora e ter optado por utilizar Natureza pelo fato de Pandora não ter referência com o natural, bem como é a natureza, visto

<sup>25</sup> Enquadramento com a câmera em que o foco principal da cena é feito de cima para baixo. Neste tipo de enquadramento o espectador é situado como se estivesse olhando de cima em relação ao objeto.

<sup>26</sup> Enquadramento com a câmera em que o foco principal da cena é feito de baixo para cima. No enquadramento *contra-plongée* (com o sentido de *contra-mergulho*), o espectador tem a sensação de estar abaixo da personagem ou do objeto.

<sup>27</sup> No plano filmado com a câmera fica bem próxima do objeto ou da personagem, mostrando apenas parte dela na cena.

<sup>28</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PoAlwJAJQZs&t=594s>> Acesso em: 15 jun. 2019

<sup>29</sup> Na mitologia grega, Pandora foi a primeira mulher criada a pedido de Zeus por Hefesto e Atena, com o intuito de agradar os homens. Os radicais grego *pan* significa todos e o radical *dóron*, dádiva, presente. Pandora então é aquela que tem todos os dons.

que ela foi criada pelos deuses da mitologia grega. Podemos notar também que o diálogo de Brás Cubas foi cortado completamente:

- Entendeste-me? disse ela, no fim de algum tempo de mútua contemplação.
- Não – respondi - , nem quero entender-te; tu és absurda, tu és uma fábula. Estou sonhando, de certo, ou, se é verdade que enlouqueci, tu não passas de uma concepção de alienado, isto é, uma cousa vã, que a razão ausente não pode reger nem palpar. Natureza, tu? a Natureza que eu conheço é só mãe e não inimiga; não faz da vida um flagelo, nem, como tu, traz esse rosto indiferente, como o sepulcro. E por que Pandora?
- Porque levo na minha bolsa os bens e os males, e o maior de todos, a esperança, consolação dos homens. Tremes?
- Sim; o teu olhar fascina-me.
- Creio; eu não sou somente a vida; sou também a morte, e tu estás prestes a devolver-me o que te emprestei. Grande lascivo, espera-te a voluptuosidade do nada. (ASSIS, 2016, p. 35 – 36)

Como podemos observar no trecho acima, as supressões feitas durante a passagem para filme de Klotzel trouxeram uma maior velocidade no ritmo narrativo do delírio de Brás Cubas, fazendo com que essa passagem se tornasse mais dinâmica.

Durante seu delírio, Brás Cubas vislumbra os tempos e a criação, desde a origem da todas as coisas e seu breve diálogo com a Natureza – na adaptação de Klotzel –, até as horas derradeiras da consumação do fim dos tempos:

Isto dizendo, arrebatou-me ao de uma montanha. Inclinei os olhos a uma das vertentes, e contemplei, durante um tempo largo, ao longe, através de um nevoeiro, uma única coisa. Imagina tu, leitor, uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das coisas. A história do homem e da terra tinha assim uma intensidade que lhe não podiam dar nem a imaginação nem a Ciência, porque a Ciência é mais lenta e a imaginação mais vaga, enquanto que o que eu ali via era a condensação viva de todos os tempos. Para descrevê-la seria preciso fixar o relâmpago. Os séculos desfilavam num turbilhão, e, não obstante, porque os olhos do delírio são outros, eu via tudo o que passava diante de mim – flagelos e delícias –, desde essa coisa que se chama glória até essa outra que se chama miséria, e via o amor multiplicando a miséria, e via a miséria agravando a debilidade. (ASSIS, 2016, p. 36-37)

E, ainda, nas palavras de Guimarães, podemos perceber que as dimensões de tempo e de espaço na experiência do delírio de Brás Cubas são transcendidas inclusive quanto às limitações habituais do plano material da jornada terrena.

No capítulo "Delírio" o processo apresenta-se claramente: isento das limitações do universo dimensional (no tempo — graças à velocidade Brás Cubas atinge o início dos séculos; no espaço — a subida ao alto da montanha) Brás Cubas pôde atingir o ponto ideal para abranger, num relance, a multiplicidade e a unidade, as partes e o todo, o geral e o particular. Pôde ter a visão dos séculos passados, presente e futuros. (GUIMARÃES, 1975, p. 142)

A questão do delírio foi tratada de forma pontualmente estética na adaptação de Klotzel, atentando-se para a escolha em produzir as cenas mais afeitas ao espírito circense – o que enriquece a abordagem elaborada para a narrativa machadiana – do que uma opção por efeitos especiais mais intensos e cinematograficamente sofisticados.

Esse delírio foi uma incógnita durante muito tempo. Eu não queria uma cena spielberguiana, com grandes efeitos, mas algo que não se levasse muito a sério, no espírito circense. De repente veio o estalo: aquela alucinação deveria ter a estética do Méliès e sua época, que afinal de contas também era bem circense e em certa medida contemporâneo de Machado de Assis. E realizar esse delírio numa linguagem que cita os primórdios do cinema foi um enorme prazer.<sup>30</sup>

A partir desta afirmativa de Klotzel, podemos considerar que na versão fílmica de *Memórias Póstumas* há uma preocupação em conservar o efeito cômico como potência de significação da histórica, ou seja, garantindo a manutenção da articulação que a ironia do defunto autor manifesta sob a galhofa e a melancolia ao narrar/recordar os fatos de sua jornada terrena nesta perspectiva do *post mortem*. Daí, caracterização da comicidade adotada ao estilo circense – mais adequado e sincrônico ao contexto temporal da história narrada – e, também, uma postura interessante ao não optar pela subserviência aos padrões cinematográficos de produções tipicamente hollywoodianas.

### 2.3 O narrador Brás Cubas de Klotzel

O narrador em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* se apresenta como um narrador autodiegético, em que este se apresenta em primeira pessoa narrando suas experiências pessoais. Em contrapartida, podemos inferir que através da focalização em narrar Brás Cubas-personagem, o Brás Cubas-narrador se manifesta como homodiegético.

De acordo com Nuto, Klotzel separa Brás Cubas em duas personagens: (1) Brás-fantasma e (2) Brás-vivente. Brás-fantasma conduz o espectador, olhando diretamente para a tela, se dirigindo aos espectadores do filme: “Você, espectador que se remexe na poltrona, tenha calma. Logo vamos entrar na história propriamente dita.” (KLOTZEL & TORERO, 1998, p.2- 3). Já Brás-vivente – vivido pelo ator Petrônio Gontijo – é a personagem da própria história que o defunto-autor irá narrar. Sendo assim:

---

<sup>30</sup> Retirado do material de divulgação de *Memórias Póstumas*

Em *Memórias Póstumas*, Klotzel soluciona o problema do narrador reflexivo em primeira pessoa dividindo-o em dois. Além do recurso da voice-over, constantemente presente, ele também separa o Brás-fantasma do Brás-vivente. O fantasma de Brás é quem olha diretamente para a tela e se dirige ao espectador, chegando a solicitar que ele não fique nervoso com sua narração lenta e que “ajeite-se um pouco melhor na poltrona”, num diálogo bastante próximo com o narrador satírico de Machado. O Brás-vivente faz parte da história narrada pelo fantasma de Brás. Embora em algumas sequências os personagens sejam congelados em seus movimentos para centralizar a atenção nos comentários do narrador, o Brás narrado desconhece a câmera, mantendo a representação naturalista. (NUTO, 2006, p.94)

O narrador Brás Cubas de Klotzel tem consciência dos recursos que são utilizados nos cinemas, pois logo no início do longa-metragem ele situa o espectador que não se encontra no século XIX, mas sim no século XX – período em que estava acontecendo o *Cinema Novo*. – Em concordância com Silva Junior (2015), Klotzel ao trazer o defunto autor para meados do século XX, não só nos mostra que Brás Cubas está narrando suas memórias 100 anos após sua morte, como também reatualiza suas memórias.

O narrador de Klotzel também é interessante por se situar e ter a autoconsciência de estar no cinema e também sabe que está em pleno século XXI. Como toda produção cinematográfica, a produção Brás Cubas apresenta algumas divergências com o romance, logo nas cenas iniciais. Em determinada parte do filme ele diz ter morrido há mais de 100 anos, sugerindo que Klotzel não apenas cria uma produção que responda ao romance, mas que também reatualiza suas memórias póstumas. (SILVA JUNIOR; NETO, 2015, p.5)

O leitor machadiano é convidado pelo narrador a compartilhar a história do romance desde seu início. O narrador das obras de Machado de Assis se aproxima do leitor a fim de forçar uma certa intimidade – ambígua – com o leitor, assim como na adaptação de Klotzel em que o narrador, em todo momento dialoga com o espectador, mas lhe dá diversas agulhadas. Esta relação de provocação com o leitor, de sedução e traição, adulação e sarcasmo, é uma tradição que ganha força na literatura do século XIX.

O narrador está sempre presente, invadindo a cena e perturbando o ritmo do romance. Estas invasões que mexem com o leitor são as inovações no romance brasileiro que mais chamam a atenção da crítica nos romances machadianos. A narrativa machadiana é pontilhada de reflexões e de diálogos com o leitor, o que traz um clima especial ao ato de leitura: provoca nele a participação ativa no trabalho de construção do romance. (ROCHA, 2016, p. 20)

Rocha aponta que o narrador machadiano por diversas vezes para a narração a fim de dialogar com o leitor de diferentes modos “seja advertindo-o ou em tom de ameaça e ironia” (2016, p.19). No paratexto intitulado *Ao leitor*, Brás Cubas situa o leitor a maneira como

seriam narradas suas memórias e que suas memórias continuariam a existir o leitor gostando ou não. O defunto autor diz que

Conseqüentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas Memórias, trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso, mas nimamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra. A obra em si é a mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus. (ASSIS, 2016, p.23)

Conforme assinala Melo e Souza em relação à originalidade do narrador machadiano irá consistir no modo em que este narrador atua, desempenhando diversos papéis, mostrando uma grande volubilidade ao modo de narrar. Sendo assim:

A originalidade do narrador machadiano consiste em atuar como ator dramático, que assume e finge todo gênero de caracteres, desempenhando diferentes papéis, articulando uma alternância vertiginosa de perspectivas ou máscaras narrativas, modulando vários pontos de vista, sempre recusando a inflexão inercial de se imobilizar na representação doutrinária de um só papel, na adoção monológica de uma visão de mundo pretensamente normativa. (MELO E SOUZA, 2006, p.1)

Machado nos apresenta um narrador que dissimula os fatos e as interpretações daquilo que pretende narrar/ recordar em suas memórias póstumas. Tão logo, evidenciamos que

O narrador que finge múltiplas vozes ou que realiza a mimesis de várias atitudes nada tem de volúvel. Pelo contrário, cumpre a sublime função dramática de legítimo mediador dos sentidos culturalmente consentidos pelos diversos estratos sociais da comunidade histórica. Exemplo extremo e sério da representação da alteridade, o narrador singularizado como fingidor representa a disputa das ideologias em luta, e não o primado epistemológico de uma ideologia em particular. (MELO e SOUZA, 2006, p. 1-2)

Em concordância com Rocha (2016), o narrador machadiano se torna peça fundamental da narrativa, visto que se torna o fio condutor em que irá guiar o leitor, do mesmo modo que acontece na adaptação de Klotzel. Sendo assim:

A presença do narrador torna-se o fio condutor de uma história em que é necessário confiar em sua visão, pois é testemunha dos acontecimentos, e o distanciamento que ocorre quando se tem que considerar o Brás Cubas que já não se encontra mais entre os vivos, mas defunto. Desse modo, ele se torna capaz de criticar, esboçar opiniões e fazer correções que, caso estivesse em vida não poderia fazê-lo. (ROCHA, 2016, p.15)

Alfredo Bosi diz que “a presença do narrador junto aos fatos dobra-se em autoconsciência” (2006, p.9), ou seja, desse modo, Brás Cubas, enquanto defunto autor tem

mais liberdade para se expressar ao seu modo, uma vez que este se torna autor e personagem de suas memórias.

