

MEMÓRIAS PÓSTUMAS: UMA ANÁLISE DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DO ROMANCE PARA O FILME

Matheus Cascaes Lopes¹

RESUMO: Este artigo tem por objetivo analisar a tradução intersemiótica produzida pelo filme *Memórias póstumas* (2001), dirigido por André Klotzel, do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2015 [1881]), de Machado de Assis, de modo a verificar por meio dessa análise a interpretação que o filme elabora e sustenta acerca do romance. Para atingir esse objetivo, o presente trabalho parte das elaborações de Omar Calabrese (apud Farias; Oliveira, 2014) a respeito da tradução intersemiótica, que tomam como princípio a noção de que esta é um processo de construção de uma equivalência – ainda que imperfeita – entre dois sistemas de signos, e das considerações semiológicas de Roland Barthes (2005) acerca do processo de significação no cinema. Enquanto Calabrese (apud Farias; Oliveira, 2014) sustenta os princípios deste trabalho de comparação entre semioses, Barthes (2005) fornece algumas categorias de valor procedimental que tornam possível esse trabalho. A partir da análise realizada por meio desse referencial, verificou-se que o filme, ao traduzir para os seus signos próprios a obra de Machado de Assis, emula nessa nova linguagem o estilo elíptico e oblíquo do escritor. Observou-se, ainda, que esse mesmo filme, apesar da emulação do estilo, produz uma interpretação singular acerca da narrativa.

Palavras-chave: Memórias póstumas de Brás Cubas; Machado de Assis; Literatura; Cinema; Tradução intersemiótica.

POSTHUMOUS MEMOIRS: AN ANALYSIS OF THE INTERSEMIOTIC TRANSLATION FROM NOVEL TO FILM

ABSTRACT: This article aims to analyze the intersemiotic translation produced by the film *Memórias póstumas* (2001), directed by André Klotzel, of the novel *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2015 [1881]), by Machado de Assis, in order to verify through this analysis, the interpretation that the film elaborates and sustains about the novel. In order to achieve this goal, this work is based on Omar Calabrese's (apud Farias; Oliveira, 2014) elaborations about the intersemiotic translation, which take as a principle the notion that it is a process of building an equivalence – albeit imperfect – between two systems of signs, and Roland Barthes' (2005) semiological considerations on the process of signification in cinema. While Calabrese (apud Farias; Oliveira, 2014) supports the principles of this work of comparison between semioses, Barthes (2005) provides some categories of procedural value that make this work possible. Based on the analysis carried out using this reference, it was found that the film, in

¹ Mestrando no Programa de Pós-graduação em Letras e Artes (PPGLA), da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), Brasil. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: mcl.mla24@uea.edu.br; cascaesmath@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-6109-6833>.

translating Machado de Assis' work into its own signs, emulates the writer's elliptical and oblique style in this new language. It was also observed that this same film, despite emulating the style, produces a unique interpretation of the narrative.

Keywords: The posthumous memoirs of Brás Cubas; Machado de Assis; Literature; Cinema; Intersemiotic translation.

Introdução

Memórias póstumas (2001), dirigido por André Klotzel, é um filme baseado no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2015 [1881]), de Machado de Assis. A obra cinematográfica apresenta certa fidelidade ao enredo da obra literária, de modo que ambas retratam a história de vida de Brás Cubas contada a partir da perspectiva do próprio personagem após morrer. Filho de uma família burguesa, que ascendia economicamente no momento histórico – do Brasil Império – em que se passa a narrativa, Brás Cubas tem uma vida abastada e sem grandes acontecimentos. No desenrolar da história, ele conta sua morte, seu nascimento, sua infância, o fato de ter estudado Direito na Europa e de ter se tornado deputado, além de seus relacionamentos com Marcela, Eugênia, Nhã-Loló e com – a esposa de Lobo Neves – Virgília. Este último, o único extraconjugal, inclusive, ocupa certa centralidade, na medida em que a maior parte da história parece ser destinada a contar os pormenores dele. A narrativa, nos dois formatos aqui analisados, é constituída por uma série de acontecimentos em cadeia expostos pelo autointitulado “defunto autor” de forma aparentemente aleatória e por meio de um estilo repleto de anedotas e sutis deboches e ironias e com fortes intromissões e digressões.

Essa fidelidade ao romance que leva o filme a apresentar uma similaridade tanto no enredo quanto no modo de apresentação deste faz com que essa obra cinematográfica seja recebida muitas vezes como uma “adaptação”. Sabe-se, no entanto, que o processo de “adaptação” nunca é neutro. Ao observar isso, Hattner (2010, p. 148) afirma que “um filme adaptado de um romance é sempre a expressão de uma das múltiplas leituras possíveis”. Desse modo, ainda que haja certa tentativa do produtor da “adaptação” de ser fiel à narrativa “original”, o próprio processo de transposição de uma “linguagem artística” a outra vai levar a uma mudança de recepção, de modo que a “adaptação” possuirá certa autonomia enquanto objeto artístico. Por essa razão, Hattner (2010) problematiza o termo “adaptação” e propõe que ele seja substituído.

Diante disso, neste trabalho, o filme *Memórias póstumas* (2001) não será tomado como uma adaptação, mas como uma tradução intersemiótica do romance. Isso significa que o interesse deste artigo não será o de verificar a fidelidade das narrativas – embora ela exista em algum grau –, como já realizado em certa medida por Silva Junior (2013) em trabalho acerca das mesmas obras. O objetivo aqui é o de analisar o modo com o qual o filme, com seus signos próprios, dá uma forma nova à narrativa que surge inicialmente no formato literário e, a partir dessa análise, verificar por meio dela que interpretação o filme faz da obra e a que tendência interpretativa acerca desta ele termina por se conectar. Esse intuito justifica-se na medida em

que a narrativa de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2015 [1881]), por seu estilo elíptico e oblíquo reproduzido também na tradução cinematográfica, configura-se como uma obra aberta que apresenta distintas interpretações e que, muitas vezes, no interior da fortuna crítica dessa obra, conflitam entre si.

