



A SÁTIRA DOS DEFUNTOS: BRÁS CUBAS E LESTER BURNHAM

Paulo Custódio de Oliveira¹

Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD)

Victoria Lima Santos de Almeida²

Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD)

RESUMO

Neste artigo, investigamos os narradores de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Beleza americana* (1999), com o objetivo de compreender como essas duas narrativas, embora construídas sobre plataformas midiáticas diferentes, inserem-se em uma mesma tradição, a saber: a sátira menipéia. Apesar de sua curiosidade intelectual localizar-se entre duas mídias, a abordagem que fazemos tem um pendor mais literário, pois o foco da análise recai sobre a estrutura temporal e a ambiguidade inerente tanto às Literaturas quanto ao Cinema. Nossos resultados revelam que a subversão da autoridade tradicionalmente conferida pela morte ao discurso autobiográfico de seus protagonistas oferece uma nova dimensão de leitura, abrindo novos espaços de sentido que acrescentam ricas camadas estéticas às duas obras e imprimem novas direções à fruição. Concluímos que as técnicas narrativas empregadas têm implicações profundas para a compreensão da Literatura e do Cinema, e abrem espaço para explorar questões mais amplas da tradição, da identidade e da existência humana. O estudo contou com as contribuições teóricas de Davi Arrigucci Jr. (1990), François Jost e André Gaudreault (2009), Ricœur (1984) e Rouanet (2009).

Palavras chave: Intersemioticidade. Sátira menipéia. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. *Beleza americana*.

ABSTRACT

In this article, we investigate the narrators of *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) and *American beauty* (1999), with the aim of understanding how these two narratives, although built on different media platforms, are inserted into the same tradition, namely: Menippean satire. Despite our intellectual curiosity being located between two media, the approach we take leans more towards the literary, as the focus of the analysis falls on the temporal structure and the inherent ambiguity present in both Literature and Cinema. Our results reveal that the subversion of the traditional authority conferred by death on the autobiographical discourse of their protagonists offers a new reading dimension, opening up new spaces of meaning that add rich aesthetic layers to both works and impart new directions to their enjoyment. We conclude that the narrative techniques employed have profound implications for the understanding of Literature and Cinema, and open up avenues for exploring broader issues of tradition, identity, and human existence. The study drew upon the theoretical contributions of Davi Arrigucci Jr. (1990), François Jost and André Gaudreault (2009), Ricœur (1984), and Rouanet (2009).

¹ É professor associado que atua tanto na Graduação como na Pós-Graduação na UFGD. É líder do Grupo de pesquisa InterArtes/CNPq. Email: paulocustodio@ufgd.edu.br

² É acadêmica de Iniciação científica do curso de Letras da UFGD e membro do Grupo de pesquisa InterArtes/CNPq. E-mail: victorialimasantosdealmeida@gmail.com



Keywords: Intersemioticity. Menippean satire. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. *American Beauty*.

INTRODUÇÃO

Neste estudo, ao explorar uma relação entre Literatura e Cinema por meio da análise comparativa de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Beleza americana*, nos dedicamos a compreender a maneira como o escritor brasileiro Machado de Assis e o cineasta inglês Sam Mendes subvertem a autoridade tradicionalmente conferida pela morte ao discurso autobiográfico de seus protagonistas. Concluímos que o saldo positivo de cada um é ressaltar o poder que a Arte alcança ao valorizar a ambiguidade, tornando o objeto estético um espaço fértil para questionamentos profundos sobre a veracidade dos discursos e a complexidade da experiência humana.

O longa-metragem *Beleza americana* (1999), ganhador de quarenta prêmios (incluindo cinco estatuetas do Oscar), é o primeiro longa do britânico Sam Mendes. Centrado na figura de Lester Burnham (Kevin Spacey), a narrativa escrita pelo roteirista Alan Ball explora a vida de um homem mergulhado em descontentamento emocional e conflitos familiares. Lester embarca em uma jornada solitária para recuperar a euforia perdida de sua juventude. Sua marcha rebelde tem início quando ele abandona polemicamente seu cargo corporativo e assume um trabalho como cozinheiro em um *food truck*. Nesse momento, adota práticas dos adolescentes, incluindo ouvir rock, fumar maconha e exercitar-se vigorosamente.