No que diz respeito em relação ao narrador, em concordância com Bosi, podemos concordar que

A relação do narrador com o leitor move-se através de todas as variações de sadismo desde a aparente deferência até a aberta agressão. O olhar irônico aparece em expressões como “amado leitor”, ou em passagens em que parece tratar o leitor como adulto, delegando-lhe o julgamento: “Vou expor-lhe sumariamente o caso. Julgue-o por si mesmo”. E vai ao extremo de atribuir ao leitor comentários argutos que este não fez, e convidá-lo a colaborar no livro. (BOSI, 2006, 295)

Guimarães aponta que o salto retrospectivo vai da sua morte até seu nascimento, perfazendo em imagem/simbologia a trajetória de um ciclo. Após esse salto na história de Brás Cubas, a narrativa irá estabelecer uma cronologia nos acontecimentos narrados/recordados. A partir dos acontecimentos que se desenrolaram na vida de Brás. Neste sentido, Guimarães (1975) estabelece um estatuto do narrador:

Tabela 1 – Estatuto do narrador Brás Cubas

<b>FRANQUEZA</b> — "Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho e realço minha mediocridade, advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto". "Não sendo meu costume dissimular ou esconder nada, contarei nesta página o caso do muro". "Crê que era tão sincero como agora..."
<b>INSENSIBILIDADE</b> — "... Eu não, eu abençoava anteriormente essa tragédia que me tirava uma pedrinha do sapato". "... o tempo caleja a sensibilidade e oblitera a memória das coisas".
<b>EGOISMO</b> — "...um só mundo, um só casal, uma só vida, uma só vontade, uma só afeição, — a unidade moral de todas as coisas pela exclusão das que me eram contrárias".
<b>PRESUNÇÃO E TRIVIALIDADE</b> — "E contudo era eu, nesse tempo, um fiel compêndio de trivialidade e presunção. Jamais o problema da vida e da morte me oprimira o cérebro..."
<b>INCONSEQÜÊNCIA</b> — "Tinha conquistado em Coimbra uma grande nomeada de folião; era um acadêmico estroina, superficial, tumultuário e petulante, dado às aventuras..."
<b>CETICISMO</b> — "...eu. prestes a deixar o mundo, sentia um prazer satânico em mofar dele , co m persuadir-me que não deixava nada.. . "

**VAIDADE** — "Agora que estou cá do outro lado da vida, posso confessar tudo, o que me influenciou principalmente foi o gosto de ver impressas... Eu tinha a paixão do arruído, do cartaz, do foguete, das lágrimas... "

**SUPERFICIALIDADE** — "Cuido que não nasci para situações complexas. Tinha vontade de embrulhar o Quincas Borba, o Lobo Neves e o bilhete de Virgília na mesma filosofia, e mandá-los de presente a Aristóteles".

**TEIMOSIA** — "Vive Deus! Eis um bom fecho de capítulo". (Inúmeras são as passagens que denotam a teimosia do personagem e também do narrador — principalmente com respeito a problemas de ordem literária, detendo-se ele em questões as mais minuciosas da técnica).

**CULTURA** — As alusões, citações e glosas revelam que Brás Cubas é muito lido. O levantamento comprova um número impressionante de citações históricas e literárias.

Tabela elaborada a partir de GUIMARÃES (1975, p. 144 – 145)

Durante toda a narrativa de MPBC, a personalidade de Brás Cubas, enquanto narrador, vem sendo construída, de trás para frente, de frente atrás, através de seu modo de narrar, de fazer digressões, traços estes bem demarcados a fim de compor o narrador de Memórias Póstumas. Guimarães (1975) aponta que:

São traços bem definidos, durante toda a narrativa e que, construindo a personalidade do narrador Brás Cubas (característicos de sua maneira de narrar, são, ao mesmo tempo definidores do personagem central. Estatui-se, a partir das próprias afirmações de Brás Cubas o personagem Brás Cubas — uma espécie de auto-retrato (GUIMARÃES, 1975, p. 145)

A partir da publicação do romance machadiano *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em 1880, e, dois anos depois, da coletânea de contos de *Papéis avulsos*, Machado de Assis promoveu uma renovação sem precedentes na literatura brasileira.

Sem excluir qualquer dessas explicações, procuro mostrar que a percepção do infundado das expectativas na vida, nos homens, no país abrangeria também a relação do escritor com os seus leitores, tanto os idealizados quanto os empíricos. Uma das mudanças mais notáveis de *Iaiá Garcia* para as *Memórias póstumas* tem a ver com o tratamento dispensado pelo narrador aos leitores e com o nível de exigência de leitura e interpretação a que estes, os leitores, são submetidos pelos romances da chamada segunda fase. (GUIMARÃES, 2004, p.34)

No desenvolvimento da análise da presente obra ficcional, verificamos pontualmente a fecunda oportunidade de estudo quanto ao perfil do narrador machadiano, que dotado de grande capricho narrativo e volubilidade, perfaz uma caracterização de sujeito egocêntrico, cheio de si em mimos e atrevimentos, cujas conjecturas em ideias e histórias à sua própria

interpretação e conveniente julgamento, conduz sedutoramente o seu cúmplice na apreciação da trama narrativa – o qual se manifesta como não outro senão o leitor. Roberto Schwarz (1990) faz um apontamento neste sentido: “(...) o narrador não permanece igual a si mesmo por mais de um curto parágrafo, ou melhor, muda de assunto, opinião ou estilo quase que a cada frase. Com ritmo variável, mobilidade vai da primeira à última linha do romance” (SCHWARZ, 1990, p. 29)

O caminho de estruturação da abordagem composicional do relato de suas memórias aparece em nossa leitura como um pilar de sustentação da própria narrativa. Tal percepção torna-se oportuna ao verificar sua preocupação contextual e seu engajamento narrativo, manifestando-se em tons magistrais característicos da ação docente, pela qual intenta conduzir o leitor tipificado como alguém alienado através de sofismas dissimulados de verdades aparentemente sólidas e pérolas de sabedorias superestimadas.

Para além dos simulacros de lições solenes com graus de importância e pertinência duvidosos, como um mestre cuja didática se faz ineficiente em sua dimensão prática e, assim, culpa o discípulo pela excelência não alcançada, Brás Cubas-narrador impõe a pena dos sentimentos que lhe afligem uma dor das imperfeições da obra ao próprio leitor, que constantemente é desmerecido ante a postura severa cunhada por Machado de Assis para o defunto autor/narrador. Há de se destacar que Brás Cubas-narrador forja a si mesmo com o intento de moldar das cinzas do leitor que considera como limitado – e até mesmo incompetente – um leitor novo, capaz de desfrutar intimamente dos (dis)sabores do cálice amargo das suas *Memórias Póstumas*.

Neste sentido, partindo da concordância com Guimarães (2004), cabe salientar que a construção do narrador pelo viés de um arcabouço estético e metodológico que se alinha ao comportamento docente e o seu ato de narrar tal qual uma expressão didática, pode ser identificado nos romances contextualizados no período que é conhecido como primeira fase machadiana. De forma oportuna, é nesta abordagem de construção de seus narradores – a qual esmorece ao alcançar sua fase literária madura, deixando de fazer uso de discursos inebriados em pública e flagrante agressividade – que percebemos a singular crítica/denúncia da artificialidade e efemeridade das construções imagético-narrativas características do Romantismo, o que se faz com a intenção de educar criticamente com tons de ironia ao outro e condescendência consigo mesmo, por meio de imagens e discursos, o leitor cujo senso crítico se acomodara a formulações românticas.

Nesta perspectiva, devemos pontuar que esta dimensão de análise, oriunda do texto machadiano datado de 1880, evidencia a importância de proporcionar através da narrativa

uma experiência formativa ao público-leitor, que o capacite a desenvolver uma consciência crítica ao fazer a leitura do texto e identificar as discussões sociais nele contidas e por ele despertadas à reflexão.

Outra questão importante de se pontuar nesta análise é a denominada volubilidade do narrador, a qual Roberto Schwarz (1997) faz uma abordagem sem imputar tal característica a Machado de Assis, o que se traduziria em uma correlação determinista ao contexto histórico-social oitocentista ao qual atravessara e em cuja personalidade marcas foram impressas. O que nos chama atenção ao tratar a volubilidade do narrador é o que Roberto Schwarz (1997) denomina por performance “camaleônica” do narrador, haja vista o mimetismo mesclado com inconstância pelo qual Brás Cubas-narrador recorda suas memórias, migrando de uma postura formal e comedida para o plano diametralmente oposto, adotando um singular atrevimento.

Assim, nos apresenta a volubilidade do narrador como um recurso técnico com força estratégica ao discurso da narrativa, haja vista que reforça sua potência de vivificar e convidar ao debate acerca das históricas injustiças sobre as quais a sociedade brasileira foi construída. Esta perspectiva de análise permite, ainda, a oportunidade de articular um diagrama em que podemos identificar pontos de intersecção entre a notória e extravagante volubilidade de Brás Cubas e a intemperança da elite brasileira alicerçada sobre as chagas da injustiça, da desigualdade, da segregação mordaz da sociedade brasileira.

Schwarz (1997) assinala também a contradição de classe – reforçando com pertinência a leitura da *luta de classes* da linguagem marxista – em sua força discursiva como uma chave analítica de estilo para examinar em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (na edição de 1881, a primeira lançada) o que ele denomina por “mobilidade camaleônica do narrador”, com um olhar especial para as contradições/dialéticas das relações sociais e de poder retratadas que refletem a sociedade brasileira oitocentista, a qual atravessava transformações sociais como a abolição do regime escravocrata e a transição consecutiva entre a conturbada e vertiginosa demolição da monarquia constitucional e a instauração do regime republicano federalista – o qual também se instituída sem inicialmente uma efetiva participação popular, sendo a construção de um sistema que personificava a imagem e a semelhança das mesmas elites agrárias regionais do século XIX em seus interesses e manutenção de privilégios, enquanto ascendente classe política do novo sistema.

Não por acaso, revela-se no plano social retratado uma ambiguidade/dicotomia no bojo da estrutura social brasileira, a qual estava pressionada pelas forças do sistema capitalista e de reprodução do capital, bem como alicerçada no duplo e contraditório interesse de alcançar a modernização através das visões progressistas advindas do Velho Continente –

com os olhares de uma projeção nacional à escala mundial –, concomitantemente desafiando-se no mais íntimo de suas consciências em buscar acomodar a manutenção do caráter social marcado pela colonialidade do ser, do saber e do poder, o que percebemos com a conservação de relações de clientelismo e em um simulacro de cordialidade.

Entretanto, temos de assinalar por outro lado que Ronaldo de Melo e Souza (2006) não encontra possibilidades cabíveis de relacionar/classificar/categorizar o narrador de MPBC com uma classe social específica, uma vez que Brás Cubas, enquanto jaz como defunto, adota uma postura ácida a qual promove a desclassificação de si próprio e das demais personagens de suas memórias.

A afirmativa de Brás Cubas-narrador, dotada de sua franqueza de defunto, sobre os tempos em que cursara Direito – algo que lhe conferia os ares da aristocracia luso-brasileira, bastante admirado e louvado pela elite oitocentista como expressão da “cultura dos bacharéis” –, durante sua estada em Portugal, quando discorre acerca das disciplinas e seu (pouco) comprometimento afirmando “estudei-as muito mediocrementemente, e nem por isso perdi o grau de bacharel” (ASSIS, 1997, p.78), o que confirma a sua pouca disposição em estudar e ironicamente o que considera como alcançar êxito na vida acadêmica e as efêmeras e frágeis concepções de douto louvor que a elite tanto cultivava em vãs tradicionalidades.

Melo e Souza (2006), ainda, na análise que desenvolve em MPBC, aponta que a técnica narrativa que configura o defunto autor como tal se constitui como uma criação propriamente machadiana, oportunizando identificar o cisma interior do narrador em duas pessoas distintas e dicotômicas, nas manifestações do Brás Cubas-narrador-defunto autor e o Brás Cubas-personagem, cuja abordagem pendula entre a atuação em distanciamento dos fatos narrados e a sua transformação enquanto alguém que interage e (re)vive com passionalidade o que é narrado/recordado e sua dramaticidade.

É interessante assinalar que, a partir do uso deste recurso, é tecida uma notória inovação no romance de Brás Cubas, que se apresenta de forma conjugada: trata-se da concomitância de duas perspectivas, de dois pontos de vista que se articulam em simultaneidade, um arranjo narrativo entre o Brás Cubas-narrador (defunto autor) e o Brás Cubas-personagem (póstumo recordado).

Desta forma, é possível concordarmos com Ronaldo de Melo e Souza (2006) que a ironia característica do defunto autor reside na exposição do “retrato de um personagem que se revela em seu próprio ser a natureza ambígua e reticente da condição humana” (SOUZA, 2006, p. 118), o que, coexistindo no plano de uma mesma consciência, possibilita a dramatização do conflito das vozes da tragédia e da comicidade.