Para chegar a esse objetivo, o presente artigo apresenta um percurso. Na parte inicial desse trajeto, serão apresentadas as bases da tradução intersemiótica, a partir das elaborações de Omar Calabrese (apud Farias; Oliveira, 2014), que toma como princípio a noção de que esta é um processo de construção de uma equivalência – ainda que imperfeita – entre dois sistemas de signos. Após isso, serão explanadas as considerações semiológicas de Roland Barthes (2005) acerca do processo de significação dos signos do cinema. Nessa etapa, serão observadas algumas indicações de caráter procedimental para o tratamento desses signos no momento da análise que será realizada posteriormente. A seguir, serão apresentadas as tendências interpretativas que parecem predominar acerca da obra literária. Por fim, a análise da tradução será feita. Nessa análise, alguns elementos importantes do texto literário que sustentam algumas das interpretações serão selecionados e, em seguida, por meio dos instrumentos de análise levantados nas seções iniciais, será observado o modo como a tradução foi realizada para o filme e a que interpretação ela termina por se filiar.

1. A tradução intersemiótica, uma equivalência – imperfeita – entre signos

Antes de se chegar à análise da tradução intersemiótica feita no *filme Memórias póstumas* (2001) do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2015 [1881]), faz-se necessário entender o que é esse processo denominado como tradução intersemiótica. O objetivo desta seção, portanto, é conceituá-la, de modo a formar os fundamentos que sustentarão essa análise nas seções seguintes.

A “tradução intersemiótica” ou a “transmutação” são expressões utilizadas pela primeira vez por Roman Jakobson (1974, p. 65) para designar a “interpretação de signos verbais por meio de signos não verbais”. Para o autor, essa categorização designaria, desse modo, todo processo de transposição de um sistema de signos para outro. Nesse sentido, pode-se abarcar aí o corpus deste trabalho, que consiste na transposição de uma narrativa que surge originalmente na forma de um romance e, por isso, constituída de signos verbais, para o formato cinematográfico, formado, dessa vez, não apenas por signos verbais, mas também, e, principalmente, por signos visuais e sonoros.

Embora tenha cunhado a expressão, Jakobson pouco formulou acerca de uma teoria da tradução intersemiótica, seja ela geral ou específica. Desse modo, é preciso, para pensar esse processo, recorrer a outras elaborações. Diante disso, uma primeira indagação que surge é se esse processo é, de fato, possível e, em caso afirmativo, uma segunda que também emerge é de que modo ele ocorre.

Um autor que elaborou algumas considerações acerca dessa tradução ao mesmo tempo em que pensou e respondeu a essas indagações foi Omar Calabrese. Em *Lo strano caso dell'equivalenza imperfetta (modeste osservazioni sulla traduzione intersemiótica)*, utilizando-

se das categorias saussurianas de “plano da expressão” e “plano do conteúdo”, Calabreses (apud Farias; Oliveira, 2014) afirma que, sim, o processo de tradução intersemiótica é possível. Segundo o autor, podem-se traduzir substâncias ou linguagens diferentes, isto é, podem-se converter diferentes planos de expressão para um mesmo plano de conteúdo. No entanto, segundo o semiótico italiano, nesse processo, a equivalência nunca será perfeita, uma vez que cada substância ou linguagem reassumida num plano da expressão implica uma reformulação no campo do conteúdo.

Isso vai resultar no fato de que, para Calabrese (apud Farias; Oliveira, 2014), dois princípios precisam ser observados no momento da análise de uma tradução: (a) a equivalência entre duas produções implica necessariamente uma seleção de categorias e pertinências; (b) há autonomia no texto ou na substância que se tornará outro sistema. Em outras palavras, a produção nova sempre guardará uma singularidade e, dependendo da posição assumida pelo tradutor em relação à equivalência, certos elementos serão mudados ou eliminados.

Pensando nesses princípios, Calabrese (apud Farias; Oliveira, 2014), ainda, elabora um esquema que classifica os tipos de tradução em três. Na primeira, o tradutor se anula de modo a fazer sua produção funcionar quase como um veículo das ideias do autor. Na segunda, por sua vez, o autor e o tradutor estariam em certo grau de equivalência, cada um mantendo sua identidade. Já na terceira, o autor é que ficaria subordinado ao tradutor. Apesar do caráter metódico desse esquema classificatório, nota-se que, para pensar as produções literárias de caráter artístico, ele não pode ser observado de forma tão rígida. Isso porque o próprio Calabrese (apud Farias; Oliveira, 2014) explana que textos poéticos e com finalidade estética dificilmente serão mais fielmente traduzidos.

Com efeito, o filme *Memórias póstumas* (2001), objeto da análise deste trabalho, talvez pudesse ser pensado como pertencente à primeira categoria classificatória, na qual o tradutor se anula em detrimento do autor. Há aspectos que aparentam denunciar essa intenção. Além do fato de que certas falas do romance são quase que integralmente ditas no filme, o enredo deste ainda se pretende bastante fiel ao daquele, de forma que as poucas diferenças – a supressão de personagens e a mudança de alguns acontecimentos – parecem decorrer mais da limitação do processo de transposição de linguagens que da pretensão do autor em gerar uma modificação na interpretação da obra literária. No entanto, levando-se em consideração a finalidade estética e as diversas possibilidades de interpretação que essa obra traduzida já possibilita, ainda que o tradutor tenha pretendido “anular-se”, é inevitável que a sua tradução não gere uma interpretação nova.

2. Os signos do cinema e as unidades significantes

Sabendo ser possível o processo de tradução intersemiótica de um romance para o cinema e compreendendo que esse processo se dá por meio de uma “equivalência imperfeita”, de modo que, mesmo a pretensão de maior fidelidade na tradução, ainda gera uma obra nova e autônoma, faz-se necessário, agora, levantar algumas categorias que permitem descrever a “linguagem” cinematográfica; isto é, a “linguagem” na qual está construída a tradução objeto

da análise. Por essa razão, o intuito, neste momento, é conseguir encontrar unidades significantes do filme que podem ser equivalentes aos elementos verbais do romance, a fim de sustentar procedimentalmente a análise.

Para se chegar a tal propósito, é preciso assumir, em primeiro lugar, que o cinema compõe um sistema de signos e, em segundo lugar, verificar as características desse sistema. Um autor que, buscando sanar essas questões, fez algumas considerações a respeito da produção cinematográfica, pensando-a como tendo uma semiótica ou uma semiologia própria foi Roland Barthes (2005). Em dois ensaios publicados em 1960, *O problema da significação no cinema e as “unidades traumáticas” no cinema*, esse autor francês fez algumas elaborações, utilizando-se de sua semiologia baseada em princípios saussurianos, a respeito da “linguagem” cinematográfica.