Sua trajetória onírica no filme é marcada pelo encontro com símbolos que presentificam imagens de resistência à sociedade neoliberal que o circunda. A *rosa vermelha* pode ser entendida como metáfora da transitoriedade da existência, justificando a urgência do protagonista de se dedicar a um projeto pessoal alternativo ao sucesso econômico. Um saco plástico voando ao sabor do vento, ao ocupar uma quantidade significativa de tempo na tela, sugere a inocuidade da trajetória pregressa de Lester, cujos sacrifícios buscavam por direção ao próprio destino. A menos fantástica das imagens que trazemos é a de sua esposa Carolyn (Annette Bening). Nos primeiros momentos de sua nova caminhada, vemos Lester fazer um esforço para continuar com o relacionamento. Mas depois os conflitos constantes marcam a distinção entre os dois projetos de vida e manter-se casado nos moldes conservadores ficou impossível. Lester ignora sua traição com a mesma indolência indiferente que devota aos apelos do consumismo neoliberal. Cada um desses elementos (a lista não é definitiva) materializa temas centrais da narrativa. Mas também, organizam as experiências de Lester em torno de um *leitmotiv* de busca por autenticidade em um ambiente repleto de convites ao consumo materialista.

A narrativa do filme é construída valendo-se da analepse (ou *flashback*), um recurso narrativo que envolve um recuo no tempo. Tal como aconteceria em um romance policial, as primeiras cenas são dedicadas à informação de que há um morto na história. A narrativa que segue é o discurso de um defunto fazendo uma retrospectiva de sua vida e das escolhas que antecederam sua morte. O primeiro quadro do filme é uma tomada aérea. A cena nos leva a crer, pela perspectiva fantástica, uma alma penada a sobrevoar a antiga casa onde viveu.

Nesse momento, ouve-se sua mais enigmática declaração em *voice-over*: “Tenho quarenta e dois anos e dentro de menos de um ano estarei morto, mas eu ainda não sei disso” (*BELEZA americana*). Notavelmente, esta revelação inicial não é retomada até a morte de Lester ser efetivamente consumada na trama. Lester procura nos convencer de que, naquele momento, está



ignorante dos eventos futuros que terão sua morte como desfecho. Como os eventos diegéticos não mais abrem discussão dessa condição analéptica do discurso, o artifício dá certo. A atenção do espectador é desviada para outros fatos da narrativa e a morte não é mais discutida. Deste modo, a analepse acaba se tornando invisível, ainda que subliminarmente continue gerando no público, os efeitos de sentido que abordaremos mais adiante.

Esse modo que Sam Mendes usou para iniciar o seu filme é muito semelhante ao utilizado por Machado de Assis cento e oito anos antes no seu romance. Em 1881, o escritor brasileiro publica *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Neste clássico do cânone nacional, o protagonista Brás Cubas, um carioca pertencente à elite do século XIX, conduz o leitor por uma exploração profunda dos momentos cruciais de sua vida, que abrangem as relações amorosas, as amizades e reverses da carreira.

Brás Cubas percorre a tapeçaria social de seu tempo, pondo em evidência as vilezas pessoais e as aberrações sociais, que frequentemente escapam ao olhar de uma classe média preocupada apenas com sua própria prosperidade. Sua narrativa, impregnada de um humor cáustico, não hesita em abordar exemplos de sua própria mediocridade, mas as tintas mais visíveis de seu desenho são aquelas que matizam as falhas da sociedade de seu tempo. O romance termina com o seguinte saldo, calculado pelo seu narrador:

Não alcancei a celebridade do emplastro, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. Verdade é que, ao lado dessas faltas, coube-me a boa fortuna de não comprar o *pão com o suor do meu rosto* [...] 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, 2010, p. 182 – *grifo nosso*).

Brás Cubas celebra, de forma quase paradoxal, a inércia e o vazio de sua existência, concluindo que saiu “quite com a vida” porque não trabalhou nem deixou descendente. A aparente resignação misantrópica do defunto merece consideração meticulosa. Uma leitura apressada poderia sugerir que Brás Cubas, ao final de sua vida — e, mais curiosamente, na sua morte — conquistou essa profundidade analítica que se presume que os mortos podem alcançar, por estarem dispensados das medidas sociais. Mais adiante questionaremos isso.

2 A TRADIÇÃO SATÍRICA

A ironia mordaz do defunto, a quebra da verossimilhança e o repúdio à corrupção social, estão constantemente presentes em um gênero tradicional chamado de sátira menipeia. O nome vem da obra de Menipo de Gadara, um cínico grego que viveu aproximadamente entre 275 e 181 a.C. Sua escrita combinava humor e ironia na abordagem de temas de relevância filosófica e social. Os críticos e pensadores não tiveram acesso aos textos originais escritos por Menipo, mas seu legado é evidente e saudado nas obras de escritores que o sucederam.

