UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

"MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS – A COMUNICAÇÃO ENTRE A PENA E O NANQUIM"

Márcia Aparecida Barbosa Vianna

BAURU
2003

unesp



Machado de Assis



&





Candido Portinari

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

MÁRCIA APARECIDA BARBOSA VIANNA

"MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS – A COMUNICAÇÃO ENTRE A PENA E O NANQUIM"

BAURU – SP

2003

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Cod. Capes - 6.09.00.00-8 - Comunicação
Artes e Comunicações

(A)
Número de chamada
Clas. T/UNESP
PHA V671m
Tombo n.º 1.210

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO

CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

"MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS – A COMUNICAÇÃO ENTRE A PENA E O NANQUIM"

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: COMUNICAÇÃO MIDIÁTICA

LINHA DE PESQUISA: GÊNEROS, FORMATOS E PRODUÇÃO DE SENTIDO

MESTRANDA: MÁRCIA APARECIDA BARBOSA VIANNA

ORIENTADORA: NELYSE APPARECIDA MELRO SALZEDAS

BAURU – 2003

BIBLIOTECA - UNESP - CAMPUS BAURU

RESUMO

As palavras e os signos dialogando sobre *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Portinari leitor do texto machadiano. Somente uma idéia para dois textos, onde você pode ver o visível e o invisível no texto e na ilustração. A comunicação entre a palavra e a imagem.

PALAVRAS-CHAVE: texto – ilustração – visível – invisível – linguagem visual – linguagem verbal – Portinari - Machado

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

ABSTRACT

The words and the signs talking about *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Portinari reader of machadian's text. Just one idea for two texts, where you can see the visible and the invisible in the text and in the ilustration. The comunication between the word and the image.

KEYWORDS: text – ilustratation - visible – invisible – visual language – verbal language – Portinari - Machado

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos vão a todos aqueles que colaboraram direta e indiretamente para a realização deste trabalho e principalmente a essas pessoas maravilhosas:

À *Profª. Nelyse* pela paciência e dedicação.

Ao *Sílvio* e ao *Carlos* pela delicadeza, prontidão, atenção e cordialidade.

Ao museu Chácara do Céu pela cessão dos direitos.

À *Maria Itália* (IEB) por conceder-me o direito de fotografar as imagens.

Aos institutos que se dedicam a conservar o trabalho portinariano (Casa de Portinari – Brodósqui/SP; Projeto Portinari – Rio de Janeiro/RJ; Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro/RJ) pelas informações concedidas; e ao Instituto Brasileiro da USP (IEB) pela cessão das imagens..

À *Annateresa Fabris*, pela atenção e informações concedidas .

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

E principalmente ao meu marido, *Valdenir*, e aos meus filhos, *Suzano*, *Guilherme* e *Juliana*, pelas privações e pelo apoio incondicional recebidos neste longo caminho...

Márcia Vianna

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 01

I. O EXERCÍCIO DE DECODIFICAÇÃO E RECODIFICAÇÃO 18

1. O PROCESSO DE LEITURA DA LINGUAGEM VERBAL – A DECODIFICAÇÃO 18
2. A CRIAÇÃO VISUAL – A RECODIFICAÇÃO 23

II. O DIÁLOGO ENTRE O AUTOR E O LEITOR 32

1. O PODER DA PERSUASÃO COMUNICATIVA – A NARRAÇÃO 32
2. A IDEOLOGIA NARRATIVA COM CARACTERÍSTICAS PÓSTUMAS 34
3. PORTINARI FORMULOU NOVAS LINGUAGENS SOB O PONTO DE VISTA DO NARRADOR 38
4. AS REPRESENTAÇÕES E LINGUAGENS DE OLHARES ALHEIOS 44

III. NAS ENTRELINHAS DA PENA 47

1. COMPONDO BRÁS CUBAS 47
2. A PRESENÇA FEMININA 51
   - 2.1. FIGURAS FAMILIARES E DE CONVÍVIO SOCIAL DE BRÁS CUBAS 53
     - 2.1.1. PASCOELA 55
     - 2.1.2. AS FIGURAS FEMININAS DO CLÃ CUBAS 57
     - 2.1.3. UMA EXCEÇÃO - D. PLÁCIDA 59
     - 2.1.4. A COMPANHEIRA FATAL 61
   - 2.2. AS RELAÇÕES AMOROSAS 63