Em suas elaborações, Barthes (2005), afirma que os signos cinematográficos não constituem uma linguagem no sentido saussuriano e estrito do termo, isto é, não constituem um sistema de signos comparado ao da língua. Isso porque, diferentemente do que ocorre com os signos verbais na língua, a relação entre significante e significado, no cinema, não é articulada e arbitrária, e sim analógica. Dito de outro modo, essa relação, para o signo cinematográfico, é motivada e não simbólica. Nesse sentido, no cinema, aquilo que se vê é muito próximo do que se quer representar; o que não significa, de todo modo, uma transparência e identificação total entre objeto representado e sua representação. Por meio dessa constatação, Barthes (2005) singulariza a estrutura de signos do cinema a partir de sua distinção em relação ao sistema de signos verbais que constituem a língua, de tal maneira que demarca entre eles uma fronteira.

Após estabelecer essa distinção, Barthes (2005), ainda utilizando-se das categorias da linguística saussuriana, caracteriza o significante do signo cinematográfico. Segundo o semiólogo, o signo do cinema apresenta três características. A primeira é a de que ele é heterogêneo, uma vez que é composto por elementos visuais e auditivos. A segunda, por sua vez, é a de que ele é polivalente. Como um aspecto dessa segunda característica, predomina a relação de sinonímia, na qual um mesmo significado é expresso por vários significantes. Já a terceira é a de que ele é combinatório, o que revela que vários significantes são arranjados ao mesmo tempo de modo a expressar um significado.

Todas essas características expressam uma dificuldade para quem busca analisar semiologicamente um filme, a de se apontar uma unidade significativa no interior de uma obra dessa natureza. Barthes (2005), no entanto, dá algumas indicações de como essas unidades podem ser “extraídas”. A primeira é a de que, diferentemente do que ocorre com o signo verbal, o significante precisa sempre de um suporte no cinema. Esse suporte, conforme explica o autor, é composto por: cenário, figurino, personagem, música e gestos. Outra indicação que surge é a existência daquilo que o autor chama metaforicamente – fazendo uma analogia com uma categoria linguística – de morfema. Para Barthes (2005, p. 60), o morfema, nesse caso, é um elemento que promove variação de significado, mas que “não pode significar por si mesmo” e que também “não pode atualizar-se ao mesmo tempo num mesmo suporte”. Como exemplo do uso dessas noções, o autor explica que, num filme, num gesto de olhar, considerado por ele como um suporte, a duração desse olhar pode levar a uma variação de significado, de tal sorte

que essa duração passa a ser enquadrada como um morfema. Todo esse conjunto forma uma unidade significativa, um elemento importante para se analisar a construção da significação de um filme.

Barthes (2005) evidencia, ainda, que essa análise das unidades significantes não surge sem dificuldades, uma vez que, no cinema, a natureza das imagens é diacrônica, isto é, elas estão sempre em movimento, o que impõe alguns entraves para uma análise semiológica, que tende a ser sincrônica. A partir disso, o autor faz algumas outras considerações que podem ajudar na definição dessas unidades significantes, considerando esse aspecto diacrônico da imagem cinematográfica. Em primeiro lugar, o autor hipotetiza que, no filme, diferentemente do que ocorre na narrativa predominantemente verbal, como no conto popular, por exemplo, o significado surge da relação entre os personagens, e não das ações. Desse modo, “a estrutura do filme não se organizaria, como no conto popular, em torno das ações (*what?*), mas em torno dos *dramatis personae* (*who?*)” (Barthes, 2005, p. 55). Em segundo lugar, Barthes (2005) prossegue afirmando que a parte inicial de um filme é a mais densa. Isso decorre dessa característica do significado associado à relação dos personagens e também da necessidade de elucidação das cenas que existe na arte cinematográfica desde o cinema mudo.

Outro autor que traz indicações interessantes que podem ser úteis na busca pela delimitação das unidades significantes é Jakobson (2004). No ensaio *Decadência do cinema?*, o linguista russo pensa também o signo cinematográfico e aproxima-se bastante das elaborações de Barthes (2005). Nesse ensaio, Jakobson (2004), assume, assim como o semiólogo francês, não existir uma linguagem cinematográfica no sentido estrito do termo. Para o linguista, no entanto, isso não significa que o cinema não tenha autonomia enquanto arte – como alguns até o momento da escrita do ensaio afirmavam – e, por conseguinte, não trabalhe com signos. Segundo Jakobson (2004, p. 155), “o objeto (óptico e acústico) transformado em signo é [...] o material específico do cinema”. A indicação interessante que pode ajudar na identificação das unidades significantes, surge quando o linguista discorre acerca da natureza desses signos e como ocorre essa conversão. Para Jakobson (2004, p. 155), “*pars pro toto* é o método fundamental da conversão cinematográfica em signos”. Com efeito, segundo ele, tudo o que se vê no cinema é formado por “pedaços”, o que resulta no fato de que o processo de significação vai ocorrer por meio de uma sinédoque. Jakobson (2004), inclusive, nomeia isso como natureza “sinedóquica” do signo do cinema.

Diante de tudo isso, pode-se perceber que há uma dificuldade em se levantar categorias para analisar o sistema de signos do cinema. Essa dificuldade surge do fato de que esse sistema não corresponde a uma linguagem articulada como a dos signos verbais. Apesar disso, algumas noções sugeridas por Barthes (2005), como a de suporte e a de morfema, e algumas considerações a respeito do interesse, presentes nos filmes, na elucidação do caráter dos personagens podem ser profícuas para delinear unidades significantes que sustentarão uma análise semiótica/semiológica.

3. As interpretações já consolidadas acerca do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*

Erigida toda a fundamentação teórica que sustentará a análise da tradução intersemiótica presente na obra fílmica *Memórias póstumas* (2001), há só mais um caminho a percorrer antes de se chegar de fato à análise. Esse caminho é um breve levantamento a respeito das tendências interpretativas que surgem no interior da fortuna crítica do romance traduzido *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2015 [1881]). O intento com tal tarefa é elencar alguns elementos presentes no romance que fundamentam algumas interpretações acerca da obra e que, por isso, podem ser utilizados como amostras para a posterior análise da tradução intersemiótica. Isso se dá pelo fato de que verificar como esses elementos são traduzidos pode terminar por indicar certo horizonte interpretativo presente na tradução fílmica.

O romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2015 [1881]), de Machado de Assis, é uma obra literária com vasta fortuna crítica. No interior dessa fortuna, há uma controvérsia acerca do significado do romance. Duas leituras distintas e, em certo sentido, conflitantes, parecem predominar.

A primeira leitura comumente feita acerca da obra literária é a de que ela representa uma posição, ao mesmo tempo, cética, cínica, pessimista e niilista acerca da condição humana. “A pena da galhofa e a tinta da melancolia” (Machado de Assis, 2015 [1881], p. 599) seriam, por isso mesmo, direcionadas aos próprios seres humanos, que estariam a ocupar o seu tempo relacionando-se uns com os outros por meio de jogos de poder vazios e sem sentido. Nessa leitura, a dedicatória de Brás Cubas – ao verme que lhe primeiro roeu as frias carnes do cadáver – e a sua frase final no romance – em que diz que seu saldo positivo foi não ter tido filhos e levado à frente o que seria a miséria da humanidade – são lidas como enunciados que refletem e sustentam essa posição. Nesse sentido, para essa tendência interpretativa, o recurso do “defunto autor” é enxergado como um meio para poder discorrer com mais franqueza acerca das relações humanas e poder zombar delas sem qualquer acanhamento. A declaração que Brás faz, mais de uma vez ao longo da narrativa, a respeito de sua condição, em que afirma que “[...] a franqueza é a primeira virtude de um defunto” (Machado de Assis, 2015 [1881], p. 630) é tomada como verdadeira e confiável. Com efeito, para sustentar essa posição, essa tendência, representada por trabalhos como os de Eduardo Wolf (2010) e de Lúcia Miguel-Pereira (1936), condiciona-se a identificar a visão filosófica do narrador-personagem Brás Cubas com a de Machado de Assis. Frequentes são os trabalhos que decorrem dessa leitura e tentam, nessa esteira, rastrear a presença de filosofias como a de Schopenhauer na obra machadiana.

Outra interpretação frequentemente feita distingue-se dessa primeira por não considerar a crítica presente no romance à humanidade em geral, mas a uma classe social em específico, no caso, a elite burguesa que se formava no contexto do Brasil Império. Essa segunda tendência interpretativa tende a não negar a presença de aspectos da primeira tendência na obra. Para ela, há uma visão cética, cínica, pessimista e niilista no romance, mas esta estaria localizada e não seria do autor Machado de Assis, e sim do protagonista Brás Cubas. A relação entre essas visões, no entanto, não para por aí. Além de elas não se identificarem, a de Brás Cubas seria ainda alvo de uma crítica velada da de Machado de Assis. Essa crítica se apresentaria não no

discurso explícito, mas na arquitetura da narrativa. Brás Cubas, nesse sentido, teria sua subjetividade e sua percepção moldadas por sua posição na estrutura social, de modo que guardaria certos preconceitos, comportamentos e valores inerentes a essa posição que o impediriam de acessar a visão da estrutura inteira. Essa estrutura, desse modo, seria revelada somente nos pormenores e nas entrelinhas do discurso do protagonista e revelaria as incoerências deste e a crítica machadiana ao que ele representa. Nesse sentido, nessa segunda tendência, representada por trabalhos como os de Silvano Santiago (2015), Roberto Schwarz (2000) e de John Gledson (1991), as palavras de Brás Cubas são lidas com desconfiança e o recurso da franqueza “defunto autor” é interpretado como um estratagema retórico.

Como é possível perceber, essas duas leituras distintas têm seus pontos de inflexão em alguns elementos do romance. Diante disso, observar como o filme traduz esses elementos pode dar indicações a respeito da interpretação que ele gera e se ela se aproxima de uma ou outra tendência.

4. Comparação intersemiótica do filme *Memórias póstumas* com o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*

Nesta seção, utilizando-se da fundamentação descrita nos segmentos anteriores, será realizada a análise da tradução intersemiótica do livro *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2015 [1881]) presente no filme *Memórias póstumas* (2001). A partir dessa análise, será mostrado que o filme, quando traduz o romance para os signos cinematográficos, promove uma interpretação acerca da obra. Essa interpretação aproxima-se da tendência que enxerga a narrativa como contendo uma crítica velada à elite da época em que se passa história. Nessa análise, serão observadas as unidades significantes que emergem como equivalências – imperfeitas – no filme de certos elementos construídos verbalmente no romance. Esses elementos foram escolhidos por, além de sustentarem essa tendência de interpretação, serem pontos de inflexão nas interpretações diferentes que surgem acerca do romance. São eles: o narrador não confiável e a representação velada da estrutura social.

4.1 O narrador não confiável de Brás Cubas

Um dos elementos mais importantes do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2015 [1881]) é o narrador. Brás Cubas já morto no início da história conta, ao longo desta, a própria trajetória de vida, apresentando uma série de acontecimentos ocorridos desde o nascimento até o momento de sua morte. A narração é feita num estilo em que o próprio Brás rotula como ébrio, cambaleante. Isso porque, além de não seguir a trajetória cronológica linear, a narração feita em capítulos curtos é contaminada por anedotas, reflexões, digressões e conversas com o leitor.

Além disso, chama a atenção, no estilo da narração, a presença sutil do deboche, da ironia e do desprezo por alguns valores humanos. Roberto Schwarz (2000) enxerga nessa forma de narrar uma marca da classe dominante brasileira da época do Brasil Império, que escondia

por trás da aparência de formalidade, da erudição e da defesa da virtude e do humanismo, ignorância, ganância e desprezo por esse mesmo humanismo. Nesse sentido, esse narrador, alcunhado pelo próprio Schwarz (2000) como “volúvel”, teria um discurso pouco confiável, uma vez que o comportamento de classe que é refletido na forma de sua narração tende a esconder seus reais interesses.

