

O Simulacro em Memórias Póstumas de Brás Cubas: Outra Visão do Narrador*

Germana da Cruz Pereira**
Centro de Ensino Superior do Vale do São Francisco

Resumo

Utilizando o conceito de simulacro na acepção que lhe confere Baudrillard (1991), a análise ora proposta tem como finalidade verificar, no texto literário e nos textos fílmicos, como o narrador Brás Cubas formula seu discurso e, por conseguinte, seu metadiscurso, de maneira a gerar imagens de si como personagem e transmitir uma confiabilidade com o intuito de gerar no leitor/espectador o efeito de verossimilhança em relação ao exposto, quando o narrador não passa de uma simulação da realidade, simulacro.

Palavras-chave: Discurso; Narrador; Simulacro.

Abstract

Using the concept of simulacrum in the sense which is developed by Baudrillard (1991), the analysis here proposed tries to verify, in the literary text and the cinematographic text, how the narrator Brás Cubas makes his speech and therefore his meta-speech, to generate images of himself as a character and to forward some reliability with the purpose of generating in the reader/viewer the likelihood effect relationed with what is exposed, when the narrator is only a simulation of reality, simulacrum.

Key-words: Speech; Narrator; Simulacro.

Resumen

Haciendo uso del concepto de simulacro en la acepción dada por Baudrillard (1991), el análisis propuesto tiene como finalidad verificar, en el texto literario y en los textos fílmicos, de que manera el narrador Brás Cubas formula su discurso y su metadiscurso, de modo a crear

* Recebido em 1 de agosto de 2008. Aprovado em 29 de agosto de 2008.

** Mestra em Teoria da Literatura (2008) pela UFPE, é professora assistente do Centro de Ensino Superior do Vale do São Francisco (CESVASF).

imágenes de si como personaje y transmitir una confiabilidad con el intuito de generar en el lector/espectador el efecto de verosimilitud en relación al expuesto, cuando el narrador es sólo una simulación de la realidad, simulacro.

Palabras-llave: Discurso; Narrador; Simulacro.

A Re-criação Ficcional

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

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

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

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

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

Buscando uma imagem dentro de outra, os historiadores da arte tentam desvendar os sentidos dos sentidos, sabendo que a obra de arte deve ser vista como re-apresentação da realidade, assim como as imagens vistas do interior da Caverna de Platão. Essa re-apresentação também aparece quando se fala tanto da ficção literária quanto da cinematográfica, pois, a ficção é a imagem da imagem da realidade: simulacro.¹

Com uma rápida reflexão sobre a idéia de simulacro, Deleuze (1974:2) ressalta que o “puro devir, o ilimitado, é a matéria do simulacro, na medida em que se furta à ação da Idéia, na medida em que contesta ao mesmo tempo *tanto* o modelo *como* a cópia”. Ao trazer à tona reflexões acerca de Idéia, Modelo, Cópia, Deleuze retoma e compartilha do pensamento sofista, visto que, para Platão o mundo das Idéias é o único completo e possuidor de perfeição, pois ao sair dele e virar cópia a imagem poderá apresentar semelhança, mas nunca será a mesma. Por essa aproximação com a Idéia e, ao mesmo tempo, essa dessemelhança, Platão denomina essas imagens de simulacros, já que, para ele, as cópias são semelhantes a seus modelos.

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

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

Iniciando pelo conceito de simulação, caracterizado como “a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real”,

¹ Do latim *simil*, cópia, simulacro é o termo utilizado para designar a cópia da realidade, o re-apresentado, o re-criado.

Jean Baudrillard (1991) mostra como a imagem vai atravessando sucessivas fases, desde se apresentar como o reflexo de uma realidade, mascarar e deformar esta realidade, mascarar a ausência do real, até chegar ao ponto de não ter nenhuma relação com ele.

Sem relação com a realidade a imagem se torna um simulacro puro. A partir dessas noções, entendemos simulacro como um movimento constante e contínuo de produção de imagens, que são representações de outras representações. O próprio homem pode ser considerado um simulacro, devido às simulações criadas durante o cotidiano. Para Deleuze (1974:268-269) a simulação “designa a potência para produzir um *efeito*”, apresenta-se como máscara, revelando existir sempre outra por trás, levando-nos a pensar no palimpsesto.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Como se fosse Brás

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

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

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

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

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

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

AO VERME QUE
PRIMEIRO ROEU AS FRIAS ARNES
DO MEU CADÁVER
DEDICO COMO SAUDOSA LEMBRANÇA
ESTAS
MEMÓRIAS PÓSTUMAS (ASSIS
1997)