Tatiana Cíntia da Silva (2008) reforça a ideia de que a franqueza de Brás Cubas como defunto autor, para além de ser encarada como uma excentricidade criativa na qual um defunto é capaz de narrar suas memórias, é uma chave importante para a compreensão acerca da transgressão ao julgamento da sociedade mediante a salvaguarda das aparências: a franqueza do defunto é fruto da liberdade de sua condição que lhe permite narrar/recordar sem ter de recorrer à hipocrisia tão característica dos vivos. Assim,

Machado de Assis apresenta, a partir de seu narrador, a vida do ponto de vista da eternidade, e o que o olhar do defunto Brás Cubas revela a nós, leitores/leitoras, é a degradação do ser humano escondido nas convenções sociais. Revelando uma das faces ocultas do ser humano, o autor nega o sentimentalismo e as idealizações presentes nas obras do Romantismo. (SILVA, 2008, p. 119)

Outro ponto de destaque é o uso da técnica de flashback para a exposição dos fatos na construção da narrativa, uma estratégia que intensifica a percepção da primazia do narrador em sua onisciência, onipresença e especialmente onipotência, haja vista que a narração/recordação das Memórias Póstumas pelo defunto autor é conduzida conforme a soberania de sua vontade, sob o crivo de sua interpretação – ou, quem sabe, inclusive manipulação – dos fatos que costumam a linha de suas recordações, sejam elas reais/objetivas ou interpretativas/subjetivas. O narrador machadiano apresentado como defunto autor em MPBC transpõe a categoria fixa, haja vista que sua atuação ressignifica e confere uma nova potência à força discursiva da história, a ponto de ter em conta que seu empenho em narrar carrega uma simbologia filosófico-pedagógica que estabelece para além de uma relação narrador-leitor um ensaio para uma experiência dialógica entre mestre e discípulo.

Nesta perspectiva, é interessante mencionar que – algo que podemos observar tanto na obra literária como na adaptação cinematográfica em estudo –, no curso da narrativa

Se por um lado, o narrador de Memórias Póstumas de Brás Cubas perde a característica convencional de narrador sábio e, portanto, não pode dar conselhos ao leitor, atribuição tão importante para (...). Por outro lado, ganha em sagacidade, contando-nos suas mazelas e as do mundo, onde tudo é um jogo de interesses. (SILVA, 2008, p. 121)

A estratégia/metodologia de sua excentricidade narrativa, ao fazer uso de técnicas como seleção e combinação, pode ser compreendida como um arranjo de traduções de uma dissimulação do defunto autor, haja vista que a realidade é intensificada e reduzida, ultrapassada ou mesmo obstruída, seguindo o roteiro conveniente aos interesses daquele que detém o monopólio da narração/recordação (SILVA, 2008).

Afinal de contas, o narrador possui em sua voz a característica da autoridade, sendo no caso específico de Brás Cubas-defunto autor ainda mais forte e significativa esta percepção por causa da sua postura em recordar do ponto de vista da eternidade aquilo que vivera como Brás Cubas-personagem, unindo duas visões, oriundas de espaços-tempos e Brás Cubas distintos, o que permite tais características apologéticas que lhe conferem uma oportunidade de revestir-se de uma pretensa aura de sapiência e, ainda, fazer uso da ironia e da melancolia, da volubilidade e não do formalismo, como efeitos de ritmo e interatividade no curso da narrativa. Neste sentido,

Percebe-se, então, o quanto é importante para o enredo a volubilidade do narrador e seus saltos, intensificando o pensamento do quão especial é o narrador Brás Cubas. Com a não-linearidade com a qual ele expõe os fatos, detectamos que o alvo de Machado de Assis não era fazer uma narrativa de acordo com os moldes realistas, mas criar um novo e autêntico modo de reescrever a realidade fictícia. (SILVA, 2008, p. 123)

Vale mencionar, ainda, em concordância com e a partir de Silva (2008), que podemos inferir que o próprio ser humano, representado metonimicamente em Brás Cubas – em suas manifestações como personagem e defunto autor –, é objeto da trama do romance machadiano, em especial na dicotomia vida-morte, no que pode ser disposto como a forma como se vive em contraposição com o exame de consciência póstumo, realizado do leito de morte para o plano da eternidade, elencando as realizações e as frustrações, as convicções e as desilusões, a magnanimidade alcançada e a mediocridade conformada.

Desta forma, ao tratar da construção do defunto autor Brás Cubas, notamos que a abordagem diferenciada com a qual Machado de Assis, em sua obra literária, e Klotzel, em sua adaptação filmica, constroem Brás Cubas em suas dimensões personagem e narrador, rearranjam espaço, tempo, ritmo e seguimento da narrativa a partir das pontuais interrupções do narrador, à medida que transpassa seu tempo e demonstra o conceito de valor significativo da obra considerando que o enredo

(...) não precisa apresentar-se sem curvas nem desvios; pelo contrário, para o autor o interessante mesmo é que o enredo não seja linear, contrariando os ditames da estética realista. Ou seja, o ritmo cíclico, os vaivens dos fatos contados e já ocorridos que compõem uma sucessão de imagens narradas por Brás formam o que o enredo tem de mais precioso na obra. (SILVA, 2008, p. 127)

Há de se evidenciar a forma discursiva/narrativa da morte em MPBC, haja vista que o estado *post mortem* como ambiente do qual é desenvolvida a recordação das memórias é encarado como um crivo de desabafo, a partir do qual não haveriam represálias, nem

contestações, nem julgamentos, mas talvez uma sensação de alívio, absolvição e, por sorte, experiência de sobrevivência. Em outras palavras,

Como se a morte fosse um desabafo, ele usa o truque de ser um defunto e fala o que nunca contaria (...) Dessa forma, intensifica que a vida é marcada pela enganação, pois nela há “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 [...]” (2005, p. 59), ou seja, a morte é a sanção da hipocrisia, da mentira, da cólera, da cobiça, enfim, da miséria humana. (SILVA, 2008, p. 129-130)

Um dos grandes desafios de adaptar MPBC está em transpor um narrador tão complexo quanto Brás Cubas, com todas suas digressões, ironias e sarcasmos presentes no texto machadiano é compreender o processo de construção do defunto autor Brás Cubas, como veremos em nossa análise no Capítulo 3 desta dissertação.

### 3 A CONSTRUÇÃO DO DEFUNTO AUTOR EM MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS

A morte é um limite definitivo dos seus atos e pensamentos, e depois dela é possível elaborar uma interpretação completa, promovida de mais lógica, mediante a qual pessoa nos aparece numa unidade satisfatória, embora as mais das vezes arbitrária.

(CANDIDO, 2002, p. 64)

Ao buscarmos compreender com mais profundidade a construção do defunto autor, nos deparamos com a sua desenvoltura na condução da narrativa. A partir do que afirma Patrick Estellita Cavalcanti Pessoa (2007), é possível constatar uma aparente posição de recusa por parte de Brás Cubas a saciar a curiosidade do leitor, que se mantém no campo das aparências na medida em que se recusa a confidenciar ao leitor detalhes sobre o processo de criação/recordação na dimensão exterior (“o outro mundo”). A realidade objetiva do leitor acaba por projetar a essência da obra para esta mesma realidade exterior, que lhe permite conduzi-la com a franqueza de uma tonalidade moral de um defunto, que transcendeu às normas e preceitos do “mundo dos vivos” – e fortalece ainda mais a tônica narrativa do defunto autor *na galhofa e na melancolia*. Experenciamos ao ler a expressividade de tratar suas *Memórias Póstumas* como fruto de um “processo extraordinário”, mas contraditoriamente com a rotulação do ato de narrar/escrever como sendo meramente “desnecessário ao entendimento desta obra”. Percebemos, assim que a relação entre autor/narrador e leitor neste romance machadiano se manifesta:

Entre a frivolidade e a gravidade, a simpatia que Brás Cubas espera angariar tem antes a ver com a curiosidade. É com o intuito de atizar a curiosidade do leitor para o qual escreve, aquele que busca a verdade de sua ficção sem com isso renunciar ao prazer estético, que, no prólogo ao leitor, ele apresenta a sua teoria da interpretação de um “sujeito obscuro e truncado” (...), e portanto necessariamente provocativo. Cumpre ao leitor simpático ao seu autor explicitar e desenvolver essa teoria da interpretação; desincumbir-se da tarefa que ele próprio negligencia (PESSOA, 2007, p. 53)

Em concordância com Pessoa (2007), e a partir das considerações deste, podemos traçar uma genealogia da melancolia como base da disposição afetiva em recordar/narrar: (a) o fracasso na criação do *emplasto anti-hipocondríaco* que levaria seu nome e ser consumido

por isso; (b) as perdas de entes queridos, ou pelos menos considerados; (c) o soterramento de suas ambições não concretizadas; (d) sua morte mais do que por pneumonia, mas por melancolia.

(...) Se “tal foi a origem do mal” que o trouxe à eternidade, a melancolia foi também a origem da sua vida de defunto autor, e pode ser considerada a disposição afetiva que serve de princípio à narrativa brasubiana, que cadencia o seu ritmo e dá o seu tom, determinando o que será lembrado e o que será esquecido. Essa conclusão, aliás, já havia sido indicada pelo próprio Brás Cubas no prólogo ao leitor em que explica sumariamente como deve ser lida a sua obra: “Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair deste conúbio.” (PESSOA, 2007, pp. 60-61)

Nota-se que na fase anterior ao capítulo da alucinação, é possível evidenciar que a esfera de análise de uma genealogia da melancolia de Brás Cubas, nota-se que na fase anterior ao capítulo da alucinação, conforme aponta Patrick Pessoa (2007), pode ser lida como uma condição convergente à postura de inteligibilidade de Brás Cubas, personagem outrora em vida, ainda que marcada por melancolia, ao passo que a perspectiva adotada pelo Brás Cubas narrador acaba por condicionar a forma como a vida da personagem será relembrada/narrada.

Figura 14 - Brás Cubas no cemitério ao narrar suas memórias



Fonte: Site do filme Memórias Póstumas<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Disponível em: <<http://www.memoriaspostumas.com.br/diretor.htm>> Acesso em 31 jul. 2019

### 3.1 Machado de Assis e as influências de Stern e Xavier de Maistre

É interessante perceber as semelhanças entre o romance *Tristram Shandy*<sup>32</sup> e MPBC, sobre as quais Sérgio Paulo Rouanet (2006) afirma, ao reexaminar, pela perspectiva do conceito de **forma shandiana**, a questão das afinidades literárias entre *Laurence Sterne* e *Machado de Assis*, dispõe de algumas características-base de sua análise, a saber: (a) hipertrofia do sujeito/da subjetividade; (b) fragmentação e digressividade do texto; (c) paradoxos espaço-temporais; (d) mescla do riso e da melancolia.

Muitos críticos apontaram semelhanças materiais entre *Tristram Shandy* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Sem dúvida, essas semelhanças existem, mas penso que as principais afinidades são de natureza formal, no sentido de que ambos os romances podem ser vistos como realizações da mesma forma literária. (ROUANET, 2006: 319)

No que diz respeito à *hipertrofia do sujeito*, alinhada à sua arrogância incontrita, verificamos a característica da volubilidade que Schwarz *apud* Rouanet (2006) observa como “o seu mais óbvio atributo”, qualificando Brás Cubas como um “narrador volúvel por excelência”, haja vista a inconstância em sua personalidade, marcada pelas mudanças nas posturas filosóficas, opiniões e visões de mundo que adota e posteriormente descarta. Na relação estabelecida com o leitor, percebemos que há o uso de tons de sadismo como recurso narrativo, tratando-o ora como adulto, ora intensamente infantilizado; ora um leitor obtuso, ora simplesmente ignorante, chegando ao ponto de transferir a este mesmo (público-)leitor qualquer responsabilidade pelas possíveis imperfeições da obra: “Que todos saibam que ele, Brás, é capaz de pensamentos profundos, que poderiam ter sido concebidos por Salomão ou Schopenhauer.” (ROUANET, 2006, p. 322)

A arrogância como atributo do narrador fica evidente na construção e no redimensionamento dos fluxos, ritmos e estrutura espaço-tempo da narrativa, ao percebermos que:

Ele desdenha todas as convenções narrativas. Intervém constantemente na narrativa, interrompendo seu fluxo segundo seu capricho. É todo-poderoso e pode operar

<sup>32</sup> Publicado por Laurence Sterne em 9 volumes (1759 e 1767), *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman (A Vida e Opiniões de Tristram Shandy)*, trata-se de uma narrativa que transcende às normas habituais de estética e função dos romances, uma vez que a potência desta obra literária se articula com a maneira com que o texto e suas características se interrelacionam com o próprio conteúdo, apresentando o luto e a morte como eixo discursivo principal.

milagres, tal como escrever um livro depois da morte. Identifica-se com Moisés, o criador de um povo, pois, com o Moisés, descrevera sua própria morte. É até mesmo ligeiramente superior a Moisés, pelo menos de um ponto de vista literário, uma vez que, ao relatar sua morte no início, o livro de Brás “ficou mais galante e mais novo”<sup>21</sup> No plano secular, é um califa, um soberano absoluto, dotado do poder de desobedecer a todos os cânones lógicos e estéticos. (ROUANET, 2006, p. 323-324)

E sobre esta relação entre o narrador e o leitor, devemos considerá-la dentro de uma lógica reflexiva da obra, pois induz o leitor a pensar sobre o que lhe é retratado. Não por acaso, o narrador chama a atenção do leitor a ponto deste assumir uma posição ativa no desenrolar da narrativa tendo em pauta o comportamento humano.