Um dos estudos de Sérgio Paulo Rouanet destaca as contribuições de José Guilherme Merquior e Enylton José de Sá Rego na identificação dessa tradição na obra de Machado de Assis. Embora Rouanet mantenha algumas reservas quanto às teorizações de Merquior e Rego, ele concorda em um ponto crucial: ainda que por caminhos tortuosos o estilo menipeu alcançou o romance *Memórias póstumas*. Esses caminhos tortuosos recebem, na crítica de nosso filósofo diplomata, o nome de “refuncionalização”. Por meio de uma análise muito bem feita, o crítico brasileiro consegue provar que Machado de Assis adotou as noções basilares da sátira menipeia para



sua narrativa. Mas, as adaptou para servir a seus propósitos temáticos. Esta reformulação não é apenas uma mudança superficial; mas afetou a estrutura fundamental da obra, oferecendo novas camadas de significado e interpretação. Nosso desafio é ampliar essa afirmação para o filme que escolhemos.

Para vencê-lo, cumpre conhecer, mesmo que rapidamente, as características desse gênero satírico. Sérgio P. Rouanet colige algumas delas no fragmento a seguir: 1) ausência de distanciamento com relação aos personagens e à ação; 2) a mistura do sério e do cômico; 3) liberdade do texto com relação aos ditames da verossimilhança; 4) a frequente representação de estados psíquicos aberrantes; e 5) o uso constante de gêneros intercalados. (ROUANET, 2004)

Ao examinar as duas obras em questão, notamos que essas características estão presentes em suas múltiplas camadas. A seguir, indicamos algumas observadas por esse óculo: 1) *A ausência de distância narrativa*: Em *Memórias póstumas*, personagem e narrador são apresentados simultaneamente, sem qualquer distanciamento. Um é o outro e vice-versa. O mesmo ocorrendo em *Beleza americana*, onde Lester Burnham revela sua própria morte e narra sua história, tornando a experiência intensamente íntima para o leitor ou espectador. 2) *A mistura do sério com o cômico*: Tanto Machado de Assis quanto Sam Mendes utilizam elementos humorísticos para fazer críticas sérias à sociedade em que vivem seus personagens. 3) *A liberdade frente ao realismo*: A obra literária e a fílmica exploram os limites da verossimilhança, seja com um defunto que decide narrar suas memórias, seja com cenas surrealistas que desafiam as normas do realismo. 4) *A representação de estados mentais complexos*: Os estados mentais de Brás Cubas e Lester Burnham não são convencionais. O defunto-narrador em *Memórias póstumas* apresenta uma visão quase onírica de suas experiências, enquanto Lester experimenta uma espécie de despertar existencial que beira o delírio.

Em resumo, a sátira menipéica tornou-se um elemento de coesão em nosso estudo. Isso nos permite alcançar uma perspectiva mais ampla da narrativa fílmica e demonstrar como *os aspectos mais criativos da tradição literária* continuam a influenciar as obras que os sucederam.

3 A BENÇÃO DA INGENUIDADE

A ingenuidade pode ser vista como uma forma de autenticidade que permite às pessoas serem mais verdadeiras em suas manifestações discursivas. O ingênuo possui simplicidade de perspectiva, ausência de malícia ou astúcia, não faz uso da cautela, da tática ou das convenções sociais. Assim, a ingenuidade pode ser entendida também como sinônimo de verdade. Em um mundo saturado de agendas ocultas e manipulação, a franqueza da ingenuidade pode ser vista como manifestação autêntica. Parte do objetivo de nossas observações nesse estudo é demonstrar como este subterfúgio, que pode servir a uma estratégia insidiosa, é brilhantemente conduzido por Machado de Assis no seu romance. Observemos o fragmento:

Algun tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um *autor defunto*, mas um *defunto autor*, para quem a campa foi outro berço. (ASSIS, 2010, p. 14 – *grifo nosso*).

A célebre cena em que o narrador debate se é mais adequado ser chamado de "autor defunto" ou "defunto autor" merece nossa atenção. A estratégia de Machado de Assis em *Memórias*



póstumas de apresentar o narrador como "defunto autor" e não "autor defunto" é uma maneira engenhosa de brincar com as expectativas do leitor. O narrador não seria um autor que morreu, mas um morto que se torna autor.

A expressão "defunto autor" indica a morte como um novo início do narrador, uma espécie de "tábula rasa". Ele agora possui a ingenuidade de alguém que nunca escreveu antes. Essa ingenuidade é falaciosa porque o narrador está totalmente ciente do jogo que está fazendo com o leitor, usando sua condição póstuma para naturalizar o que diz. Essa afirmação é uma tentativa astuta de nos convencer de que escreve sem os vícios de uma vida anterior.