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

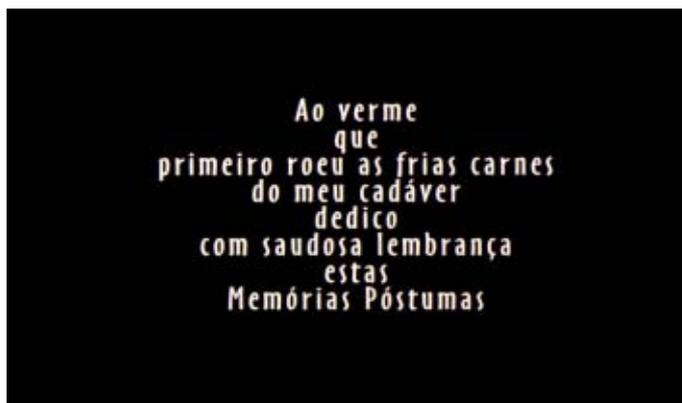


Figura 1 – Dedicatória (Klotzel 2001)

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

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

Obra de finado. [...] Mas eu ainda espero angariar as simpatias da opinião, e o primeiro remédio é fugir a um prólogo explícito e longo. [...] Conseqüentemente, *evito contar o processo extraordinário que empreguei na construção destas Memórias, trabalhadas cá no outro mundo.* (grifo nosso) (Assis 1997:16)

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

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



Figura 2 – Título assinado pelo autor ficcional Klotzel (2001)

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



Figura 3 – Créditos Finais (Bressane 1985)

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

Digo essas coisas por alto, segundo as ouvi narrar anos depois; ignoro a mor parte dos pormenores daquele famoso dia. [...] Não posso dizer nada do meu batizado, porque nada me referiram a tal respeito, a não ser que foi uma das mais galhardas festas do ano seguinte, 1806. (Assis 1997:31)

No capítulo XXIV, ‘Curto, mas alegre’, ao tecer comentários sobre as diferenças entre a vida e a morte, principalmente as diferenças sociais, o narrador revela o simulacro em que o ser humano deve se converter para ser aceito e lisonjeado dentro da sociedade. Brás Cubas, agora morto, percebe a liberdade de ser ele mesmo e não precisar representar, seguir convenções, para justificar sua posição, percebe o quão prazeroso é deixar, aparentemente, de ser um ator. Aparentemente, visto que durante todo o livro ele atua e mascara a realidade, simulando-a para o leitor, simulação que aparece no filme de Klotzel por meio da narrativa direta, a qual utiliza as mesmas palavras do livro:

Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto. Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência; [...] Mas na morte, que diferença! que desabafo! que liberdade! Como a gente pode sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lentejoulas, despregar-se, despintar-se, desafeitar-se, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser! Porque, em suma, já não há vizinhos, nem amigos, nem inimigos, nem conhecidos, nem estranhos; *não há platéia*. (grifo nosso) (Assis 1997:55)

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

Interessante percebermos como a seqüência narrativa da obra literária foi transposta para os filmes, pois os diretores optaram por, assim como Brás faz no livro, explicitar a seleção dos fatos mais relevantes da vida do defunto, demonstrando ter havido cortes e montagem no apresentado ao leitor/espectador. Podemos identificar, na adaptação de Bressane, os trechos retratados devido às palavras-chave usadas pelas personagens, principalmente Brás Cubas, que podem remeter tanto ao assunto como ao título do capítulo, como quando Luis Fernando Guimarães tem o rosto enquadrado, em close, e fala, pausadamente: “Por que não fui ministro de estado...”, frase que intitula um dos capítulos do livro. Na adaptação de Klotzel essa referência aparece mais sutil, sem o tom apelativo de Bressane, dentro das falas das personagens ou pelas imagens, como no episódio em que Lobo Neves não aceita a nomeação devido ao decreto ser de número 13. Coincidência ou não o mesmo episódio é retratado imagetivamente pelas duas adaptações.



Figura 4 – Página do jornal em que é publicada a nomeação de Lobo Neves (Klotzel 2001)

O decreto é o número 13 do dia 13, e isso me traz uma recordação fúnebre. Meu pai morreu no dia 13, às 13 horas, 13 dias depois de um jantar em que havia 13 pessoas. Minha mãe morreu no

parto do 13º filho, numa casa que tinha o número 13, este filho morreu aos 13 anos. Mas isto é segredo. Ninguém pode saber o motivo da minha recusa.