Pode-se dizer que Memórias Póstumas de Brás Cubas é uma obra reflexiva, que leva o leitor a pensar. Isso ocorre devido à própria postura analítico-crítica do narrador, que se estende ao leitor por meio do diálogo constante entre aquele e este. O narrador, ao referir-se diretamente ao leitor, chama-lhe atenção e convida-o a uma participação ativa no desvendamento do comportamento humano que a narrativa lhe revela. Este último acaba por tomar um papel ainda mais importante do que o de decodificar a linguagem do texto, tornando-se construtor de sua significação (RIZZO, 2007, p.69)

Com relação à *digressividade e fragmentação*, podemos perceber que Machado de Assis estrutura a narrativa como uma articulação de fragmentos da própria, como uma montagem de peças componentes de cenas para representar uma história em mosaico, algo que Rouanet (2006) aponta como um artifício típico da narrativa cinematográfica inclusive, trazendo a nosso plano de visão que é uma estratégia literária em comum com Sterne, na medida em que Machado de Assis

(...) usa e recicla fragmentos estranhos, extraídos das obras clássicas da literatura universal, que pilha sem qualquer inibição. Além disso, produz seus próprios fragmentos, quebrando em pedaços sentenças e narrativas. Essa é a tarefa das digressões. Encontramos no livro todos os tipos de digressões criadas ou usadas por Sterne. (ROUANET, 2006, p. 327)

Percebemos estas digressões que Brás Cubas e Tristram Shandy possuem em comum, ao observarmos o narrador machadiano, adornado de opiniões sobre quaisquer matérias, dirigir ao leitor digressões acerca de pontas do nariz, equivalência das janelas ou mesmo botas apertadas. Vale ressaltar, ainda, que a principal digressão narrativa é a história de Quincas Borba enunciada em paralelismo narrativo. No mosaico do romance, percebemos que cada narração da história em paralelismo de Quincas Borba fragmenta a narrativa principal ao ser contada, alinhando-se com outras narrativas paralelas que são autossuficientes em relação à principal – breves vinhetas, contos de natureza edificante, pequenas narrativas e até apólogos

morais, as quais, no curso dos paralelismos narrativos, vão se configurando como paradoxos espaço-temporais em relação ao paradigma espaço-temporal da narrativa principal–, que tecem o diversificado mosaico narrativo digressivo e fragmentado (ROUANET, 2006).<sup>33</sup> Contudo, é importante sinalizar que as digressões autorreflexivas – alternando autoelogios e autocríticas – de Brás Cubas são aquelas as que mais convergem à forma shandiana:

(...) é nas digressões auto-reflexivas que Brás é mais shandiano. Ali, está em seu verdadeiro elemento. Seu livro é uma oficina de vidro, dentro da qual o artesão fica martelando, lixando, forjando junções, escolhendo e descartando materiais, corrigindo o trabalho, começando do zero. Se o vidro não é transparente o suficiente, o narrador não hesita em esclarecer os detalhes da com posição, escrevendo cartas para os críticos, por exemplo: “Valha-me Deus! é preciso explicar tudo”. (...) O livro é um artefato, com um processo de produção próprio, que Brás convida o leitor a inspecionar, estágio por estágio. O tom é dado desde o prólogo, no qual o narrador explica a maneira difusa e livre da obra, e na qual ele faz reflexões sobre os prólogos em geral, afirmando que o melhor formato é o que escolheu. Ele se diverte com observações autocongratatórias. A obra, composta por um “processo extraordinário”, (...) era “supinamente filosófica”. (...)E que talento artístico!” (ROUANET, 2006, p. 327-328)

A característica mais evidente e, ao mesmo tempo, que parece conceder uma tônica especial à *forma shandiana* que configura *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é, sem dúvida, *a mescla do riso e da melancolia*. Tristam Shandy e Brás Cubas são figuras melancólicas, assombradas por fantasmas do passado, por oportunidades e pelo tempo perdido, por vultos dos remorsos e o amargor das angústias, que buscam no riso e na ironia remédios para a condição humana da morte. A melancolia não só é característica do narrador-personagem como arregimenta o fluxo e o ritmo da narrativa. Sérgio Paulo Rouanet (2006, p. 332, 333) nos alerta ao afirmar que “A melancolia aparece na morbidez que permeia o livro todo e até mesmo no seu ritmo, que o método digressivo condena à lentidão. De acordo com os autores antigos, o andamento lento e cadenciado é característico da melancolia.”

Ainda nesta perspectiva da forma shandiana, em que a consideração do riso como remédio para as dores e aflições que atinavam a melancolia de Brás Cubas, é interessante demarcar que:

Machado abastece devidamente o leitor com episódios cômicos, para fazê-lo rir. Mas, diferentemente deles, não tem ilusões sobre o efeito medicinal desse riso. Ao contrário, sua função parece ser desacreditar a idéia mesma de que se possa curar a

<sup>33</sup> Entre eles estão os episódios do capitão que escreve versos enquanto morre sua esposa, do almocreve que salva a vida do narrador e é recompensado com extrema sovinnice, do negro Prudêncio, espancado pelo jovem Brás, que depois espanca seus próprios escravos, e, na sequência desta última história, fragmento de um fragmento, o episódio do louco Romualdo, que ingere tanto tártaro que acredita ser Tamerlão, o rei dos Tártaros. (ROUANET, 2006, p. 327)

melancolia. É seu emplasto que seria capaz de curá-la. Mas ele fracassou, e tinha de fracassar, pois Brás não foi suficientemente sério para produzir uma verdadeira invenção. Brás era um tirano, mas também um palhaço, com o Tristram, cujo alterego era o rei dos bufões, Yorick. A verdadeira vocação desse palhaço tirânico era o circo. (ROUANET, 2006, p. 333)

A combinação entre a *forma shandiana* e o que podemos chamar de *forma machadiana*, conjugadas em Brás Cubas, fortalece na densidade literária de Memórias Póstumas de Brás Cubas o pessimismo e a comicidade como temperos à melancolia – algo que podemos perceber que foi explorado no curso da adaptação presente na produção fílmica de André Klotzel.

### 3.2 Os Paratextos “Prólogo” e “Ao Leitor” na composição das narrativas nas mídias literária e fílmica

O prólogo de um romance tem como objetivo fazer uma advertência ou um esclarecimento de como será a narrativa. Podemos assim dizer que o prólogo dos textos literários irá nos trazer informações preliminares sobre a obra, sendo, portanto, considerado um paratexto. O prólogo da quarta edição<sup>34</sup> de MPBC, Machado de Assis avisa ao leitor que a primeira edição do romance foi escrita aos pedaços na *Revista Brasileira* em 1880

A primeira edição destas Memórias Póstumas de Brás Cubas foi feita aos pedaços na Revista Brasileira, pelos anos de 1880. Postas mais tarde em livro, corriji o texto em vários lugares. Agora que tive de o rever para a terceira edição, emendei anda alguma coisa e suprimi duas ou três dúzias de linhas. Assim composta, sai novamente à luz esta obra que alguma benevolência parece ter encontrado no público. (ASSIS, 2016, p.21)

Machado de Assis, ainda no prólogo de sua obra, diz que seu Brás Cubas é um autor particular. E ao estabelecer que Brás Cubas é um autor particular e fazendo uso do pronome possessivo meu, em concordância com Santos (2013), podemos estabelecer um distanciamento do autor/ criador e de sua criatura: o defunto autor.

O que faz do meu Brás Cubas um autor particular é que ele chama de “rabugens de pessimismo”. Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir dos seus modelos. É a taça que pode ter

---

<sup>34</sup> Este prólogo foi escrito para 3ª edição de MPBC e foi publicado em sua 4ª edição, última edição em vida de Machado de Assis

lavoures de igual escola, mas leva outro vinho, que se pintou a si e a outros, conforme lhe pareceu melhor e mais certo. (ASSIS, 2016, p. 21)

Santos afirma que tanto Machado de Assis quanto seu defunto autor tem o poder autoral, cada qual ao seu modo. Machado como criador do romance tem um olhar distanciado da narrativa, pois pertence ao mundo real. O defunto autor por sua vez, tem seu poder de criação no interior da construção narrativa, visto que Brás Cubas tem seu próprio modo de narrar, um modo de narrar livre, pois conta suas memórias ao seu modo, uma vez que está distanciado de qualquer julgamento.

No “Prólogo a terceira edição”, Machado de Assis sai de cena, sem deixar de ter a consciência de que permanece como o criador da obra, estando na fronteira entre o mundo real e o universo representado. De sua criação, nasce o finado autor Brás Cubas e o Brás Cubas vivo, representação da representação, porque é criatura também do finado. No palco estão os dois Brás Cubas, sob o olhar indissociável de Machado de Assis, seu artífice. Neste palco, Brás Cubas vivo se constitui pelo olhar distanciado do finado autor, que por ser um morto, se afasta do vivo. Machado de Assis se distancia do mundo narrado e concede a voz ao finado; no interior da obra, o Brás Cubas morto se afasta do Brás Cubas vivo em virtude da morte. Estabelece-se, então, uma dupla distância: entre o autor no mundo real e o finado autor no mundo representado; do finado Brás Cubas para o vivo. (SANTOS, 2013, p.15)

É interessante também destacar a significativa originalidade relativa do romance machadiano, captada inclusive na produção filmica de Klotzel, no que se refere à descrição da gênese de Brás Cubas como defunto autor nos quadros da Literatura Brasileira, especialmente no início da narrativa das *Memórias Póstumas*, nos paratextos “Prólogo” e “Aviso ao Leitor”, os quais apresentam com força discursiva preparando o leitor para o que a narrativa se propõe

Assim, para nós o paratexto é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público. Mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de um limiar, ou – expressão de Borges ao falar de um prefácio – de um “vestíbulo”, que oferece a cada um a possibilidade de entrar, ou retroceder. (GENETTE, 2009, p.9)

Nestes paratextos, podemos observar uma diferenciação das premissas ontológicas e metafísicas de Machado de Assis em relação aos seus contemporâneos brasileiros, que se distingue no próprio processo de concepção de Brás Cubas na obra, dotado de “rabugens de pessimismo” melancólico e irônico humor que destoam no estilo machadiano, como podemos identificar assinalado na notável dedicatória “ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver (...)”, e intensificam a o ritmo e a estrutura da obra, através das recordações descritas e ponderadas pelas metáforas de Brás Cubas pelo contraditoriamente pela aspereza e amargor do sentimento de estabilidade, assim perfazendo no “jeito obscuro e truncado” do

narrador a disposição afetiva que mantém ao decorrer da narrativa com o leitor. É oportuno destacar que tal característica de vigor literário:

(...) aparece formalmente como uma guinada na posição do narrador machadiano, que, se em seus quatro primeiros romances, era um narrador em terceira pessoa, relativamente imparcial, onisciente e distante dos acontecimentos, o qual narrava à moda dos contadores de história tradicionais, agora ganha corpo e carne, voz e nome, idiossincrasias e uma perspectiva singularíssima que anula a ilusão de objetividade dos romances machadianos da primeira fase. Com a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, na “Revista Brasileira”, a partir do dia 15 de março de 1880, a compreensão machadiana do realismo vira personagem. Nasce Brás Cubas. (PESSOA, 2007, p. 55)

Vera H. Saad Rossi (2008) nos recorda que a análise da relação entre o leitor e o escritor necessita de uma percepção mais aguçada, de um olhar crítico aguçado, haja vista que esta relação evidencia uma situação muito particular e significativa entre estes através de um contato virtual – seja pela mídia livro, seja pela filmica no caso da adaptação cinematográfica –, trazendo ao plano desta mesma análise que o *ato da escritura* é diverso do *ato da leitura*, haja vista que o autor não conhece o seu público-leitor, mas possui em sua mente um perfil de *leitor imaginário*, a quem a obra se dirige.

Há de se reconhecer também que a descaracterização do público e o distanciamento entre o autor da obra e o público-leitor desta evocam uma comunicação bastante específica, uma comunicação indireta, em que o autor escreve para quem se imagina, o que reforça a ideia do leitor imaginário e, em especial, para compreendermos o modo como Machado de Assis/Brás Cubas enquanto autor/narrador de suas memórias póstumas concebe os leitores de sua narrativa, fruto de sua imaginação marcada pelo riso e pela melancolia, tratando-os ora como ineptos, ora como condescendentes, mas sempre como expressão das marcas que suas emoções imprimem em sua potência imaginativa a narrar as memórias e projetar sua recepção.