Essa busca por estabelecer uma espécie de verdade por meio dessa alegada ingenuidade, encontra um eco interessante na abertura do filme *Beleza americana*, quando Lester nos diz: "Tenho quarenta e dois anos e dentro de menos de um ano estarei morto, *mas eu ainda não sei disso*." (BELEZA americana – grifo nosso)

Nesse sentido, a ignorância celebrada na forma da analepse nos dois casos, considerando o ambiente artístico em que ocorrem, funciona mais como uma bênção do que como uma limitação e operam como um importante mecanismo de persuasão, que opera de forma praticamente invisível. Em ambos os contextos, essa ignorância permite que os personagens firmem um contrato de fé com seus interlocutores, robustecendo as marcas da verossimilhança que vão deixando pelo discurso. Assim, filme e livro empenham-se em consolidar como verdades concretas, afirmações que sabemos ser apenas verossímeis. (SANTIAGO, 2000, p. 37)³

Na frase insere-se uma tentativa de nos convencer de sua própria ignorância sobre seu destino fatal. Isso cria um contrassenso, já que ele já viveu todos os eventos que vai narrar, e portanto, tem pleno conhecimento de seu futuro. Ambos os personagens se empenham em estabelecer uma espécie de verdade pela via da alegada ingenuidade, com o objetivo claro de nos enganar.

4 PARÊNTESE METODOLÓGICO

Os estudos comparatistas frequentemente estabelecem hierarquias entre livro e filme, de ordinário privilegiando a obra gestada em primeiro lugar. Em nossa leitura, o perigo de estabelecer uma hierarquia entre o livro e o filme é remoto porque desde os primeiros enfrentamentos críticos, já tínhamos claro que a obra do cineasta inglês não era uma adaptação do livro do escritor brasileiro. Portanto, nosso enfoque permite que ambas as obras sejam estudadas como criaturas independentes, minimizando o risco de se estabelecer uma ordem ou hierarquia entre elas.

É preciso admitir, porém, que a lente da lupa científica que usamos foi mais polida com a areia da Teoria da Literatura. A começar pela eleição do narrador como objeto de pesquisa. Ele é um dos mais caros à crítica literária de nosso tempo. Mas, enquanto nas letras, o olhar analítico se concentra na singularidade desse artifício narrativo fundamental, o Cinema dispõe de uma multiplicidade de elementos que são capazes de ocupar-se com a função de narrar. Uma análise criteriosa da narração no Cinema deve levar em consideração fatores como câmera, montagem, edição, voz, encenação, sons e trilhas sonoras, pois todos contribuem para a construção do sentido em uma obra fílmica. E essa relação está longe de ser definitiva, pois quaisquer outras imagens do Cinema podem, em dado momento, ocupar as funções de narrador. (JOST, GAUDREULT, 2009)

³ A abordagem de Silviano Santiago é, na verdade, aplicada a *Dom Casmurro*, mas a chave de leitura que se vale do par opositivo verdade/verossimilhança no discurso narrativo se revela igualmente eficaz para a compreensão de *Memórias póstumas*.



Mas, um dos empenhos de nosso estudo é entender a árvore dessa tradição perpetrada pelas formas narrativas, cujos frutos maduros são essas duas obras que lemos. Isso nos fez pensar mais no conteúdo do que na forma. Embora saibamos que o assunto poderia ser abordado pela ótica das formalidades da linguagem, optamos por analisar como essa tradição narrativa funciona historicamente, destacando como os autores “refuncionalizaram” (ROUANET) essa mecânica histórica.

5 METÁFORAS MIGRANTES

Com o objetivo de sofisticar a análise narrativa, examinando sua ligação umbilical com a temporalidade, o filósofo Paul Ricœur nos oferece um arcabouço teórico muito proveitoso para observar a caminhada histórica das tradições literárias ao longo do tempo. Esse hermeneuta francês defende que um artista se apropria dos símbolos que o rodeiam, o que inclui costumes, tradições, formatos narrativos presentes nos livros que leu e nos filmes que assistiu. A esse mar de símbolos ele deu o nome de Mímese I. Esse repertório basilar é transformado em nova narrativa, chamada de Mímese II. Nosso contato é – unicamente – com essa instância do processo, que é a obra literária que lemos ou o filme que assistimos. Tanto a anterior quanto a próxima, a Mímese III, são momentos presumidos, frutos da sólida e tradicional especulação hermenêutica. A inesperada revelação trazida à luz pela competência desse crítico, é que pouca coisa (ou quase nada) desse universo simbólico da Mímese I é gerenciado racionalmente pelo artista.