2.2.1. MARCELA 63
2.2.2. EUGÊNIA 71
2.2.3. VIRGÍLIA 75

2.2.4. NHÃ-LOLÓ (D. EULÁLIA) 80

IV. O NANQUIM TRAÇANDO BRÁS CUBAS E SUAS MULHERES 83

1. CRIANDO BRÁS CUBAS 88
2. A GALERIA DE RETRATOS FEMININOS 89
2.1. UMA GALERIA PERSONAGENS FAMILIARES, SERVIÇAIS E SOCIAIS 89
2.2. O VISUAL FEMININO DAS AMADAS EXPOSTO NA RECODIFICAÇÃO PORTINARIANA 98
2.2.1. MARCELA 98
2.2.2. EUGENIA 104
2.2.3. VIRGÍLIA 107
2.2.4. NHÃ-LOLÓ (D. EULÁLIA) 110

CONSIDERAÇÕES FINAIS 112

BIBLIOGRAFIA 117

ANEXO 123

INTRODUÇÃO

Nas mãos de mestres, a pena e o nanquim.

Deste material básico utilizado por dois comunicadores para a criação de suas obras – Machado de Assis e Cândido Portinari - surgiram magníficos textos, que serão apresentados e discutidos nesta dissertação como um jogo intertextual entre o texto e a imagem (o dito e o visto).

Os dois textos - um verbal e o outro visual - mas ambos possuidores do mesmo título e enredo: *Memórias Póstumas de Brás Cubas,* escrito originalmente por Machado de Assis, publicado em março de 1880, na *Revista Brazileira* e em volume, no ano seguinte. Entretanto, a 4ª edição, publicada em 1943, foi ilustrada por Cândido Portinari, vindo a ser a primeira obra editada pela "*Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil*", entidade fundada por Raymundo Castro Maya[1], com exemplares limitados (119 ao todo), exclusivos para os colecionadores, algumas entidades e instituições culturais. Esta edição destacou-se das demais pela escolha de um papel especial – "*Registro Brasil*", de alta qualidade, que lhe atribuía o caráter de



Figura 01- Capa da publicação de 1943, com ilustrações de Portinari.

[1] Raymundo Ottoni de Castro Maya (1894-1968). Mecenas, industrial, esportista, editor de livros, colecionador, fundador de museus e sociedades culturais, defensor do patrimônio histórico, artístico e natural, fundou a Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil e a Sociedade Os Amigos da Gravura em 1948. Criou dois museus que doou ao Rio de Janeiro: a Chácara do Céu e o Museu do Açude, com ricos acervos, jardins e reserva florestal.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

obra preciosa e luxuosa, correspondendo ao gosto dos colecionadores pelo seu raro e exclusivo trabalho.

A preciosidade do livro tornou-o um objeto artístico, de luxo, uma verdadeira obra de arte, pois além dos textos, trouxe consigo uma luz própria com a beleza das ilustrações.

O público alvo das edições, no caso os leitores de cada situação relacionada à época da publicação, embora apresentasse diferentes níveis culturais, ou seja, a cultura média da burguesia do século XIX e a cultura erudita dos leitores que formaram a "*Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil*", encontrou situações semelhantes de leitura, com a possibilidade de múltiplas interpretações, quer seja pela lógica realista machadiana, quer seja pelo imaginário portinaresco.

As ilustrações contidas nos exemplares eram compostas de desenhos e águas fortes[2] densos, sóbrios, num clima que expressou as emoções e experiências expostas por Machado ao longo do romance, refazendo a história. Podemos observar este aspecto em uma crítica publicada pelo Jornal *"Correio da Manhã"*, do Rio de Janeiro, em 13 de agosto de 1944, onde a autora e crítica, Lúcia Pereira, elogiou a perfeita harmonia entre o encontro dos dois mestres brasileiros :

"O que quero dizer é que, procurando traduzir fielmente Machado de Assis para o desenho, Portinari restringiu, ou melhor, dirigiu a sua imaginação, fazendo uma recriação, coisa mais difícil, e no caso mais valiosa, do que a criação espontânea.