Ademais, a este leitor imaginário, não raro, é reservado um espaço na obra literária. Intitulado freqüentemente de *Aviso ao Leitor*, este paratexto (a utilizar o termo cunhado por Gerard Genette para nomear elementos extratextuais como títulos, subtítulos, epígrafes, dedicatórias, prólogos, prefácios, posfácios, advertências) caracteriza a relação leitor-escritor de uma forma singular. (ROSSI, 2008, p.41)

É interessante notar como Machado de Assis dirige apelos direta e explicitamente ao leitor no somente no paratexto intitulado “Ao leitor”, mas por toda a sua obra literária. No caso do defunto autor Brás Cubas, percebemos, ainda, uma expressiva e potente fusão entre autor e narrador, quanto este assina o paratexto.

Nota-se que, aqui, já não é mais o escritor que assina, e sim, o personagem Brás Cubas. De fato, é o próprio personagem quem escreve ao leitor, com quem dialoga durante todo o romance. A assinatura do personagem é corroborada, inclusive, no próprio paratexto, quando quem o escreve evita contar o “processo extraordinário” empregado na composição de uma obra trabalhada “no outro mundo”. (ROSSI, 2008, p. 46)

### 3.3 A construção existencial do defunto autor em sua estratégia narrativa

Vale assinalar, contudo, que a há uma contradição/distinção interna entre o Brás Cubas defunto autor e o Brás Cubas narrador personagem: a disposição afetiva tem origem neste paradoxo de dois Brás Cubas distintos, mas complementares, em que “(...) a posição do narrador nas Memórias só se constitui após a morte Brás Cubas. O Brás Cubas narrador só nasce quando morre “o Brás Cubas personagem. Eis a sua autêntica originalidade, a sua verdadeira origem: o fato de que para ele a “campa foi outro berço.” (PESSOA, 2007, p. 60). Nesta perspectiva, é oportuno levantar, então, o questionamento sobre qual o motivo, o ímpeto, a disposição afetiva que se instalou na alma de Brás Cubas ainda em vida e o conduz no *post mortem* a condição de um defunto autor que resolveu narrar suas *Memórias*. Assim, na sua constituição pessoal de defunto autor, consideramos que Brás Cubas deve ser lido ao mesmo tempo como narrador personagem e personagem narrador. E, neste ponto de vista, é possível constatar que

O narrador (...) é convertido em uma espécie de leitor de si mesmo, dessa obra que é sua vida. E o leitor, impossibilitado de uma identificação plena com Brás Cubas pelo mesmo mecanismo que impede a identificação plena do narrador consigo mesmo, é forçado continuamente a assumir a responsabilidade pela (construção da) narrativa. Uma responsabilidade que, como já deve ter ficado claro, não deve ser total, pois de outro modo ficaria eliminada a alteridade da obra, única razão para lê-la; ou a alteridade da vida, única razão para vivê-la (ou, no caso, recordá-la). (PESSOA, 2007, p. 122)

E ainda, nesta observação sobre o enfoque da narrativa em recordação a partir da relação de seletividade estabelecida pelo defunto autor com a própria narrativa e com o leitor, que – apesar de Brás Cubas como se apresenta na narrativa, talvez viesse a discordar – verificamos que há um misto de

Simpatia e ironia, aproximação e distanciamento, memória e esquecimento são, aliás, as posições entre as quais oscila não apenas o leitor das *Memórias Póstumas*, mas também o narrador. A própria estrutura do livro de memórias gera

inevitavelmente aquela cisão que não escapou à nossa descrição fenomenológica: de um lado, o narrador, que escreve a partir do futuro, com os olhos voltados para o que já não é, e que portanto é sempre póstumo; de outro lado, a presentificação do que foi, a imagem especular de si mesmo em tempos idos e vividos, que, como qualquer imagem especular, duplica, diferencia, pressupõe a identificação (aquele outro sou eu) na medida mesma em que a despedaça (aquele outro não sou mais eu). (PESSOA, 2007, p. 122)

Um capítulo do romance bastante importante para o entendimento global do romance de Machado de Assis é o capítulo I (Óbito do autor). Machado de Assis usa diversas palavras que vão se relacionar a vida e morte. MPBC é um romance cíclico. Machado junta as pontas da vida que são nascimento e morte. Guimarães e Gomes dizem que: “A morte opõe-se à vida, referida, no início do texto, pelos termos princípio e nascimento, empregados para mostrar hesitação e discordância em relação ao uso vulgar, no dizer do locutor, de abrir memórias. A palavra vida volta no final do texto, na descrição do processo da morte, em a vida estrebuchava-me no peito.” (2018, p. 77)

Tabela 2 - Capítulo I – Óbito do autor

Alguns tempos 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**. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um **autor defunto**, mas um **defunto autor**, para quem a **campa** foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. Moisés, que também contou a sua **morte**, não a pôs no intróito, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentateuco.

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. Onze amigos! Verdade é que não houve cartas nem anúncios. Acresce que chovia — peneirava uma chuvinha miúda, triste e constante, tão constante e tão triste, que levou um daqueles fiéis da última hora a intercalar esta engenhosa idéia no discurso que proferiu à beira de **minha cova**: — “Vós, que o conhecestes, meus senhores, vós podeis dizer comigo que a natureza parece estar chorando a **perda irreparável** de um dos mais belos caracteres que têm honrado a humanidade. Este ar sombrio, estas gotas do céu, aquelas nuvens escuras que **cobrem o azul como um crepe funéreo**, tudo isso é a dor crua e má que lhe rói à Natureza as mais íntimas entranhas; tudo isso é um sublime louvor ao nosso **ilustre finado**.”(ASSIS, 2012, p.23)

Fonte: Tabela elaborada a partir dos dados GUIMARÃES; GOMES, 2018

Tanto em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* quanto na adaptação de André Klotzel, percebemos um constante diálogo com o leitor/espectador em que o intuito seria apresentar múltiplas intencionalidades do defunto autor.

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. Todavia, importa dizer que este livro é escrito com pachorra, com a pachorra de um homem já desafrontado da brevidade do século (...) (ASSIS, 2012, p.).

A adaptação de Klotzel, assim como a narrativa machadiana possui narrador. Ele serve como uma espécie de guia para o leitor/espectador. E se tratando de narrativa fílmica, o uso da câmera dá uma certa independência na narrativa e esse auxílio da câmera em cada cena da adaptação nos mostra a câmera como um narrador externo, assim como no romance machadiano. *Brás Cubas* ao interagir com o espectador tem uma certa consciência de todas as técnicas e recursos utilizados na mídia cinematográfica:

Em contrapartida, Klotzel demonstra grande inteligência ao modernizar (aí, sim!) o veículo narrativo de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Aqui, Cubas não é um Fantasma-escritor, mas sim um Fantasma consciente dos maravilhosos recursos do Cinema. Com isso, ele assume a postura de estrela de seu próprio filme, brincando com a câmera e os espectadores. Além disso, o cineasta encontra uma forma criativa de contornar o orçamento limitado, que impede a reconstituição detalhada do Rio de Janeiro do século 19, e utiliza gravuras intercaladas à narrativa para ajudar o próprio espectador a recriar o visual da época em sua mente (VILLAÇA, 2001)

Figura 15 - Brás Cubas em seu leito de morte com Virgília e o defunto autor



Sequência 149- Brás Cubas reflete sobre sua vida. (01:34:33)  
Fonte: Site do filme *Memórias Póstumas*<sup>35</sup>

<sup>35</sup> Disponível em: <<http://www.memoriaspostumas.com.br/diretor.htm>> Acesso em 31 jul. 2019

Na sequência 149 (figura 13), Brás Cubas personagem já em seu leito de morte com Virgília ao lado, ele diz: Andas visitando defuntos? (KLOTZEL & TORERO, 1998, p. 104). O defunto autor entra em cena e começa a refletir sobre sua trajetória:

... se não alcancei a celebridade com a invenção do Emplasto, não fui ministro, não conheci o casamento, é também verdade que ao lada dessas faltas tive a sorte de não comprar o pão com o suor do meu rosto. Somadas as duas coisas, a minha sorte e as minhas negativas, pode-se imaginar que não houve excessos nem carências: que sai quite com minha vida. Mas não. Tenho um pequeno saldo positivo. Não tive filhos, não transmiti nenhum legado a nenhuma criatura o legado de nossa miséria. (KLOTZEL & TORERO, 1998, p. 105)

Brás Cubas se define com defunto autor e não autor defunto. Defunto e autor são classificados morfológicamente como substantivos. Ao trazermos para a narrativa de Machado de Assis a dicotomia autor defunto e defunto autor, podemos entender que quando Brás Cubas diz para o leitor/espectador no capítulo “Óbito do autor”, que não é um autor defunto, entende-se que ao utilizar esse termo autor defunto é aquele que já faleceu e deixou toda sua obra como legado. Ao invertermos essa expressão para defunto autor, mudamos a posição do substantivo e este passa a ser adjetivo, dizendo que ele não era qualquer defunto e sim um defunto autor. Quando se estabelece essa relação dicotômica podemos inferir que existe uma expressão metaforizada, pois Brás Cubas, já falecido, conta a história de sua própria vida, narrando os fatos que mais marcaram sua trajetória ao seu modo de narrar.

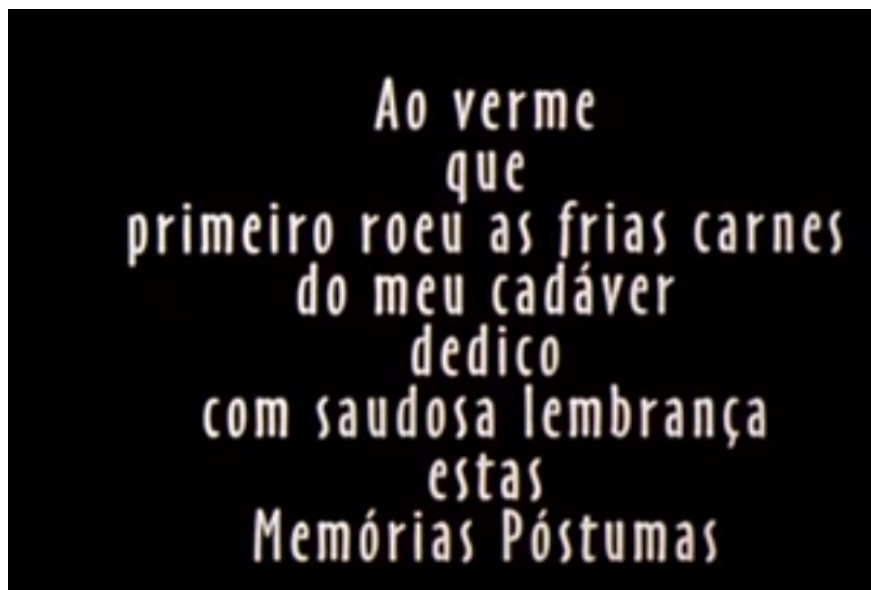
Em uma perspectiva convergente com relação ao enfoque e a condução estratégica da narrativa de suas *Memórias Póstumas*, Rizzo (2007) assinala que

Ao posicionar-se de forma distanciada, o narrador ganha, pois liberdade e uma certa objetividade que lhe permite analisar criticamente as atitudes de seu eu-personagem, que serve para representar a burguesia brasileira do século XIX de um modo geral. Entre Brás-narrador e Brás-protagonista, somente o primeiro tem consciência plena do mundo sobre o qual narra, podendo avaliá-lo e, como já foi dito, desnudá-lo para o leitor (RIZZO, 2007, p. 69)

Machado de Assis, no prólogo da quarta edição de MPBC, nos apresenta Brás Cubas como “um autor particular é o que ele chama de “rabugens de pessimismo” (ASSIS, 2016, p.23), o que caracterizava como seriam suas memórias.

Brás Cubas, ao iniciar suas memórias, dedica esta narrativa com o epitáfio “ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas memórias póstumas.” (ASSIS, 2016, p. 19).

Figura 16 - Dedicatória



Dedicatória sob forma de epitáfio (0:57).

Fonte: Captura de tela do filme Memórias Póstumas<sup>36</sup>

Brasil de Sá afirma que a figura do narrador defunto autor apresenta-se como alguém contraditório, cuja atuação e performance narrativas entre a vida e a morte, conferem uma tônica de estilo inerente à obra machadiana, como podemos verificar que

Em Memórias Póstumas de Brás Cubas, a figura do defunto autor (que é um narrador nem vivo, nem morto) evidencia o elemento tragicômico, em que a alegria da vida tem relação dialética com a tristeza da morte, a tal ponto de se poder ligar também a tristeza à vida e a alegria (pela liberdade) à morte, através do princípio da reversibilidade dos contrários, inerente à obra machadiana. (SOUZA, 1992, p. 336) A morte, vista de maneira geral como desfecho trágico, se abre em Memórias Póstumas de Brás Cubas como princípio cômico do romance. A própria dedicatória é tragicômica: “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas memórias póstumas” (ASSIS, 1997b, p. 15). (BRASIL DE SÁ, 2014, 145 -146)

Nesta perspectiva, ressaltamos o elemento tragicômico na figura do defunto autor em sua dimensão dialética como eixo direcionador da narrativa de MPBC, em que a vida e morte, alegria e tristeza, luz e sombra compõem o tom e o ritmo da narrativa no desenvolvimento do romance.