Na tradução feita pelo filme, a aparência de Brás Cubas revela essa formalidade e essa erudição que revestem as palavras do narrador no romance. Diferentemente do que ocorre neste, em que não se tem ideia de como é a aparência de Brás, na obra cinematográfica, ele surge como uma pessoa idosa, ou seja, com o aspecto que ele tinha quando morreu, com uma vestimenta que dispõe de gravata borboleta, terno e cabelos penteados. Ao representar imagicamente o narrador dessa maneira, tomando como princípio a ideia de Jakobson (2007) de que o cinema transforma o objeto em signos por meio da sinédoque, é possível dizer que, no filme, Brás Cubas, mesmo depois de morto, ainda surge como um representante dos comportamentos de sua classe.

Quanto à representação das falas desse narrador, diferentemente do que seria comum na linguagem do cinema, nesse filme, a narração acontece ao longo da história inteira e tem um papel muito importante na condução da recepção das cenas por parte do público. Nele, o personagem é externo à história que está sendo contada, o que faz com que o filme passe a impressão de ter duas dimensões ficcionais: a primeira do narrador e a segunda da história que ele conta. O narrador, quando aparece, conta a história olhando para o espectador, o que gera um efeito de aproximação e de confiança entre ele e quem está assistindo. Quando as digressões ou observações do narrador acontecem, a cena é paralisada e coloca esta em primeiro plano. Às vezes, nesses momentos, as percepções do narrador contaminam a cena. Algumas vezes, nessa contaminação, há algum elemento que mostra que a cena que está sendo vista é fruto da imaginação e não um fato. Um exemplo disso surge na reflexão que Brás faz sobre a nudez. Enquanto ele pensa sobre esse tema, na cena, os personagens surgem pelados. Nesse momento, um indício de que isso é apenas uma reflexão está no fato de que cada quadro apresentado com personagens nessa condição é intercalado com um quadro de Brás – quando jovem – movendo os olhos para direções diferentes. Outras vezes não há uma marcação que separa o que seria imaginação do narrador da realidade. É o caso da reflexão sobre o nariz, na qual a situação completamente insólita de as pessoas estarem olhando para a ponta do nariz numa situação que exige formalidade é representada como se estivesse de fato ocorrendo. Esse formato que a narração de Brás Cubas assume no filme mostra que tudo aquilo que vemos passa pelo filtro do narrador e não é totalmente confiável. Afinal, se em certos momentos, não há como diferenciar o que é intervenção do narrador e o que é que deve ser tomado como um fato dentro da narrativa, então tudo pode estar contaminado pela subjetividade desse elemento e digno de desconfiança. Assim, esses recursos fazem do narrador do filme uma figura não confiável.

4.1.1 Insinuações e conduções retóricas

Tomando como base a leitura de que Brás Cubas é um narrador não confiável, é possível ler várias passagens do livro como tendo uso de estratégias retóricas que possuem a função de conduzir o leitor a determinada leitura da situação que está sendo apresentada.

Um dos recursos que surgem no romance e é utilizado pelo narrador como um estratégia retórica é a justaposição de fatos e imagens verbais. Os capítulos curtos que se sucedem muitas vezes aparentam não guardar relação entre si; parecem estar simplesmente justapostos aleatoriamente. O próprio Brás Cubas refere-se ao seu estilo como ao dos ébrios, que “guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...” (Machado de Assis, 2015 [1881], p. 671), como que para assegurar a impressão de haver certa aleatoriedade regulando a estrutura dos capítulos do romance. No entanto, em determinados momentos há relações subjacentes entre alguns capítulos que sugerem ao leitor certas informações implícitas e que vão conduzindo-o a certa leitura. Na forma desse discurso, nenhuma dessas relações é afirmada e posta de forma explícita, mas apenas sugerida, como constata Silviano Santiago (2015).

Um dos momentos em que isso acontece está nos capítulos “L - Virgília casada” e “LI - É minha”. No primeiro desses capítulos, Brás sugere que conquista Virgília quando valsa com ela em certa reunião íntima para a qual foi convidado na casa desta. É relatado que, antes do momento da valsa, Virgília recebe Brás com uma “intimação”: “O senhor hoje há de valsar comigo” (Machado de Assis, 2015 [1881], p. 653). Tal interpelação termina por sugerir ao leitor que já pudesse haver por parte de Virgília certo interesse na figura de Brás. Nesse momento, Lobo Neves, marido de Virgília não é mencionado, o que também sugere certo desinteresse e desatenção de sua figura em relação à esposa. O capítulo seguinte, por sua vez, é a narração de uma situação que gera em Brás uma reflexão. A situação é o achado de uma moeda de ouro, uma meia dobra. Brás conta que, ao encontrá-la, num primeiro momento, levou-a naturalmente ao bolso. No entanto, ao parar para refletir sentiu certo remorso com o ato e chegou à conclusão de que precisaria devolver a moeda a quem quer que a houvesse perdido. Assim, contacta a polícia e cumpre o que imaginou ser o mais correto. A justaposição desses capítulos leva o leitor a tentar fazer alguma relação entre eles, ainda que, aparentemente, as situações relatadas não guardem relações necessárias entre si. É quase inevitável não comparar, nesse momento, o ato de se apropriar de uma moeda achada na rua com a “posse” do amor de Virgília obtida durante a valsa. O caso da posse da moeda surge aí como uma alegoria da traição. E isso é reforçado ainda pelo fato de que Brás refere-se tanto à moeda quanto à mulher com a mesma frase: “É minha!” (Machado de Assis, 2015 [1881], p. 653). Brás termina, então, o capítulo “É minha!” com a elaboração de uma de suas “teorias”: a lei da equivalência das janelas: “Assim eu, Brás Cubas, descobri uma lei sublime, a lei da equivalência das janelas, e estabeleci que o modo de compensar uma janela fechada é abrir outra, a fim de que a moral possa arejar continuamente a consciência” (Machado de Assis, 2015 [1881], p. 654). Segundo a “teoria”, uma ação moralmente correta tem o poder de tornar mais suportável para o próprio indivíduo uma outra que ele julgue incorreta. Sem afirmar categoricamente, Brás sugere ao leitor que

sente remorsos e enxerga o seu ato de “apossar-se” de Virgília como errado e imoral. Afinal, qual seria o ato que estaria representando a janela fechada de sua teoria, senão a “tomada” de Virgília? O que há de mais interessante nessa sugestão, no entanto, não está nela em si, mas no fato de que, por meio da “teoria” Brás torna aquilo que diz respeito somente a ele uma ideia geral que coloca o leitor como um cúmplice. O leitor, ao concordar com a “teoria”, fica ao lado de Brás por um momento e fica tentado a aceitar o ato deste.