Ao dizer que o artista, no seu momento solitário da criação, é impulsionado por um combustível que ele pode não controlar racionalmente, a crítica hermenêutica contribuiu significativamente com nosso autoimposto desafio de comparar o filme de Sam Mendes com o livro de Machado de Assis. Embora não saibamos se os criadores de *Beleza americana* tiveram o privilégio de ler a obra de Machado de Assis, essa questão acaba sendo secundária em nosso estudo, pois não afeta o valor das estruturas metafóricas que migram de uma obra para outra, de um tempo para outro. Acreditamos que a análise paralela das duas obras favorece uma leitura mais vertical das duas, independentemente de qualquer influência direta entre elas.

Trabalhamos, também, com a suposição — deliberadamente artificial — de que as primeiras cenas de Lester Burnham em *Beleza americana* evocariam um *déjà vu* no leitor brasileiro familiarizado com *Memórias póstumas*. O que encontraria respaldo teórico nas teorias ricœurianas, no momento em que ele discute a Mímese III. O que gostaríamos de sublinhar dessa respeitada teoria é que o sentido de qualquer artefato artístico pode ser remodelado por um diálogo que ultrapassa as intenções do artista e as limitações de gênero.

A análise de *Memórias póstumas* e *Beleza americana*, ao valer-se das lentes teóricas de P. Ricœur, demonstra a complexidade e a riqueza que podem ser encontradas quando não mais nos prendemos às intenções originais dos autores. Isso permite-nos perceber outras camadas de significado presentes em cada obra. Essa abordagem fomenta uma discussão mais profunda sobre como as metáforas que migram de um tempo para outro, de uma obra para outra, podem refletir e até mesmo moldar as sensibilidades culturais e históricas distintas da época em que são criadas.

6 A CAMPA COMO ESTRATÉGIA

Assim como a ingenuidade é forjada para criar a tábula rasa que os narradores desejam que os leitores ou espectadores aceitem, a escolha da escrita enviada do mundo dos mortos também se configura como um estratagema literário por parte dos autores. No fragmento seguinte,



observamos o quanto a morte pode ser discursivamente benéfica tanto para Menipo quanto para seus herdeiros. É Davi Arrigucci Jr. quem nos auxilia a entender o modo como a memória do defunto se torna chancela para a verdade:

[...] a escolha do narrador é um dos fatos decisivos da ficção e da sua interpretação, da articulação orgânica que há entre a técnica e temática na obra ficcional. Se o narrador pode estar em Sirius, como às vezes quer o narrador de Machado de Assis, é porque ele tem uma *superioridade absoluta sobre os demais* [...] e isto decerto tem consequências decisivas sobre tudo o que ele diz ao relatar em retrospecto a vida dele em meio aos pobres mortais. (ARRIGUCCI JR., 1998, p. 20 – *grifo nosso*).

A morte de narradores funde as potências atuais com as forças herdadas das interpretações históricas. O detalhe que merece maior atenção na fala do crítico é a “superioridade absoluta [do defunto autor] sobre [...] os pobres mortais”. A herança da interpretação leva o espectador a presumir que o narrador-defunto seja naturalmente sábio e verdadeiro. Esse é o poder que ele *encampa*. A decisão de narrar depois de morrer é uma escolha artilosa que amplia desproporcionalmente a capacidade de persuasão dos narradores. A vida dos protagonistas é apresentada ao leitor/espectador embutida em um tecido temporal complexo, que, em um primeiro momento, age sorrateiramente sob as demais ambiguidades da obra. Os narradores defuntos tornam-se mensageiros da mais alta confiança, cujas palavras estão investidas de uma legitimidade assombrosamente maior do que a dos mortais.

7 A BLAGUE LITERÁRIA

A noção de *blague* aqui empregada é congruente com a observação de Adorno: "Qualquer artefato se opõe a si" (ADORNO, 1982, p. 165). Ou seja, cada objeto artístico, seja literário ou Cinematográfico, tem uma estrutura interna que resiste às categorizações que sobre ele recaem. Este conceito toma a obra de arte como entidade autossuficiente em seu desafio às normas e categorias estabelecidas, buscando o caminho que desafia a compreensão imediata. Essa qualidade resistente da arte é o que lhe confere seu poder de permanecer relevante e desafiadora ao longo do tempo. Em outras palavras, as obras não são apenas produtos de seu tempo, mas também agentes que podem influenciar e alterar a percepção do seu público em eras distantes. Elas jogam com a expectativa para instaurar uma nova compreensão, contribuindo assim para uma experiência estética mais rica e complexa.