(PEREIRA, 1996: 38.)[3]

---

[2] Água forte é uma reprodução artística muito parecida com a litografia.
[3] Lúcia Pereira, *in* Annateresa Fabris, in *Portinari-Leitor*, Museu de Arte Moderna, São Paulo,1996, pág. 38.

A "recriação" (PEREIRA, 1996:38) necessita de instrumentos para ser lida, nela texto e imagem geram um outro texto construído pelo leitor. Os escritos de Wolfgang ISER[4] sobre a estética da recepção e os de Louis MARIN[5], sobre o visível e o invisível, auxiliaram na análise do processo de decodificação, e em posterior leitura, por parte do leitor, Portinari, este tendo em mãos uma criação machadiana, utilizando-se de seus dotes criativos para revivê-la em uma nova linguagem. Desta forma podemos pensar em uma cadeia de criação de metatextos, obtendo ao seguinte esquema:

M ____ M.P.B.C. ____ P ⟶ M.P.B.C.' ⟶ L

M = Machado
M.P.B.C. = Memórias Póstumas de Brás Cubas
P = Portinari
L = leitor

Expostos os conteúdos estudados, tivemos então a poeticidade revelada nos textos transformando em diferentes linguagens a matéria-prima – **a tinta** – e, de acordo com suas habilidades, dois comunicadores efetuaram seus trabalhos como mostra de seus dons - escrever e ilustrar.

A partir de uma leitura efetuada por Portinari, surgiu um novo canal de comunicação, levando o leitor a um passeio virtual por entre os traços criados pela imaginação, pelo dom e interpretação pessoal do ilustrador. Tudo isso resultou então, em

---

[4] Wolfgang Iser – l'acte de lecture. *Trad. O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. V. 1. São Paulo, 1996.

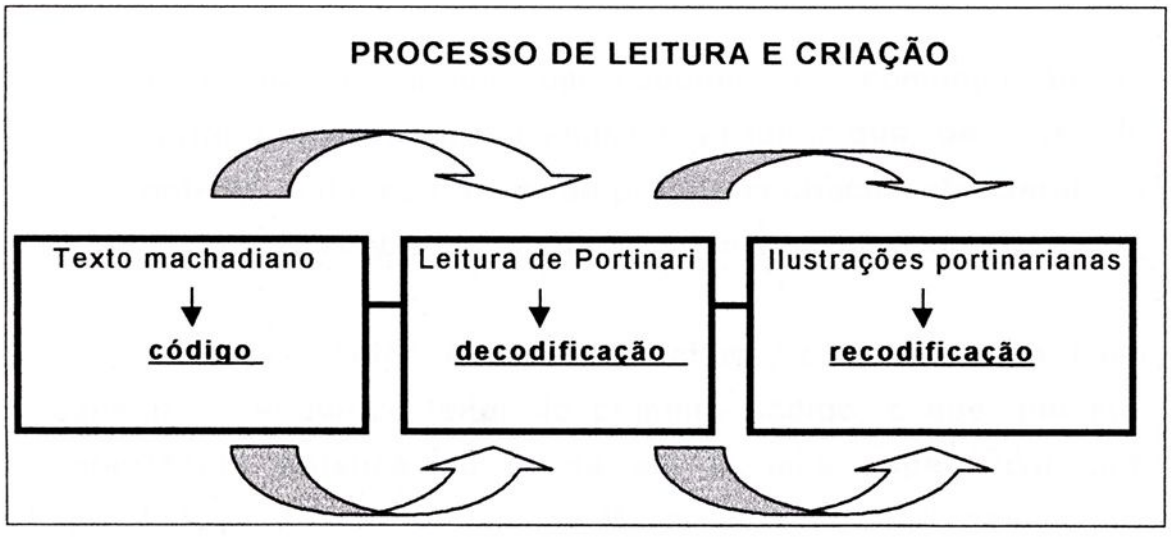
[5] Louis Marin, *Ler um quadro – uma carta de Poussin em 1639, in Práticas de Leitura*, org. Roger Chartier. Estação Liberdade, São Paulo, 2001, págs. 117-140.

uma leitura verbal vinculada à leitura plástica do texto *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Surgiram os traços que deram vida às expressões dos rostos, às paisagens e às cenas, através de caricaturas, desenhos abstratos e outras características do trabalho portinariano, concretizando visualmente personagens e momentos do romance machadiano, estabelecendo um processo de comunicação em duas linguagens – a verbal e a visual, unindo, então, as pinceladas narrativas e os traços do nanquim.