No filme, essas mesmas situações adquirem outra forma. Virgília, nessa outra narrativa, não parece ter interesse prévio em Brás Cubas antes do momento da valsa. Na narrativa cinematográfica, ela olha a cena das pessoas dançando e, em seguida, volta os olhos em direção ao marido Lobo Neves e o convida para dançar. O desinteresse e a desatenção de Lobo Neves em relação à Virgília também existem na tradução cinematográfica e ficam marcados pelos seguintes “morfemas” que ocorrem seguidamente: a mudança de semblante do personagem ao receber o convite, na qual o riso dá lugar a uma expressão de aborrecimento; a pergunta deste à Virgília de se ela não queria dançar com Brás; e, após Brás aceitar o convite, o riso que volta a tomar conta do semblante de Lobo Neves ao voltar ao jogo que havia interrompido para ouvir a indagação da esposa. Virgília reage a isso com um sorriso amarelo e o leve olhar para baixo, o que denota decepção. Após essa situação, várias cenas cortadas de Brás e Virgília dançando sugerem que estes dançaram por um longo tempo. Depois, Brás sozinho na festa fala: “É minha!”. Em seguida, aparece uma cena de Brás voltando para casa e encontrando uma moeda de ouro, olhando para ela e dizendo a mesma fala que utilizou para se referir à Virgília na situação anterior. Um recurso bastante significativo, nesse momento, é o narrador Brás morto jogando a moeda ao chão que o Brás jovem que participa diretamente da história acha. Isso aparece para marcar um distanciamento, isto é, para lembrar ao espectador que aquilo que ele vê não é exatamente o que foi, mas como o próprio Brás enxerga. Nessa cena, vê-se também o leitor ser conduzido a aceitar o ato de Brás. Dessa vez, não pela teoria, como ocorre, mas pelo que fica sugerido acerca da relação entre Lobo Neves e Virgília. Quando se observa que, a partir do recurso do distanciamento, que o que está sendo visto passa pelo filtro de Brás, é possível notar que essa condução surge da intenção do narrador. Assim, o filme traduz para os seus signos a interpretação de que Brás Cubas é um narrador não confiável.

4.2 O trabalho e a representação velada da estrutura social

Outro elemento importante para se interpretar a narrativa de Brás Cubas é o tema do trabalho. É muito comum em Machado de Assis histórias que tratam do destino de personagens que não trabalham, que pertencem à burguesia carioca ociosa que estava se formando. Em *Ressurreição* (2015 [1872]), primeiro romance do autor, por exemplo, nota-se esse recurso. No entanto, pode-se perceber que, nesse romance da primeira fase, Machado escolhe retratar os personagens que não têm preocupação com o trabalho para se ater a outros aspectos temáticos relacionados às características psicológicas dessas figuras, como o ciúme, por exemplo. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2015 [1881]), por outro lado, o mesmo procedimento parece não ter o mesmo significado. Nesse romance, a ociosidade dos personagens é um dos

temas e ganha mais uma camada de interpretação. Isso se evidencia em vários momentos da narrativa por meio das contradições do protagonista.

Em vários momentos da história, ainda que de forma lateral e latente, uma crítica é feita à figura de Brás por não trabalhar. Isso se mostra na contradição das falas do personagem acerca desse tema. Um dos momentos em que é possível notar isso surge no capítulo em que Quincas Borba, amigo de infância, reapresenta-se ao protagonista na condição de mendigo e termina por furtar o relógio deste num abraço. Antes do furto, Brás dá a Quincas um dinheiro, e este fica agradecido e impressionado. Em seguida, Brás diz a Quincas que está nas mãos deste conseguir mais e que isso deve acontecer “trabalhando”. A seguir, Quincas, por meio de um abraço, rouba o relógio de Brás, após o furto, o protagonista pensa, por um momento, em moralizar o amigo, e essa moralização passa por fazê-lo trabalhar: “A necessidade de o regenerar, de o trazer ao trabalho e ao respeito de sua pessoa enchia-me o coração” (Machado de Assis, 2015 [1881], p. 662). A ironia presente nesse momento é tão sutil e só pode ser percebida quando cotejada com outros momentos da narrativa e com a própria condição Brás. Além de não trabalhar, Brás desdenha de qualquer ocupação. A ideia do trabalho como algo que dignifica surge somente nesse momento e parece ter a finalidade de encobrir um sentimento de vingança em relação à perda de um bem.

No filme, o tema do trabalho e a crítica aos que não trabalham emergem, também, de forma implícita e ganham destaque nas cenas em que Quincas Borba figura. A primeira cena em que isso acontece na obra cinematográfica é o momento da tradução desse capítulo em que os dois se reencontram e Quincas está na condição de mendigo. Na cena, inicialmente, observa-se Brás Cubas sentindo-se feliz pelo fato de que a sua relação clandestina com Virgília está dando certo. Imagetivamente, a felicidade é representada pelo cenário: enquanto o narrador fala, a câmera movimenta-se de modo a capturar uma fonte em uma praça ensolarada, num primeiro momento, e, depois, Brás Cubas, que sorri ao mesmo tempo em que contempla o horizonte. Essa cena que representa uma felicidade e um otimismo em relação ao futuro é acompanhada da declaração do narrador de que ele, naquele momento, pensa em fazer algo da vida, como, por exemplo, ser ministro de Estado. Vê-se que essa declaração guarda pressupostos: nesse momento, Brás não trabalha e, caso não estivesse motivado, poderia continuar nessa condição. A expressão “fazer algo da vida”, a partir disso, denota e reforça certa despreocupação e certo desdém em relação ao que seria esse trabalho.