Machado abre o romance fazendo uso de um tom cáustico, sombrio, indício de como será o seu romance e de como vê a humanidade: cada um por si, com sua própria vaidade e mesquinhez, procurando sempre mostrar sua superioridade e buscando a notoriedade na esfera social. (FREITAS, 2007, p. 62)

<sup>36</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PoAlwJAJQZs&t=594s>> Acesso em: 15 jun. 2019

Ao iniciar suas memórias, Brás Cubas traz algumas considerações “eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito fica mais galante e mais novo” (ASSIS, 2016, p 25). Ao assumir a posição de defunto autor, Brás Cubas exerce sua posição de autoridade, para assim contar suas memórias ao seu modo. E em concordância com Bender e Saraiva: “Entretanto, ao mesmo tempo em que o estatuto de morto outorga ao narrador certo poder de revelar “verdades”, sua condição expõe por outro lado, a ficcionalidade do texto, uma vez que a volta do mundo dos mortos não é possível.” (BENDER; SARAIVA, 2018, p. 112)

Ao lermos o capítulo CLX (Das negativas), uma interpretação a qual podemos fazer confrontando o paratexto “Dedicatória” - em que Brás Cubas escreve suas memórias com a *pena da galhofa e a tinta de melancolia* - e o último capítulo da obra machadiana, é na relação da temporalidade e da descendência, uma vez que nem Brás Cubas e nem Quincas Borba tiveram filhos e com isso podemos traçar um paralelo com a filosofia do Humanitismo trazida pelo filósofo Quincas Borba nas narrativas de MPBC e *Quincas Borba*<sup>37</sup> (1891), visto que a filosofia trazida por Quincas Borba “é o princípio da vida e reside em toda a parte (...)” (ASSIS, 2011, p.13). Tanto Brás Cubas quanto Quincas Borba não acreditavam na humanidade considerando que ela se encontra em uma inevitável condição de miséria em todas as suas dimensões:

Tabela 3 – Memórias Póstumas de Brás Cubas e Quincas Borba

Memórias Póstumas de Brás Cubas	Quincas Borba
Somados umas coisas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve minguia nem sobra, e conseguintemente que saí quite com a vida. E imaginará mal; porque, ao chegar a este lado 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, 2016, p. 205)	Se mana Piedade tem casado com Quincas Borba, apenas me daria uma esperança colateral. Não casou; ambos morreram, e aqui está tudo comigo; de modo que parecia desgraça... (ASSIS, 2011, p. 9)

Em concordância com Santos (2013), Brás Cubas utiliza a figura de linguagem da metonímia no último capítulo do romance (Das negativas), visto que ele não teve filhos por

<sup>37</sup> Publicado em formato de folhetim pelo periódico carioca *A estação* durante o período de 15 de junho de 1886 a 15 de setembro de 1891. Publicação do livro no mesmo ano.

conta de toda miséria da condição humana. Ao fazer uso da figura de linguagem da metonímia, Brás Cubas relaciona a condição humana com miséria – a parte pelo todo – por isso ao final da narrativa, ele não deseja transmitir a nenhuma criatura o legado de nossa condição humana.

Em relação à comparação de estilo promovida por Macedo Soares, Brás Cubas diz que sua obra é livre como a de Sterne e de Xavier de Maistre, mas que se distancia dos dois pelas “rabugens de pessimismo”, isto é, pelo desencanto relativo ao ser humano, suas relações e à vida em geral. Tal desencanto será comprovado no último capítulo do romance “Das negativas”, quando o defunto critica o fato de não ter procriado: “Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado de nossa miséria” (ASSIS, 1997, p. 208). Metonimicamente, através de suas memórias, Brás Cubas discute a “miséria” da condição humana. (SANTOS, 2013, p.16)

O fato de Brás Cubas não ter tido filhos e não ter deixado a nossa condição humana a qualquer criatura, visto que a vida de Brás foi composta de perdas. Ele continua vivo na força significativa da narrativa, em todas as reflexões, críticas e digressões. A vida de Brás Cubas está no sentido da narrativa, ela perpassa em toda a potência do literário.

Como já fora mencionado anteriormente, a vida de Brás Cubas, foi marcada por uma sucessão de perdas dentre elas a morte de seus pais, a perda de sua irmã (os dois brigaram por causa da herança no capítulo XLVI – A herança), o amor de Virgília, uma vez que ela deixa Brás Cubas para se casar com Lobo Neves.

Ao leitor que acompanhou a nossa descrição da melancolia como o afeto que serve de princípio e fundamento à narrativa de Brás Cubas, soa um bocado estranha a sua lembrança um tanto quanto ressentida “do Lobo Neves, que já era deputado”. Afinal, como mostramos, não foi propriamente Lobo Neves que conquistou Virgília, mas sim Brás Cubas que a perdeu. Foi Brás Cubas que não suportou a ideia de assumir um compromisso tão eterno quanto o casamento diante da “fragilidade das coisas, das afeições, da família”e, sobretudo, diante da transitoriedade da beleza de Virgília, cuja “pele fina e branca do costume” acabaria, cedo ou tarde, convertida em uma “imponente ruína”. A prevalecer a lógica da melancolia de Brás Cubas, motor de sua alucinação, Lobo Neves é que teria algo a invejar-lhe, a saber: a consciência da própria condição, que lhe impedia de assumir qualquer compromisso efetivo, e prendia-o à voluptuosidade de não fazer nada a sério. (PESSOA, 2007, p. 114 e 115)

Em sua condição de defunto autor, Brás Cubas, se distancia do julgamento, da crítica das outras pessoas e nesta perspectiva, concordando com Benjamin, quando este afirma que a “morte é a sanção de tudo que o narrador pode contar” (BENJAMIN, 1994, p. 208)

Ao apresentar um narrador que intitula-se como “defunto-autor”, Machado desafia a forma da sua época, pois ao inovar com uma narrativa in media res, de tempo não linear, também brinca com a credulidade do leitor, já que por estar morto não pertence mais ao mundo terrestre, como por exemplo: “...a causa da minha morte, é

possível que o leitor não creia, e toda via é verdade. Vou expor-lhe sumariamente o caso. Julgue-o por si mesmo”. (MPBC, 2011: 57). Com isso, o narrador consegue ficar fora de nosso julgamento, das nossas concordâncias e discordâncias, podendo contar livremente suas próprias memórias da forma como melhor lhe convém. (VIANA, p.664)

Machado nos coloca diante de Brás Cubas, um narrador que dedica suas memórias ao verme, o que nos faz refletir que sua vida vai para além do plano físico, uma vez que já se encontra morto e, assim, pode usar todo seu sarcasmo e ironia, para criticar a então sociedade oitocentista, com todos os seus costumes e valores, bem como criticar a si mesmo. O defunto autor distanciado de qualquer julgamento, direciona o leitor/espectador que suas memórias terão como foco um personagem pertencente à burguesia carioca e que também levaria a analisar a sua condição humana.

Outro ponto a ser destacado é o fato do narrador além de ser um defunto, trata-se também de um narrador complexo, que narra os fatos de sua trajetória sem seguir uma linearidade dos acontecimentos, uma vez que suas memórias começam pela morte e não pelo nascimento, como é comum observarmos nas biografias.

Algun tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria mais galante e mais novo. Moisés, que também contou sua morte, não a pôs no intróito, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentateuco. (ASSIS, 2016, p 25.)

Machado de Assis, ao propor a narrativa de MPBC, nos apresenta uma narrativa inovadora, até então não vista. Iniciar a apresentação dos fatos de sua vida pela morte evoca a postura irreverente e descompromissada com as convenções sócias, uma postura transgressiva/transgressora.

A construção interna do termo defunto, em defunto autor, é o que assegura a construção transgressiva da narrativa de iniciar pela morte do narrador e não pelo seu nascimento. O fato de ser um defunto autor tira-lhe a responsabilidade de seguir cânones de escrita e, dessa forma, lhe dá o direito de inverter a ordem comumente usada e de inovar (transgredir)” (GUIMARÃES; GOMES, 2018, p.79)

Em concordância com Pereira (2008), nos mostra uma autonomia do modo de narrar, enquanto que o narrador do romance machadiano ocupa seu lugar autor do romance, em suas articulações entre simulacros e usos da narrativa em primeira pessoa.

Nos paratextos “Prólogo da 4ª edição” e “Ao leitor”, podemos perceber a dicotomia/dualidade entre o autor e o narrador/autor “Brás Cubas”, uma percepção distinta daquela que experienciada com o que está disposto no interior da narrativa, algo apresentado por Pereira (2008).

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. (PEREIRA, 2008, p. 44)

O defunto autor de Klotzel usa como estratégia para aproximar do leitor a simpatia e até mesmo o humor. Ao adotar este tipo de estratégia, o narrador quer criar uma espécie de familiaridade com o espectador para assim o guiar. Assim: “O cineasta também faz uma atualização do linguajar do narrador e das personagens, trocando termos eruditos e poucos usados, por outros e uso mais corrente ao receptor contemporâneo. Isto garante uma maior aproximação do espectador com o filme.” (ALVES, 2013, p. 164)

Em concordância com Alves, o defunto autor de Klotzel estabelece uma relação de proximidade com o espectador e verificamos que tanto o narrador Brás Cubas literário como o narrador Brás Cubas filmico buscam manter a atenção do leitor/espectador minuciosamente nos fatos narrados/recordados.

Outro aspecto que aproxima os narradores das duas obras é o diálogo que Brás Cubas filmico estabelece com o espectador, mantendo a atenção dele nos fatos narrados. Há momentos em que ele pede paciência, pois logo iniciará “o romance”, em que outros momentos ele fala diretamente com o público, às vezes até pisca para quem lhe assiste. Essa postura é relevante na composição da obra, pois estabelece uma aproximação entre o narrador e o espectador e também o conjunto das peripécias do defunto autor impede que o ritmo da narrativa se torne lento e desinteressante para o espectador. (ALVES, 2013, p. 156-157)

Percebemos que o fenecimento de Brás Cubas o autorizou a exercer um valor simbólico o qual não obteve em vida e, ao permitir sua expressão narrativa em primeira pessoa, como assinalam Soares e Mello (2017). A morte como o não dito na narrativa do defunto-autor – apesar deste considerá-la uma experiência menor do que esperava ao longo da vida – se comunica com a subjetividade do leitor do romance, assim como o faz com o espectador da produção filmica. Nesta perspectiva,

Na obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (...), o protagonista “Brás Cubas” nomeia-se como um defunto-autor, ou seja, a morte lhe dá o valor simbólico que não obteve em vida; logo, um morto pode apresentar em primeira pessoa traços de sua vida de desilusões e ceticismo, sem precisar resguardar nada ou ninguém, ou seja, a morte autoriza evidenciar o seu desejo. (SOARES, MELLO; 2017, p. 83)

É interessante notar a postura pessimista e irônica de Brás Cubas diante da vida, em especial a vivida por ele, à medida que o protagonista defunto-autor percebe em si cansado e despedindo-se tardiamente e marcado pela angústia que lhe deteriorou o espírito no curso da vida. Soares e Mello (2017), nos trazem a percepção do protagonista com relação saldo positivo que obteve na jornada terrena, à revelia de toda mágoa e frustração: nunca necessitou viver do suor de seu rosto, fruto do árduo trabalho humano, haja vista a fortuna que herdara.

A morte como fragilidade humana é uma chave analítica para a compreensão da ironia elaborada pelo defunto autor na revisão de consciência de toda a sua jornada terrena, em que se encontra diante do vazio, da falta de sentido para a vida. Por meio da reflexão de sua morte, procura demonstrar a fragilidade humana exemplificando com seus sonhos, ambições e fantasias que “do outro lado do mistério” lhes são revelados como as ilusões que são. Tanto na narrativa literária como na fílmica, podemos fazer a leitura desta observação quando o protagonista defunto-autor traz ao primeiro plano da perspectiva do leitor/espectador o seu eu interior em cena, suas memórias (re)vividas, contempladas e crítica e ironicamente examinadas.