Portinari viu-se diante da vasta concepção do autor e da complexidade de personagens tão peculiarmente brasileiros e fascinantes, compondo assim uma série de "retratos", máscaras ou *personae*, assinalando e recriando o mundo machadiano.

Desta forma, nasceu um processo de comunicação onde houve a produção verbal surgindo como primeiro **código**, posteriormente, lido por Portinari que o **decodificou** e efetuou uma **recodificação** ao ilustrar a obra. Assim, todas as etapas efetuadas encontram-se no seguinte esquema:



Confirmou-se, então, o processo de leitura e criação: primeiramente Machado escreveu seu texto, depois, para que pudesse ilustrá-lo, Portinari efetuou uma intensa leitura, criando, em seguida, um novo código de produção – o do **não-verbal** - onde transcreveu através das ilustrações, as suas impressões, sensações e descrições de cenas e personagens contidas no texto machadiano.

Após a leitura do comunicador visual, surgiu como produto final uma representação gráfica para demonstrar um outro canal de comunicação, transmitindo a sua mensagem, embora de maneira diferente, sem alterar a essência ideológica e realista da obra.

Ao observarmos as ilustrações, temos a sensação de sentirmos a presença de Machado, *espiando* por cima dos ombros de seu ilustrador, Portinari, *sussurrando* conselhos e sugestões; percebemos entre eles íntimas afinidades artísticas, compensando profundas dessemelhanças de temperamento, tanto nas ilustrações como no texto clássico do romancista, escandalizando pela inovação, mas com cautela e reserva, transformando tudo em obra-prima.

Este diálogo seguiu um esquema de comunicação ao transportar a mensagem do emissor ao leitor que, de posse do seu contexto contemporâneo, do próprio conhecimento literário e artístico, pôde recebê-la com maior ou menor dificuldade.

Tomemos como exemplo Cândido Portinari, neste caso específico, enquanto leitor do primeiro código, o que, por sua importância artística, já causa em si uma expectativa com relação aos resultados. Ambos, Machado e Portinari, apesar das

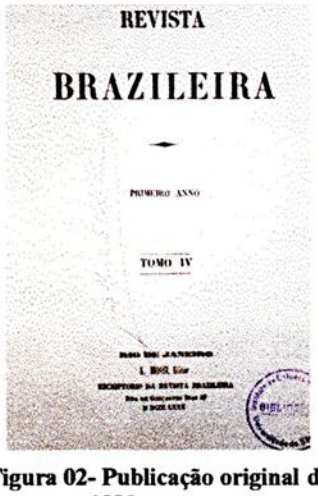
unesp

linguagens escrita e visual serem diferentes, construíram cenas e narrativas do mesmo texto, mas somente após a leitura da obra original pelo decodificador, seguida de uma interpretação pessoal, houve a **possibilidade da realização dos passos de criação das ilustrações, cujo resultado veio após a recodificação dos símbolos e da essência da obra.**

Para LYRA[6] (1995:16) este processo de criação poderia ser caracterizado como um "*espelhamento*", exemplificando a visão de uma obra em qualquer linguagem, refletindo em uma nova forma de expressão. Já JAKOBSON[7] (1970) denominou-o "*transmutação*", ou seja - a transformação de uma expressão artística em outra modalidade de arte.

Mais de cinqüenta anos depois da publicação original (em 1880), um outro texto foi publicado, resultado de belíssimas ilustrações de Portinari, reafirmando a magnitude do autor e o potencial de criação do artista ao revelar seu conhecimento através dos desenhos, e ao projetar toda a sensibilidade de um excelente leitor e intérprete da obra machadiana, já que as reproduções visuais transmitiram a mensagem do texto sem "ruídos", concretizando a comunicação.