O otimismo de Brás é rompido quando a figura de Quincas Borba aparece. De imediato, algo não é esclarecido acerca de quem seria essa figura, e o que parece que chama a atenção como signo é o contraste do vestuário de Brás em relação ao dela. O contraste não é de completa oposição, como ocorre entre as roupas de Brás e a dos escravos e de outros trabalhadores. As peças do vestuário são as mesmas: terno, cartola, sapato e bengala. A diferença está apenas no aspecto. As roupas de Quincas estão mais bagunçadas, enquanto as de Brás refletem ordem. Quincas, inclusive, usa uma bengala com aspecto de um graveto. Outra diferença é a barba: enquanto a de Brás está feita, a de Quincas é bastante longa e desgrenhada. Complementando a cena, fazendo referência a outro romance de Machado de Assis, *Quincas Borba* (2015 [1891]), o personagem que dá nome a essa outra narrativa aparece, nessa cena do filme, acompanhado

de um cachorro, o qual não existe no romance de Brás Cubas. A relação entre as roupas dos personagens que se diferencia apenas no aspecto marca que os dois pertencem ao mesmo lugar social, mas que existe algo de errado com a figura que não é o protagonista. Após a visualização desses contrastes, Quincas, então, se apresenta e diz que se tornou mendigo. Além das roupas, o olhar e o modo de falar, fazem com que um ar de loucura seja ligado a esse personagem, e é possível duvidar das palavras dele. Então, a cena apresentada no romance em que Brás doa um dinheiro a Quincas, fala que este precisa trabalhar, e, em seguida, tem seu relógio roubado num momento de abraço é reproduzida quase que integralmente. O que chama a atenção aqui não é apenas a contradição de Brás em relação ao trabalho já presente no romance, mas também a de Quincas. O olhar que o mendigo devolve ao protagonista quando este diz que, para conseguir dinheiro, é necessário trabalhar, denota confusão. É como se Quincas Borba não entendesse o que seria o trabalho e tomasse como absurda a ideia.

Talvez a cena mais sutil no filme que apresenta uma ironia construída nesses moldes ocorra na parte final, no segundo momento em Quincas surge. Após Virgília partir com o marido para outra província, a fim de que este ocupe um cargo político, Brás começa a se entediar. Então ele recebe Quincas Borba, já “reintegrado” à sociedade, em sua casa e este expõe a sua filosofia do humanismo. Na cena, Quincas diz que a única desgraça que pode acontecer ao ser humano é não nascer. Ele detalha que, se ele não houvesse nascido, ele não teria o prazer de conversar, comer da comida que lhe é servida à mesa e ir ao teatro. Então, conclui que ele não teria o prazer de viver, de modo que identifica cada um desses comportamentos com essa expressão. À medida que Quincas fala, cenas de sua fala são intercaladas com cenas de mãos negras servindo vários alimentos à mesa. Essas mãos surgem como uma espécie de metonímia do trabalho. É como se elas significassem o fato de que para sustentar aquela sociedade ociosa, com tempo para as reflexões mais vazias, algum outro grupo – que era invisibilizado e tratado como objeto – estava trabalhando. É inevitável não ter em mente a primeira aparição de Quincas nesse momento. Tanto nessa quanto na outra, apesar do contraste do aspecto das roupas, a ideia de trabalho surge como algo impossível. A relação entre essas cenas simboliza a ideia de que a mobilidade social é quase inexistente e de que alguém que nasce naquele local social abastado está tão amparado e protegido de enfrentar algumas condições de privação. A reflexão do suposto filósofo acerca do que seria as desgraças da vida, nesse sentido, é tomada como engodo e limitada pela mediocridade inerente à sua posição de classe.

Apesar dos personagens que ocupam o centro das ações não trabalharem e viverem uma vida ociosa, há, na narrativa literária, uma camada de figuras que trabalham e sustentam essa estrutura social. No romance, quem trabalha são os personagens mais pobres (os agregados) e, principalmente, os escravos. Todos esses sempre aparecem de forma secundária na obra literária, ganhando destaque em poucos momentos. É como se a percepção de Brás Cubas fechasse o olho para a arquitetura social que está erguida em torno dele, mas ela, ainda assim, está lá representada no romance. Nesse sentido, é possível interpretar essa característica da obra de Brás Cubas com a mesma chave de leitura com que John Gledson (1991) usa para ler *Dom Casmurro* (2015 [1899]). Para o autor inglês, nesse romance, há uma representação estrutural

social, mas que escapa ao narrador, uma vez que este está imbuído por seus preconceitos de classe. Somente pela captura de indícios e dos pormenores é que se consegue chegar a fazer essa estrutura emergir.

O filme parece compartilhar dessa interpretação e traduz essa característica por meio da exploração das figuras que ficam em segundo plano. Isso fica claro na cena em que Quincas descreve a sua filosofia num jantar servido por mãos negras, mas não fica restrito a ela. Em vários momentos, essa lógica de construção reaparece.

Imageticamente, o diretor do filme parece encontrar na alusão à iconografia das obras de Jean-Baptiste Debret, pintor contemporâneo de Machado de Assis, um meio para representar isso. A alusão a Debret surge, num primeiro momento, no início do filme, quando, para criar o ambiente do Brasil Império, época em que se passa a história, a obra cinematográfica faz uso de um procedimento: a exibição de sequências em série de pinturas pertencentes a esse período histórico que retratavam paisagens e costumes comuns àquele momento. Numa das sequências de pinturas apresentadas, vê-se algumas obras de Debret em que a escravidão mostra suas marcas. Pessoas negras trabalhando e servindo pessoas brancas aparecem com naturalidade nessas obras como um elemento comum do cotidiano. Na iconografia das pinturas, a diferença entre pessoas negras e brancas é marcada pela diferença de roupas e de ação. Enquanto as pessoas brancas aparecem vestidas de forma mais próxima à moda europeia e usufruindo de algum bem, as pessoas negras aparecem com menos roupas ou trajés distantes do europeu e sempre trabalhando.

A alusão não se dá, entretanto, apenas nesse momento. A fotografia do filme cria cenários que lembram esses quadros de Debret. No filme, todos os personagens que participam das ações da narrativa são brancos. É suprimido, na obra cinematográfica, o único personagem negro que ganha um pequeno destaque em um pequeno momento do romance: Prudêncio. No entanto, em segundo plano, aparecem várias pessoas negras, sempre servindo as brancas e trabalhando. A mensagem simbólica que parece estar nessa construção é mostrar a infraestrutura daquela sociedade. É interessante notar como, em certos momentos do romance, alguns personagens parecem estar sozinhos, uma vez que não é mencionado o escravo que compõe aquela cena e como, na mesma cena, traduzida no filme, esses escravos aparecem e tornam evidente a arquitetura que Brás não percebe.