Machado de Assis foi genial, ao iniciar a narrativa da obra em questão, a partir da morte do protagonista, que reconta sua história e reitera sua posição, afirmando tratar-se de um defunto-autor e não de um autor-defunto. Isso revela a percepção do protagonista que só conseguiu se libertar de suas amarras sociais diante da morte e, assim, voltar-se para dentro de si, ou melhor, reconhecer sua subjetividade e nomear seu desejo. (SOARES, MELLO; 2017, p. 90-91)

Em concordância com o que nos apontam Soares e Mello (2017), podemos considerar que Brás Cubas percebe-se como alguém que viveu sem reconhecimento (e autoconhecimento), assumindo a necessidade de refletir sobre suas aspirações e desejos, angústias e frustrações no lugar de fala que a morte lhe dotou, revelando, assim sua marcante contradição pessoal. Neste sentido:

A morte do protagonista, o qual retorna como um defunto-autor (...) apresenta-se como um recurso de fala, para nomear o que não foi colocado em palavras durante a vida. A morte figura o ser falante a partir do lugar que o autoriza. A personagem principal renega sua existência e sua herança, para ser reconhecida com indivíduo crítica uma cultura imperativa que o assujeitou. (SOARES, MELLO; 2017, p. 95)

Desta forma, ao identificar esta posição irônica do defunto autor podemos sustentar que o estudo acerca de sua construção encontra um alicerce fundamental no que Pessoa (2007) apresenta com a disposição afetiva por meio da qual a obra é concebida, encontra o seu nascimento: trata-se de um especial e privilegiado acesso ao narrador personagem cunhado na perspectiva do defunto autor que circunscreve o tempo e o espaço da narrativa, para além dos quais nada (sub)existe.

Em *Memórias Póstumas* não há uma busca metafísica pelo “outro mundo”, no sentido de referenciar a transcendência, mas sim a construção desde as primeiras linhas na mídia livro e da ressignificação – talvez não intencional – as primeiras cenas da mídia fílmica de um realismo propriamente machadiano, capaz de dialogar com aspectos da literatura fantástica sem se a ter a um como a outro estilos literários, compondo o que Pessoa (2007) aponta como um realismo fenomenológico, que transpõe a os limites da mera narração, revestindo-se de uma potência narrativa a partir da qual a realidade é apresentada por uma perspectiva específica. Afinal, em concordância com Rizzo (2007), podemos considerar que: “O leitor é, pois, conduzido pelo defunto-autor que, através da postura que adota, o direciona para uma atitude reflexiva e crítica que narra e, conseqüentemente da realidade social que o cerca.” (RIZZO, 2007, p.74)

Ao observarmos como Brás Cubas narra as suas *Memórias Póstumas* podemos considerar que o luto por si mesmo se transformou em potência criativa, reconciliando a sua morte com a arte, seu remorso e melancolia com a obra literária. A morte do defunto autor dá vida às *Memórias Póstumas* de Brás Cubas e a obra literária conclui sua jornada na própria narrativa. Assim,

Quando se afirma que a morte depende do plano simbólico, abre-se uma segunda vertente para a função da lápide. Até o momento vista como meio de assegurar a memória póstuma dos entes queridos, a escrita lapidar possui um paradoxo sintomático, ela reivindica a memória e, ao mesmo tempo, se constitui como um atestado de morte, assegura o ‘ponto final’ (...) (OLIVEIRA, 2009, p. 10)

Neste sentido, vale reconhecer que o luto e a morte são potências sobretudo simbólicas, uma vez que, a partir do estranhamento da realidade (adversa) implica na movimentação das representações simbólicas que se meandram no próprio ato de escrever. Em concordância com Oliveira (2009), destacamos que a memória e a morte estão interrelacionadas essencialmente à escrita, sendo uma oportuna percepção ao tracejar uma perspectiva de análise sobre o defunto autor Brás Cubas e a narrativa de suas *Memórias Póstumas*, tanto na mídia literária como na mídia fílmica.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação, acerca do processo de transposição do romance machadiano *Memórias Póstumas de Brás Cubas* para a produção cinematográfica de André Klotzel, procurou seguir um caminho de análise, tendo como referencial a construção do defunto autor nestas duas obras.

No primeiro capítulo, em que percorremos um caminho de análise em relação à transposição midiática, destacamos e discutimos o questionamento comumente levantado em relação à fidelidade ao texto-fonte, em que consideramos as duas mídias em suas distinções específicas, evidenciando as particularidades do texto de partida (texto literário) e a obra filmica resultante no processo de adaptação cinematográfica, ressaltando a comum valoração da obra adaptada e daquela resultante nas telas do cinema. Com isso, identificamos a oportunidade de pensar sobre a adaptação como resultado, uma obra nova e que mantém relação com a obra de partida, relação esta marcada pelo sistema de referências e combinações intermediáticas; ao mesmo tempo, compartilhamos o dado de que a transposição é um processo, o meio – e não o fim - do caminho, o conjunto de procedimentos que viabiliza a passagem do texto literário para o tela do cinema.

O processo de transposição do texto literário para a mídia filmica, com o diretor e o roteirista operando os cortes e os acréscimos no decorrer, portanto, da migração do romance para o cinema, evidencia que as operações implicam transformações na estrutura para que se efetivem as expectativas projetadas, bem como os contextos de produção mobilizados na transposição, aspectos a partir dos quais contatamos que a obra resultante contribui para a ressignificação do texto de partida ao serem colocadas as duas mídias em conexão recriando-se mutuamente. A noção derridiana de suplemento, trazida ao contexto pela Professora Ribas, enriquece e confirma este ponto de vista.

Recordamos também que tanto a transposição de textos literários para o cinema, quanto as adaptações resultantes têm buscado apresentar uma obra com autonomia significativa, conservando as particularidades e características estruturantes, mas sobretudo trazendo uma linguagem própria. As adaptações dos textos literários para a mídia cinematográfica permitem analisar a obra adaptada como um processo multifacetado de (re)criação, (re)interpretação, tendo-se em vista que o roteirista ao ponderar e propor uma adaptação o faz com olhar novo, uma interpretação alternativa sobre a obra a qual se quer adaptar.

Chamamos atenção, ainda, para o fato de que ao decorrer do processo migratório do texto literário para a nova mídia, se faz fundamental considerar os aspectos que remetem às especificidades de cada mídia (literária e cinematográfica/filmica), por conta de suas divergências com relação ao (à) meio, suporte, alcance (extensão e velocidade), público, proposta, autoria, materialidade.

Outro apontamento importante foi a demarcação histórico-cultural sobre as adaptações dos textos literários no Brasil, cujo marco foi a chegada do Cinema Novo no Brasil, realizando uma discussão sobre os critérios de aproximação ou distanciamento do texto de partida, pontuando em nossa análise as configurações da Literatura e do Cinema como dois campos distintos, cada um com seu contexto de produção específico e, assim, assinalando que demanda uma forma diferenciada de leitura, livre do compromisso obrigatório de fidelidade para sua validação, longe do princípio que sacramenta o literário como intocável e prescreve releituras como profanação.

Nesta perspectiva, desenvolvendo uma análise sobre a Intermidialidade, em concordância com os autores/pesquisadores que sustentam as discussões desenvolvidas nesta dissertação, foi possível identificar três modos fundamentais de interação entre as distintas mídias, como a combinação de mídias, as referências intermediáticas e a transposição midiática, destacando esta última como sendo a forma adequada de análise para o presente estudo, uma vez que abarca com propriedade a transposição de obras literárias para o cinema.

Buscando construir um panorama teórico/técnico sobre conceito de transposição midiática, verificamos múltiplas abordagens e modalidades por meio das quais as discussões teóricas adotam como referencial de partida para tecer uma adequada definição do termo mídia. Consideramos o significado do termo mídia, em princípio voltado à comunicação, viabilizando um aporte de sustentação teórico-metodológica para organizar o estudo acerca da Intermidialidade em sua perspectiva literária. Assim, como fundamento para tratar da transposição – no caso específico desta dissertação, a adaptação do romance machadiano *Memórias Póstumas de Brás Cubas* para a produção filmica do diretor e roteirista Klotzel, *Memórias Póstumas*, mídia é pensada como meio, suporte, veículo, mas especialmente em sua materialidade e configuração. A transposição midiática, conforme demonstramos, sustentou adequadamente o eixo de análise desta pesquisa sobre a adaptação de Brás Cubas da literatura para o cinema, na qual a utilização de recursos técnicos tais como redução, adição, transformação, deslocamento aplicadas de forma articuladas entre si, na composição da própria narrativa, com a intenção de oportunizar ao público-alvo uma experiência que

transcenda à estética sem excluí-la, conduzindo este público – leitor e espectador - à compreensão da obra de partida e de sua (re)leitura.

No segundo capítulo, ao nos dedicarmos à análise sobre a atuação do diretor e roteirista André Klotzel, no empenho de desenvolver o projeto de adaptação do romance machadiano para as telas do cinema, destacamos a importância de sua iniciativa em conservar a estrutura da obra de Machado de Assis, em conformidade com o texto literário, o narrador está presente nas cenas, em algumas ocasiões se manifesta até em interrompê-las, aplicando a técnica *freeze* como estratégia para explicar e mostrar para o espectador a perspectiva a seguir, como o fez Machado de Assis ao apresentar seu narrador, uma espécie de guia- com armadilhas - para o leitor.

Assim, identificamos que narrativa fílmica começa e termina de forma idêntica àquela disposta no romance, em que é possível a percepção acerca da integralidade de alguns diálogos ao serem transpostos para a nova mídia: o romance inicia mostrando a morte do defunto-autor e encerra com sua morte, perfazendo o simbolismo de um ciclo.

Vale destacar também a interação realizada pelo “fantasma”– conforme construído pelo cineasta - de Brás Cubas em algumas cenas, bem como com algumas personagens nelas presentes. André Klotzel movimenta a transposição do narrador machadiano para a mídia cinematográfica formatando o defunto-autor como também o narrador-fantasma.

Entretanto, identificamos que, no recorte da obra machadiana realizado por André Klotzel, houve maior enfoque na vida amorosa de Brás Cubas e Virgília, em detrimento da oportunidade de desenvolver, de forma mais pontual, uma oportunidade de tratar criticamente as injustiças perpetradas pela sociedade oitocentista marcadamente escravocrata.

No terceiro capítulo, o foco de análise foi a construção do “defunto autor”, perspectiva comparada na narrativa literária machadiana e na narrativa fílmica de Klotzel. Para isto, desenvolvemos uma genealogia da melancolia fundamentada na disposição afetiva do defunto autor em recordar/narrar eventos marcantes em sua vida terrena, tais como o fracasso na criação do emplasto anti-hipocondríaco, que levaria seu nome e ser consumido por isso, bem como as perdas de entes queridos, ou pelos menos considerados, além o soterramento de suas ambições não concretizadas e, por fim, sua morte mais do que por pneumonia, mas por melancolia.

A partir do conceito de forma shandiana, traçamos uma reflexão sobre a questão das afinidades literárias entre Laurence Sterne e Machado de Assis, considerando os aspectos da hipertrofia do sujeito, da fragmentação e da digressividade do texto, dos paradoxos espaço-temporais e da mescla do riso e da melancolia.

Com relação à análise dos paratextos “Prólogo” e “Ao Leitor” na composição das narrativas nas mídias literária e fílmica, destacamos o que podemos considerar como performance literária de relativa originalidade do romance machadiano, a qual foi captada na produção fílmica de Klotzel, com relação à descrição da gênese de Brás Cubas como defunto autor.

Destacamos também o que podemos constatar como uma contradição/distinção interior, entre o Brás Cubas defunto autor e o Brás Cubas narrador personagem, a qual elucidamos como a disposição afetiva resultante do paradoxo de dois Brás Cubas distintos, mas complementares.

Do ponto de vista de identificar através de imagens a manifestação de Brás Cubas nas *personæ* de narrador e de personagem em suas memórias, retomaremos as figura 3 e figura 15 desta dissertação. É interessante notarmos a sua aparição na cena do cemitério como um ente que jaz póstumo ao narrar/recordar, correspondendo como defunto autor (Figura 3), ao passo que, na cena do leito de morte (Figura 15), podemos claramente distinguir o Brás Cubas narrador/defunto autor (de pé, no primeiro plano da cena) e o Brás Cubas personagem/autor defunto, assistido por Virgília. O defunto autor interage com o espectador faz a intermediação entre o defunto e os espectadores na vida da narração. Nesta imagem, André Klotzel está resumindo de maneira brilhante a dubiedade do autor defunto sobreposto ao defunto autor, como podemos ver nas duas imagens abaixo:

Figura 3 - Brás Cubas no seu enterro



Figura 15 - Brás Cubas em seu leito de morte com Vírgilia e o defunto autor



É importante fazer a ressalva da chave analítica para o nosso estudo como sendo a morte como inevitável fragilidade humana, especialmente para a compreensão acerca da ironia característica do defunto autor ao fazer a narração/recordação das suas Memórias Póstumas, tratando a vida pelo crivo de suas ambições não realizadas e demais frustrações.