Os críticos são unânimes em afirmar que *Memórias póstumas* possui uma singularidade, construída por sua habilidade especial de gerar uma distância criativa entre sua estrutura narrativa e os estilos que herdou. Partimos da premissa de que uma chave de leitura replicada muitas vezes por leitores consagrados também se torna uma tradição. Esse romance de Machado de Assis exibe uma resistência singular que permite que a chamemos de *blague*, dada a forma astuta com que ilude leitores e tradição. A princípio, as narrativas parecem seguir uma trajetória histórica previsível, dando a impressão de que se acomodarão em categorias e modelos tradicionais. De repente, a leitura toma direção diferente, que embora não seja necessariamente oposta, imprimem um novo rumo às questões tradicionais e obrigam o espectador ou o leitor a reconsiderar suas expectativas. Considerando o dilema proposto por Adorno, torna-se necessário compreender como essa resistência à categorização se manifesta na escolha do narrador em *Memórias póstumas* e como ela enriquece a narrativa. Haveria na trama machadiana um espaço de resistência ao formato da sátira menipéia?



A fortuna crítica de Machado de Assis encarregou-se de responder positivamente a essa pergunta. De princípio, ele segue a tradição que informa que a seleção da perspectiva concede ao narrador uma autenticidade única, ampliada por sua suposta condição de espírito superior. Assim como nos textos da tradição grega, a ironia atua como recurso literário de Machado de Assis como modo de expor os vícios da sociedade para os viventes indiferentes do seu tempo.

A habilidade tradicional está preservada, como veremos no fragmento adiante:

Fui acompanhado ao cemitério por *onze amigos*. Onze amigos! [...] chovia — peneirava — uma chuvinha miúda, triste e constante [...] que levou um daqueles fiéis da última hora a intercalar esta *engenhosa ideia* no discurso que proferiu à beira da minha cova: — “Vós, que o conhecestes, meus senhores, vós podeis dizer comigo que a natureza parece estar chorando a perda irreparável de um dos mais belos caracteres que tem honrado a humanidade. Este ar sombrio, estas gotas do céu [...] tudo isso é um sublime louvor ao nosso ilustre finado.” (ASSIS, 2010, p. 14-15 – *grifo nosso*).

O trecho aborda de forma cáustica o momento em que o protagonista é enterrado na presença de onze amigos. A quantidade reduzida de amigos que o acompanham ao cemitério lança uma sombra sobre o caráter e a importância social do falecido, sugerindo que - talvez - ele não fosse tão querido ou influente quanto se poderia esperar de alguém “que honrou a humanidade”, que tantos elogios fez e faz à própria humildade e inteligência. Também discutível é a “engenhosa ideia” expressa por um dos amigos, que vê na chuva um simbolismo de luto da própria natureza, mostra-se ridícula. A construção é um clichê melodramático. Adiante o narrador revelará que deixou vinte apólices para o orador que agora lhe faz o último discurso. Bem, esse homem lhe devia um dinheiro. O espírito do leitor começa a considerar que essa fala consternada e clichê pode guardar um traço de alívio por não ter que pagar a vultosa quantia. Brás Cubas se vale desses artifícios para pintar um quadro que, sob o véu da seriedade e do luto, pode se materializar a falsidade das convenções sociais que regem até mesmo os momentos mais solenes de sua vida.

Aprofundando a análise do funeral de Brás Cubas, a questão da ambiguidade torna-se ainda mais saliente, colocando em xeque a própria autopercepção do protagonista. Surge a indagação: esses elementos, que surgem quase como deslizes narrativos, servem para enaltecer ou para ridicularizar a trajetória do personagem? O que esses elementos ambíguos fazem em uma obra que, em sua maior parte, serve como um panegírico à vida e ao caráter do autor-defunto? Por que Brás Cubas, que sempre se autoelogiou, permite que tais cenas manchem o objetivo primeiro de suas memórias?

A resposta a essas questões pode revelar muito sobre a complexidade da personalidade de Brás Cubas. O fato de ele incluir essas cenas duvidosas levanta a questão de quem realmente está inserindo esses questionamentos em suas “alegações finais.” Se o próprio Brás Cubas é o autor de sua história, por que ele não optou por remover esses elementos que põem em dúvida sua integridade moral e existencial? A inclusão desses elementos pode ser uma forma sutil, ainda que inconsciente, de questionar ou desafiar as próprias autodefinições e autoelogios que ele confere a si mesmo ao longo de sua narrativa.