O filme, contudo, não se contenta em retratar a escravidão. O aspecto de denúncia surge ali também em certos momentos também, mas sempre tentando traduzir o estilo velado, elíptico e sutilmente irônico de Machado de Assis. Isso acontece em dois momentos. No primeiro, ao relatar a sua infância, o narrador do filme diz que cresceu naturalmente, como qualquer um. Na cena que se apresenta, vê-se uma criança branca (representando-o na infância) montada, como se montasse num cavalo, numa criança negra (representando um escravo). À medida que a cena prossegue, o narrador caracteriza a si mesmo na infância como uma criança meramente travessa. Tal caracterização parece para o espectador contemporâneo um eufemismo absurdo do que está acontecendo na realidade; na verdade aparenta uma ironia. O segundo momento acontece quando Brás da Europa volta ao Brasil para o velório de sua mãe. Para representar a volta ao Rio de Janeiro, no filme, cenas de pinturas são apresentadas. A de Jean-Baptiste Debret

em que vemos aquela iconografia das pessoas negras servindo pessoas brancas se destacam. Essas imagens são acompanhadas do discurso do narrador que fala do Rio de Janeiro com uma sensação, com um tom nostálgico e de saudade. Mais uma vez, um contraste do que é falado com o que é mostrado gera no espectador o efeito de ironia.

Diante de tudo isso, é possível notar que o filme traduz certas críticas que, na visão de uma tendência interpretativa da obra, o autor faz à elite da época. Essa crítica se mostra tanto na contradição do comportamento dos personagens em relação ao seu discurso, quanto na representação, em segundo plano, da estrutura social que sustenta a existência desses personagens. Assim, por meio desses recursos, o estilo de elíptico e oblíquo de Machado acaba sendo traduzido no filme também.

Conclusão

Com base em tudo o que foi apresentado, é possível notar que o filme *Memórias póstumas* (2001), ao traduzir para o cinema a obra literária *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2015 [1881]), interpreta essa obra. Nessa interpretação, a obra cinematográfica aproxima-se de certa tendência interpretativa acerca do romance que lê este como uma crítica velada à elite burguesa que se formava no momento do Brasil Império. Essa crítica, na visão dessa tendência, sustenta-se na ideia de que o narrador desse romance não apresenta um discurso confiável, muitas vezes marcado por formas que manipulam a visão do leitor, e também na ideia de que a estrutura social está representada na obra, mas que o acesso a ela se dá nos pormenores e nas entrelinhas do discurso narrativo. Essas ideias são traduzidas para os signos do filme. A primeira sustenta-se na forma como o personagem do narrador é imagetivamente representado e no modo como ele conduz a história. Certos indícios mostram que a história contada, assim como acontece na obra literária, passa pelo filtro da subjetividade de Brás Cubas. A segunda, por sua vez, surge principalmente na exploração dos personagens que surgem como figurantes no cenário. Utilizando-se de cenas que lembram a composição de quadros de Debret, o filme torna visível a estrutura social, de forma que aponta imagetivamente aqueles que sustentam aquela sociedade ociosa e aqueles que usufruem dela. A representação dessa estrutura, em segundo plano, ganha aspecto de denúncia quando comparada com as observações do narrador que compõem a cena. O discurso deste muitas vezes contradiz a cena apresentada e gera um efeito de sentido de ironia. Assim, o filme *Memórias póstumas* (2001), ao traduzir para os signos cinematográficos a obra de Machado de Assis, emula nessa nova linguagem o estilo elíptico e oblíquo do escritor e, além disso, produz uma interpretação singular acerca da narrativa.

Referências

BARTHES, Roland. O problema da significação no cinema. In: BARTHES, Roland. *Inéditos*, v. 3: *imagem e moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 34-47.

BARTHES, Roland. As “unidades traumáticas no cinema”. In: BARTHES, Roland. *Inéditos*, v. 3: *imagem e moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 48-64.

FARIAS, Júlia Pelachini; OLIVEIRA, Sandra Regina Ramalho e. O fenômeno semiótico da tradução em Omar Calabrese: uma resenha. *DAPesquisa*, Florianópolis, v. 9, n. 11, p. 220–234, 2014. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/8184>. Acesso em: 21 ago. 2024.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo – uma reinterpretação de Dom Casmurro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

HATTNER, Alvaro Luiz. Quem mexeu no meu texto? Observações sobre literatura e sua adaptação para outros suportes textuais. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 16, p. 145-155, 2010.

JAKOBSON, Roman. *Linguística, poética, cinema*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Dom Casmurro*. In: LEITE, Aluizio et al. (org.). *Machado de Assis: obra completa em quatro volumes*, v. 1. 3. ed. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015 [1899].

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. In: LEITE, Aluizio et al. (org.). *Machado de Assis: obra completa em quatro volumes*, v. 1. 3. ed. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015 [1881].

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba*. In: LEITE, Aluizio et al. (org.). *Machado de Assis: obra completa em quatro volumes*, v. 1. 3. ed. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015 [1891].

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Ressurreição*. In: LEITE, Aluizio et al. (org.). *Machado de Assis: obra completa em quatro volumes*, v. 1. 3. ed. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015 [1872].

MEMÓRIAS PÓSTUMAS. Direção: André Klotzel. Produção: André Klotzel. Brasil: Lumière; Europa Filmes, 2001. 1 DVD (101 min).

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Machado de Assis (estudo crítico e biográfico)*. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1936.

SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. In: LEITE, Aluizio et al. (org.). *Machado de Assis: obra completa em quatro volumes*, volume 1. 3. Ed. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015. p. 129-141.

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

SILVA JUNIOR, Lenilton Damião da. “Memórias póstumas de Brás Cubas” x “Memórias póstumas”: uma análise intersemiótica do romance e do filme. *Revista Eletrônica Científica Inovação e Tecnologia*, v. 2, p. 2-9, 2013.

WOLF, Eduardo. O sequestro de Machado de Assis: um mestre na Periferia do Capitalismo vinte anos depois. *Dicta & Contradicta*, São Paulo, v. 6, p. 118-133, 7 dez. 2010.

Data de submissão: 26/12/2024

Data de aceite: 17/07/2025