Reconhecemos, ainda, nesta linha de raciocínio, o luto e a morte como potências simbólicas que se manifestam, sobretudo no próprio ato de escrever e na postura interpretativa da transposição. Machado une as pontas da vida, de modo a unir o berço e a campa. Brás Cubas– defunto autor e não autor defunto - é a encarnação, viva em narrativa, desse entrelace. E Klotzel ata e desata os nós dessa *persona* tão intrigante compartilhando, na tela, a pena da galhofa e a tinta da melancolia com que Machado, incansavelmente, nos açoita e brinda.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, B. W. *Da Literatura ao Cinema: o narrador Brás Cubas no romance machadiano e na obra fílmica de Klotzel*. Dissertação (Mestrado em Estudo de Linguagens) – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2013.
- ARAÚJO, N. S. *Cinema e literatura: adaptação ou hipertextualização?* DE LER | UFMA LITTERA ONLINE, n. 3, jan. – jul, 2011
- ASSIS, M. de. *Memória Póstumas de Brás Cubas*. Todos os romances e contos consagrados: volume 2/ Machado de Assis. 1. ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Quincas Borba*. Machado de Assis. [Ed. especial]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Pai contra mãe*. Obra Completa, de Machado de Assis, vol. II, Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1994.  
Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/itemlist/category/24-conto>  
Acesso em: 15 out. 2020
- BENDER, D.; SARAIVA, J. I. A. *Intertextualidade e metaficção em Memórias Póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis: uma contraposição à estética realista*. ANTARES: Letras e Humanidades, Caixias do Sul, v. 10, n. 21, set./dez. 2018
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte, e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994
- BOSI, A. *Brás Cubas em três versões* Teresa revista de Literatura Brasileira [6 | 7]; São Paulo, p. 279-317, 2006.
- BRASIL DE SÁ, M. E. *A Dramaticidade Tragicômica De Machado De Assis*. Revista Entrelaces. Ano IV, nº04 – set., 2014
- BRITO, J. B. de. *Literatura no Cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006
- CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: 2002
- CLÜVER, C. *Intermedialidade*. Pós: Belo Horizonte, v.1 n.2, p. 8-23, nov. 2011.
- DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- DINIZ, T. F. N. *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*/ Thaís Flores Nogueira Diniz, Organizadora. – Belo Horizonte, UFMG, 2012.
- FRANÇA, E. M. *Da literatura ao cinema: a necessidade de um sentimento íntimo*. Écriture cinématographique et genres littéraires dans les pays lusophones, Out 2010, Clermont-Ferrand, França.

FREITAS, V. A. *Memórias Póstumas de Brás Cubas: transcodificação da Literatura para o Cinema*. Dissertação de Mestrado. (Mestrado em Comunicação). Universidade de Marília. Marília. São Paulo, 2007

GALVÃO, A. M. de C. *Brás Cubas e suas memórias póstumas adaptadas ao cinema*. Revista Nós. Cultura, Estética e Linguagens. v.04 n.01 – 2019

GAUDREAU, A.; MARION, P. *Transescritura e midiática narrativa: Questões de intermedialidade*. IN: DINIZ, Thais Flores N. (org.) *Intermedialidades e interartes*. Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte, UFMG, p.107- 128, 2012.

GENETTE, G. *Paratextos Editoriais* / Gérard Genette; tradução Álvaro Faleiros – Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GUALDA, L. C. *Literatura e Cinema: elo e confronto*. Matrizes Ano 3 – nº 2 jan./jul. 2010, p. 201-220.

GUIMARÃES, D. A. D. *Perspectiva narrativa e estatuto do personagem Brás Cubas*. Letras, Curitiba. p. 139-151 dez. 1975

GUIMARÃES, H. de S. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Linda Hutcheon; tradução André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013

JONHSON, R. *Literatura e cinema. Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982

KLOTZEL, A. *Memórias Póstumas*. Roteiro: André Klotzel. Diálogo: José Torero, 1998.

\_\_\_\_\_. *Uma questão de fidelidade*. In: <http://memoriaspostumas.com.br/index.htm> Acesso em: 15/11/2019

LOUVEL, L. *Nuanças do Pictural*. IN: DINIZ, Thais Flores N. (org.) *Intermedialidades e interartes*. Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte, UFMG, p.47- 69, 2012.

MAZIERO, A. C. *Literatura na mídia: Adaptação, tradução e ressignificação de textos literários*. 3º encontro Centro-Oeste de História da Mídia 23 e 24 jun. 2016

MELLO, M. E. C. de. *Machado de Assis e as polêmicas a partir de ideias francesas*. In: [https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015\\_1456106124.pdf](https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456106124.pdf) Acesso em 20/11/2019

MEMÓRIAS Póstumas. Direção: André Klotzel. Produção: André Klotzel, 2001. Roteiro: André Klotzel. Duração: 101 min. Gênero: Comédia. País de origem: Brasil.

MENDES, L. P. *Memórias póstumas de Brás Cubas no cinema em três versões*. 2013. Tese. (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

MISI, A. P. C. *Diálogo entre literatura e cinema: o caso abril despedaçado*. IN: XI Congresso Internacional da ABRALIC. Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, v.01, p. 01- 11, 2008.

MÜLLER, A. *Além da literatura, quem do cinema? Considerações sobre a intermedialidade*. Outra travessia. Santa Catarina, nº 7, p. 47-53, 2008.

NOVO, R. R. *Adaptações literárias e o cinema de autor no Cinema Novo*. In: <http://www.rua.ufscar.br/adaptacoes-literarias-e-o-cinema-de-autor-no-cinema-novo/> Acesso em 10/11/2019

NUTO, Rosângela Cavalcante. *Filmando literatura brasileira: adaptações de Memórias póstumas de Brás Cubas por Julio Bressane e André Klotzel*. 2006. 130 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação)-Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

OLIVEIRA, L. G. *Da inscrição ao apagamento: memória e morte*. Revista do Mestrado em Letras, Linguagem, Discurso e Cultura – MEMENTO, v.1 n. 1, p 9-16, jan-jun, 2009.

PEREIRA, G. C. *O simulacro em Memórias Póstumas de Brás Cubas: outra visão do narrador*. Revista Investigações, v.21.1, p 39- 60, 2008.

\_\_\_\_\_. *Brás Cubas: Discurso e metadiscurso na construção da personagem no romance e no filme*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Letras, 2008, 114f.

PESSOA, P. *A segunda vida de Brás Cubas: a filosofia da arte de Machado de Assis*. Rio de Janeiro/ RJ: Rocco, 2008.

RAJEWSKY, I. Intermidialidade, intertextualidade e “Remediação” – Uma perspectiva literária sobre a Intermidialidade. IN: DINIZ, Thais Flores N. (org.) *Intermedialidades e interartes*. Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte, UFMG, p.15-46, 2012a.

\_\_\_\_\_. *A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade*. IN: DINIZ, Thais Flores Nogueira; Vieira, André Soares (org). *Intermedialidade e estudo interartes: Desafios da arte contemporânea*. vol. 2. Belo Horizonte, Rona Editora: Fale/UFMG, 2012b.

RIBAS, M. C. C.; NUNEZ, C.P.F..*Diálogos contemporâneos: da palavra ao écran*. Passages de Paris (APEB-Fr), v. 13, p. 493-511, 2016.

RIBAS, M.C.C. *Literatura e(m) cinema: breve passeio teórico pelos bosques da adaptação*. Alceu. v.14, n.28, p. 117- 128, jan./jun. 2014.

\_\_\_\_\_. *Modos de ver, modos de ler, modos de ser: tópicos de transposição midiática*. IN: XV Congresso Internacional da ABRALIC. Anais do XV Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, v.02, p. 2878- 2885, Rio de Janeiro, 2017.

RIZZO, T. H. S. *As formas da adaptação cinematográfica e o narrador Brás Cubas*. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007.

ROCHA, E. V. P. da. *Uma análise da volubilidade do narrador machadiano no romance Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Monografia (Especialização em Literatura Brasileira) – Universidade Católica de Brasília, 2016.

ROSSI, V. H. S. *Aviso ao leitor: as possíveis leituras a partir desde curioso paratexto da obra literária*. Revista Kalíope, São Paulo/ SP, ano 4, n. 2, p. 39 – 48, jul./dez., 2008.

ROUANET, S.P. *Tempo e espaço na forma shandiana: Sterne e Machado de Assis*. Estudos avançados. São Paulo, v.18, n.51, 2004.

ROUANET, S., & VASCONCELOS, S. (2005). A forma shandiana: Laurence Sterne e Machado de Assis. *Teresa*, (6-7), 318-338. In: <http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116629>. Acesso em 28/07/2020

SABADIN, Celso. *Memórias póstumas*. 15 de agosto de 2001. <http://br.cinema.yahoo.com/dvd/filme>.

SANTIAGO, S. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

SANTOS, F. C. P. dos. *Até que o defunto autor Brás os destrone: uma leitura de Memórias póstumas de Brás Cubas* /Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2013.

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

\_\_\_\_\_. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Editora 34, 1997.

SILVA JUNIOR, A. R. da; NETO, M. E. de P. *Brás cubas e memórias póstumas: cinema de poesia, tradução coletiva e tanatografia*. Anais do Colóquio Internacional Vicente e Dora Ferreira da Silva e do Seminário de Poesia – Poesia, Filosofia e Imaginário. Volume 1, Número 1. Uberlândia: ILEEL, 2015.

SILVA, S. F. *As memórias de Brás Cubas, da literatura ao cinema*. Dissertação. Mestrado em Letras - UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE DE TRÊS CORAÇÕES, Três Corações, 2006.

SILVA, T. M. G. da. *Reflexões sobre adaptação cinematográfica de uma obra literária*. Anu. Lit., Florianópolis, v. 17, n.2, p. 181- 201, 2012.

SOUZA, R. de M. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2006.

\_\_\_\_\_. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Texto apresentado no Colóquio de Literatura organizado pela UERJ (São Gonçalo, RJ), 2005. Disponível em: Acesso em: 16 nov.2020

SOARES, J. B.; MELLO, M. M. de. *A morte como recurso para o não dito em Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Olho d'água, São José do Rio Preto, 9 (1): p 1-230, jan. – jun./2017.

STAM, R. *Teoria e Prática da Adaptação: Da Fidelidade à Intertextualidade*. Revista Ilha do Desterro. Florianópolis, 2006

VILLAÇA, P. *Memórias Póstumas*, 2001.

<https://cinemaemcena.com.br/critica/filme/6846/memorias-postumas>

Acesso em 20/12/2020

XAVIER, I. *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*. IN: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora: Senac São Paulo – Instituto Itaú Cultural, p.61- 89, 2003.

**ANEXO A - Ficha técnica de Memórias Póstumas****Ficha técnica de Memórias Póstumas**

São Paulo, 2001, 1 h 41 min. Cor 35 mm

**Direção:** André Klotzel

**Roteiro:** André Klotzel

**Diálogos:** José Roberto Torero

**Produção:** André Klotzel

**Produtor Delegado:** Patrick Leblanc

**Produtora Executiva:** Monica Scmiedt

**Direção de Produção:** Tereza Gonzalez

**Direção de Arte:** Adrian Cooper

**Direção de Fotografia:** Pedro Farkas

**Montagem:** André Klotzel

**Cenografia:** Roberto Mainieri

**Figurinos:** Marjorie Gueller

**Produção Cinematográfica:** Superfilmes

**Distribuição:** Lumiere

**ANEXO B - Filmografia de André Klotzel**

2010 - **Reflexões de um liquidificador**

2001 - **Memórias póstumas**

1996 - **Brevíssima história das gentes de Santos**

1986 - **A marvada carne**

1994 - **Capitalismo selvagem**

1991 - **No tempo da II Guerra** (Curta-metragem)

1982 - **Gaviões** (Curta-metragem)

1978 - **Os deuses da era moderna** (Curta-metragem)

1974 - **Eva** (Curta-metragem)

**ANEXO C - Machado de Assis e o Cinema**<sup>38</sup>

- 1961 - Noite de Almirante - direção de Carlos Hugo Christensen.  
1967 - Viagem ao fim do mundo - direção de Fernando Cony Campos  
1967 - Capitu - direção de Paulo César Saraceni  
1969 - Azylo muito louco - direção Nelson Pereira dos Santos  
1974 - A Cartomante - direção de Marcos Farias  
1974 - O Homem Célebre, direção de Miguel Faria Jr  
1976 - Confissões de uma Viúva Moça, direção de Adnor Pitanga  
1977 - Iaiá Garcia - Que Estranha Forma de Amar - direção de Geraldo Vietri.  
1982 - Missa do Galo - direção de Nelson Pereira dos Santos  
1984 - A Cartomante - direção de Alexander Vancellote  
1985 - Brás Cubas - direção de Júlio Bressane  
1986 - Quincas Borba - direção de Roberto Santos  
1995 - Causa Secreta - direção de Sérgio Bianchi  
2001 - Memórias póstumas - direção de André Klotzel.  
2003 - Dom - direção de Moacyr Góes  
2004 - A Cartomante - direção de Wagner de Assis e Pablo Uranga.

---

<sup>38</sup> Disponível em: <https://www.machadodeassis.org.br/?UserActiveTemplate=machadodeassis&tpl=home>  
Acesso em 13 nov. 2020