Em suma, essas “inconsistências” talvez revelem uma camada adicional de complexidade que vai além da mera sátira das convenções sociais. Elas podem muito bem indicar uma crise mais profunda, relacionada à compreensão que Brás Cubas tem de si mesmo, uma crise que ele talvez nem mesmo tenha conseguido articular plenamente, mas que ecoa em sua obra, provocando no leitor uma profunda reflexão sobre a natureza ambígua do caráter humano.

Esse questionamento também incomodou o crítico Ismael Ângelo Cintra:



Sendo o narrador apenas uma máscara passível de variação, é preciso encontrar por trás dele o seu suporte, capaz de governar os diferentes focos de visão, a quem cabe ordenar o discurso, escolher, dispor e alterar no decorrer da narrativa as funções e a posição do narrador e decidir o estilo (direto, indireto, indireto livre, monólogo interior etc.) a ser empregado [...] o ponto de vista, ou os pontos de vista, uma vez que podem variar muito numa obra, não passam de uma variação de um olhar mais amplo e abrangente, a ótica do arquinarrador. (CINTRA. 1981, p. 8).

O estudo de Cintra demonstra que, nesse caso, estaríamos diante de um narrador do narrador. Isso mesmo, três degraus invisíveis da escada hermenêutica que assegurariam maior acurácia na leitura. Seria impossível a qualquer leitor, por mais arguto que fosse, alcançar uma conclusão que está ausente nas palavras do livro. A falência da autocrítica está nas palavras, nas incongruências que se vê na escrita do defunto. As contradições sabotam sua intenção de romantizar a própria consciência. Dessa forma, Cintra afirma que o personagem que narra sua autobiografia é apenas uma faceta, sobreposta a um suporte mais amplo, que seria responsável por organizar a narrativa. Este arquinarrador coordenaria as múltiplas perspectivas da obra, inserindo contradições propositais no seio das afirmações, cujo objetivo é revelar o labirinto mental do personagem.

Assim, a percepção de Brás Cubas sobre sua própria vida não deve ser confundida com a do arquinarrador. O narrador parece guardar de si uma boa imagem, com a qual o arquinarrador parece discordar. Esse último, se empenha em acrescentar, a todo momento, novas possibilidades de sentido para a narrativa. A claudicância estilística não é um deslize, mas uma estratégia narrativa que aponta para a complexidade do humano.

O conceito nos ajuda a entender melhor o espírito tortuoso do defunto de *Memórias póstumas*. Isso enriquece a leitura da obra. Como egresso da elite brasileira, Brás Cubas não se enxerga como um legítimo deflagrador das disparidades sociais que condena. Machado verticaliza a crítica da sátira menipéica ao colorir com uma subjetividade radical a mente desse membro da elite carioca que, nos moldes tradicionais, seria pintada em escala de cinza. Por isso, as ignorâncias abençoadas adquirem novo sentido, iluminá-las, gera – paradoxalmente – um ponto cego: o sujeito que abriga essa mente está ou não ciente da própria miséria?

8 A BLAGUE CINEMATOGRAFICA

Em contraste com a Literatura, onde o narrador tem uma presença bem definida, no Cinema se mostra em uma pluralidade de modos e elementos. Se no campo literário, o narrador é uma entidade singular que tece a trama, conduz personagens e desenvolve a atmosfera da obra, no Cinema, ele pode ser encontrado na imagem visual, no som, na montagem e até na atuação (GAUDREAU, JOST, 2009). Ou seja, o Cinema, não se podendo divisar um único narrador, torna-se complicada a identificação de uma instância apriorística que, ironizando a recepção tradicional ao modo de Brás Cubas, provocasse a assistência a tomar novos caminhos. Embora não impossibilite as comparações, essa dificuldade faz ampliar as distâncias entre essas duas mídias (RANCIÈRE, 2012, p. 20).

Contudo, no caso em tela, resta-nos a pergunta: a potência ambígua da palavra machadiana poderia ser encontrada em *Beleza americana*? nossa resposta, a despeito dos obstáculos acima evocados é sim. *Beleza americana* também é profícuo no engendramento de dúvidas e ambivalências no comportamento do narrador. Como se vê no corpo exposto de seu *leitmotiv*: é certo que Lester empreende uma rebelião solitária contra os padrões de sucesso e felicidade impostos pela cultura neoliberal norte-americana. A constante temática é o desejo do personagem



de alcançar uma autenticidade mais sólida que lhe dê abrigo nesse mundo onde o consumo dita a personalidade das pessoas.