(Klotzel 2001)

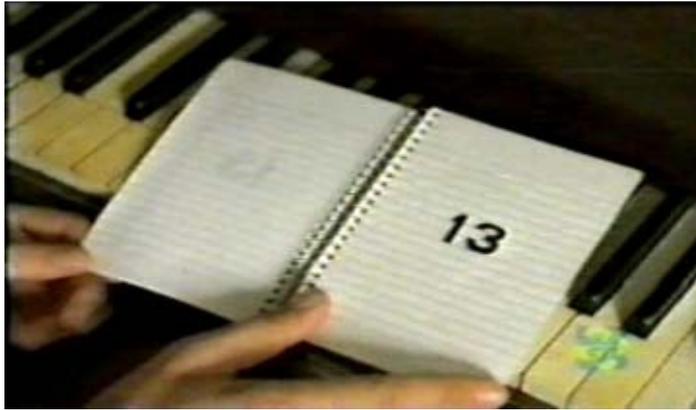


Figura 5 – Caderneta com a data da nomeação de Lobo Neves (Bressane 1985)

Minha nomeação e a do Brás vai sair no dia treze, mas não vou poder aceitar. Meu pai morreu no dia treze, quinze dias depois de um jantar que tinha treze pessoas, a casa em que morreu minha mãe era treze. É um algarismo fatídico. (Bressane 1985)

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

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

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

- Olha, estou com sessenta anos, mas se fosse necessário começar vida nova, começava, sem hesitar um só minuto. Teme a obscuridade, Brás; foge do ínfimo. Olha que os homens valem por diferentes modos, e que o mais seguro de todos é valer pela opinião dos outros homens. Não estragues as vantagens da tua posição, os teus meios... (Assis 1997: 60)

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

O romance encerra-se com o capítulo 'Das Negativas', no qual, fazendo um balanço de sua vida, Brás Cubas afirma que ao passar para o lado da morte levou consigo um saldo. Termina o seu relato sustentando o simulacro Brás construído ao longo da narrativa:

Somadas umas coisas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve mingua nem sobra, e conseqüentemente que saí quite com a vida. E imaginará mal; porque ao chegar a este outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: - Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria. (Assis 1997:176)

O Simulacro do Simulacro...

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

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

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

memórias, que começa a trabalhar na construção da sua imagem, apresentando-se:

Algum tempo fiquei em dúvida se deveria começar essas memórias pelo principio ou pelo fim, isto é, se eu contaria antes o meu nascimento ou a minha morte. Normalmente se começa uma história pelo começo, mas decidi começar pelo fim, por dois motivos. Primeiro, é que como eu ressuscitei para ser o autor dessas memórias, eu não sou um autor defunto, mas um defunto autor, a sepultura para mim foi outro berço. Segundo, é que a história fica renovada e moderna... (Klotzel 2001)

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

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

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

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

Para dar um tom, ao mesmo tempo, cômico e real à cena do moribundo, quando o narrador aparece fazendo os citados comentários,

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

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



Figura 6 – O esqueleto de Brás Cubas (Bressane 1985)

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

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

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

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

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

No primeiro dia pensei em me matar; no segundo, em virar padre; no terceiro, em beber até cair; no quarto, pensei em escrever uma carta para Marcela; no quinto comecei a pensar na Europa; e no sexto sonhava com as noites em Lisboa. Em seis dias Deus fez o mundo e eu refiz o meu. (Klotzel 2001)

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

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

Teve duas fases a nossa paixão. A primeira foi uma espécie de parlamentarismo em que o Xavier era o presidente, e eu, o primeiro ministro. Mas não demorou muito dei um golpe de estado e fiquei com todos os poderes em minhas mãos, me transformei num ditador sem nenhuma oposição, *eu acho*. (Klotzel 2001)

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

Não direi tudo o que fiz na Europa, senão teria que escrever um diário de bordo e não umas memórias como estas em que só entra a substância da vida. Contarei apenas que conheci a Itália com Isabela, a Espanha com Carmencita, a Inglaterra com Margareth, Paris com Michelle e a Alemanha com Helga. (Klotzel 2001)

Ao citar a dama que o acompanhou em cada cidade por onde passava, o narrador tem um duplo objetivo, conferir credibilidade à sua história apresentando dados ‘concretos’, nomeando a todas elas, e, alimentar seu *ego*, lembrando o conquistador que um dia fora. Ademais, os nomes das mulheres são típicos de seus países, e funcionam mais como mapa do itinerário do jovem Brás do que como desejo de recordar os amores passados.