No entanto, as escolhas de Lester não parecem ser metáforas de autenticidade, mas sim outros artifícios da má-fé que podem não estar suficientemente claros para ele mesmo. Ele troca um conjunto de aparências por outro, substituindo os antigos padrões por novos igualmente vazios. Sua busca por autenticidade termina por ser apenas uma outra forma de ilusão. Os novos modelos existenciais não o tornam um sujeito conscientes de si mesmo. Além de produzirem uma visão rasa do sistema ideológico que almeja violar. Ambos os personagens permanecem, no fim das contas, prisioneiro de suas próprias limitações. A estrutura de oposição maniqueísta que se cria entre sua rebeldia e os apelos neoliberais de seu entorno gera uma oposição cuja esterilidade é patente. O que nos leva à questão encampada por Lester: ser inconsequentemente pueril e irresponsável é a resposta adequada ao consumismo que nos constrange? A resposta é não.

CONCLUSÃO

A intenção primeira do título "sátira dos defuntos" é defender um refinamento que as obras promovem no gênero satírico tradicional. Em vez de apenas mirar a ridicularização da sociedade ou dos costumes, os narradores defuntos adicionam uma camada de complexidade que subverte o conceito tradicional de sátira e a fertilizam com um novo sentido. Os defuntos dessas obras não são apenas agentes de ridicularização externa; são também objetos de auto escárnio e introspecção. Suas limitações pessoais, suas falhas e vulnerabilidades tornam-se parte integral da sátira. O próprio sátiro é, assim, convertido em objeto da sátira. O que parece ser uma ironia direta pode se tornar sofisticada autorreflexão. A sátira dos defuntos é, portanto, um prisma que não apenas refrata a sociedade que busca criticar, mas também reflete a si mesma, questionando suas próprias bases e expandindo as fronteiras daquilo que o gênero um dia pode ajudar a ver.

O diálogo intersemiótico aqui estabelecido revelou como Literatura e Cinema, cada um com suas especificidades narrativas e idiossincrasias formais, estão unidos em sua capacidade de instaurar frutíferas atmosferas de subversão, ironia e ambiguidade. Os alcances estéticos de *Memórias póstumas*, bem como a extensa e profícua tradição de leitura que sua obra tem no Brasil, serviram de óculo para a percepção das inovações que *Beleza americana* promoveu na narrativa cinematográfica.

Ou seja, a rica tapeçaria textual de Machado de Assis não apenas se destaca por si só, mas também atua como um filtro através do qual podemos apreciar e entender as nuances da abordagem cinematográfica de *Beleza americana*. Nossa análise, ao valer-se do método comparatista, realçou aspectos que poderiam manterem-se invisíveis em um estudo focado em uma única mídia.

Concluindo, este estudo não apenas sublinha a riqueza estética inerente à Literatura e ao Cinema, mas também aponta para o imenso potencial da análise comparatista. Esta abordagem permite não apenas uma leitura mais profunda de cada mídia individual, mas também oferece uma nova compreensão da maneira como elas podem interagir para sofisticar nossa percepção do mundo. Tanto a complexidade da palavra escrita como as múltiplas dimensões da linguagem cinematográfica revelam esse poder de instigar o olhar comparatista que pousa sobre *Beleza americana* e *Memórias póstumas* exibindo um instante em que as mídias empreendem sua batalha contra a trivialidade.

REFERÊNCIAS



ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Traduzido por Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1982.

ARRIGUCCI JR., Davi. “Teorias da narrativa: posições do narrador”. **Jornal de Psicanálise**, n. 57, v. 31, 1998, pp. 9-44.

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. 1. ed. rev. São Paulo: DCL, 2010. (Coleção Grandes nomes da Literatura).

BELEZA americana. Direção de Sam Mendes. Roteiro de Alan Ball. Produção de Bruce Cohen e Dan Jinks. Estados Unidos: DreamWorks, 1999. 1 DVD (122 min), color.

CINTRA, Ismael Ângelo. Dois aspectos do foco narrativo (retórica e ideologia). **Revista de Letras**, Araraquara, v. 21, n. 1, p. 5-12, 1981.

GAUDREAU, André et JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Traduzido por Adalberto Müller Jr. et all. Brasília: Editora da Universidade. 2009.

RANCIÈRE, Jacques Prólogo. In.: _____. **As distâncias do Cinema**. Tradução Estela dos Santos Abreu: Organização de Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RICCEUR, Paul. **Tempo e Narrativa** (tomo 1). Campinas: Papyrus, 1994.

ROUANET, Sérgio Paulo Tempo e espaço na forma shandiana: Sterne e Machado de Assis. Leitores de Machado de Assis. **Estud. av.** 18 (51) - ago. 2004 <https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000200021>. Acessado em 21 de out. de 2023.

SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. In: SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. 2. ED. Rio de Janeiro. Rocco, 2000.