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

Uma cena em que aparece sua dissimulação é a da briga de Brás com Lobo Neves, embate somente imaginado, mas posto no filme de

forma que o espectador acredite na simulação. Com tranqüilidade e certo tom irônico, como que zombando do fato de alguém ter acreditado em sua farsa, o defunto-ator separa a briga dos dois e passa pelo meio da cena, esclarecendo o ocorrido, conversa com o próprio espectador, ressaltando o seu desejo, impossível de concretizar-se por conta das convenções sociais:

Não se preocupe, caro espectador. Não mancharei esta história com sangue. Eu tinha muita vontade de estrangular o Lobo Neves, mas isso é muito diferente de fazê-lo. (Klotzel 2001)

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



Figura 7 – O espectro Brás Cubas beija Virgília (Klotzel 2001)

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



Figura 8 – Brás dirige-se à Virgília (Bressane 1985)



Figura 9 – O esqueleto beija Virgília (Bressane 1985)

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

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

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

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

O ‘eu’, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, não representa um retorno exatamente a si, pois o defunto-autor já não mais se vê nas imagens geradas por seu discurso, mas um retorno, feito ao longo de sua narrativa, a um outro Brás, a quem ele critica. É um ‘eu’ escrevendo sua autobiografia, relatando os fatos da vida de um ‘outro’.

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

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

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

algumas, como, por exemplo, literatura, cinema e pintura se aproveitem melhor da ilusão imaginária.

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

Ao colocar o autor ficcional em cena, Klotzel mostra que ele assina sua própria história, o mesmo ocorre na obra literária, quando Brás assume o papel de autor ficcional. Bressane não apresenta, como Machado de Assis e Klotzel, o narrador-personagem constantemente em cena, visto que seu principal narrador é o narrador cinematográfico, a câmera, mas insere em algumas ocasiões comentários feitos pelo próprio Brás Cubas referindo-se ao passado, fato que nos revela ser esse o defunto-autor e não a personagem principal, como na seqüência que mostra o sofrimento pela morte de sua mãe, em que comenta: "Fiquei prostrado. E, contudo, era eu nessa época um fiel compêndio de trivialidade, de presunção". Para em seguida esclarecer, por meio do metadiscurso, encarando o espectador, sobre suas qualidades de defunto:



Figura 10 – Brás Cubas (Bressane 1985)

Talvez espante ao espectador a franqueza com que realço e exponho a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira

virtude de um defunto. Não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados. (Bressane 1985)

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

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

Agora morto, Cubas sente-se livre e usa de sua liberdade para criticar a burguesia, a família brasileira e a si próprio, mostrando que "ser livre é poder olhar de outra maneira e poder, sobretudo, imaginar-se por si mesmo e por meio de suas próprias visões" (Novaes 2005:157). É por meio dessa visão, do discurso e do metadiscurso que leitores e espectadores tomam conhecimento do simulacro Brás Cubas.

Referência Bibliográfica

- ASSIS, Machado de. 1997. *Memórias póstumas de brás cubas*. 23ª ed. São Paulo: Ática.
- AUMONT, Jacques et al. 1994. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus Editora.
- BAUDRILLARD, Jean. 1991. *Simulacros e simulação*. Trad.: Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água.
- BAVCAR, Evgen. 2005. A imagem, vestígio desconhecido da luz. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac.
- COSTA, Beatriz. *Aprendiz de Paulo Emílio*. Disponível em: http://www.cinemando.com.br/200211/entrevistas/andreklotzel_01.htm
> Acesso em: 03 de ago. 2007.
- DELEUZE, Gilles. 1974. *Lógica do sentido*. Trad.: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, EDUSP.
- GENETTE, Gérard. 1979. *Discurso da narrativa*. Ensaio de método. Lisboa: Arcádia.
- HUTCHEON, Linda. 1985. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70.

- NOVAES, Adauto (Org.). 2005. *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac.
- OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. 2003. Literatura, cinema e produção de simulacros. In: SARAIVA, Juracy Assman (org.). *Narrativas verbais e visuais – leituras refletidas*. Vale do Rio dos Sinos: UNISINOS, pp. 27-41.
- PLATÃO. 2004. *A república*. São Paulo: Martin Claret.
- WOLFE, Francis. 2005. Por trás do espetáculo: o poder das imagens. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac.

Cinematografia

- BRESSANE, Júlio. 1985. *Brás Cubas*. Embrafilme.
- KLOTZEL, André. 2001. *Memórias Póstumas*. Superfilmes.