No século XIX, em 1880, Machado de Assis, tão intelectual, reticente e interiorizado, idealizou e criou o original de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, tornando-se capaz de inovar a linguagem escrita em sua época, ao conduzir seus leitores a caminhos até então não


REVISTA

BRAZILEIRA

PRIMEIRO ANNO

TOMO IV

Figura 02- Publicação original do romance, 1880.

[6] Bernadete Lyra, *A Nave Extraviada*, ECA-USP, São Paulo, 1995.
[7] Roman Jakobson, *Lingüística e Comunicação*, Cultrix, São Paulo, 1970.

percorridos em nossa literatura. Esse primeiro romance realista, iniciou uma nova tendência literária, destinada aos leitores da *Revista Brazileira* (veículo de comunicação feito para um público alvo formado por personalidades, nobres da Corte e a burguesia dos principais centros brasileiros).

Ao deixar as características folhatinescas, o autor aproximou-se de uma escrita inovadora, em *flashes* (com seus capítulos curtos e concisos), direcionando críticas à burguesia intelectual da época e utilizando um tom mais "cético" em seus comentários sobre o ser humano e o comportamento de uma forma geral (rótulos, arrogância, pretensões, vaidade etc.). Sua escrita fez surgir descrições, através de um refinado sistema de símbolos, representando as estruturas que sustentaram a sociedade do Segundo Reinado.

A maturidade literária do autor apresentou uma nova técnica, onde foi possível expressar, com um mínimo de palavras, as experiências vividas pelos personagens nos capítulos curtos, mostrando um registro psicológico, como uma radiografia composta de indicações mínimas, de gestos insinuantes, dos quais nada podemos perder, se quisermos compreender toda a sua significação, provocando assim a necessidade de leituras e releituras, o encontro de idéias secundárias e imprevisíveis ao longo do romance.

A ficção machadiana captou os reflexos do universo moral dos indivíduos, com uma grandeza maior, originando uma nova forma literária com a intenção de dissecar as almas das personagens em um estilo novo e progressista – o Realismo, ao invadir a intimidade, em um processo de escrita onde predominou uma inteligência micrográfica, do tipo sensorial.

unesp

Desta forma os destaques expressivos não foram as paisagens e passagens românticas, mas sim os indivíduos, examinando-lhes o "mínimo escondido", gestos e expressões diminutas, olhares dissimulados, risos e intenções secretas, pormenores de superfície revelando uma vastidão do interior do ser.

A expressão da sensação que a leitura machadiana nos provoca se encontra registrada nas palavras de TEIXEIRA[8] (1988):

"A escrita machadiana resulta de uma grande inquietação espiritual. Essa inquietação, contudo, buscou amparo no método, na dedicação, na rotina de escrever todo dia para atingir a expressão perfeita. O seu escrever tomou aos poucos a nítida feição de ofício, para cujas dificuldades inventava sempre novas soluções."

Já na publicação do primeiro volume de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, no ano seguinte (1881), pela *Tipografia Nacional*, muitas mudanças aconteceram, como: algumas alterações no texto, a dedicatória foi acrescentada e os editores fizeram algumas modificações na obra.

A criação de uma nova linguagem confirmou a busca de Machado pelo realismo nacional, um eterno conflito entre a sociedade e seu modo de vida, até então pouco explorados – a realidade na literatura, em que o autor se viu diante do caos da existência, onde para melhor compreender e observar a humanidade teve que explorar a ironia, em uma mistura de riso, excesso de lucidez, desencanto e cinismo...

---

[8] Ivan Teixeira, *Apresentação de Machado de Assis*, Coleção Universidade Hoje, Editora Martins Fontes, São Paulo, 1988.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Conseqüentemente a tradição didática de nossa historiografia literária designou um marco introdutório na estética literária nacional, como observava MELQUIOR[9] (1995:06) ao interpretar os aspectos da escrita machadiana como um reflexo social da do século XIX:

"As bases sociais desse mundo não são difíceis de circunscrever. O ambiente de Brás Cubas é o das elites escravocratas de oitocentos; ambiente em que o ócio e sadismo prevalecem.

... a fidelidade com que ele evoca os modos de vida dos bacharéis e barões, sinhás e sinhazinhas, agregados e escravos que ocupava um espaço comunitário fundado nas relações das classes, atenuada por cimentos culturais e válvulas políticas; uma estrutura social que reflete e estimula instintos agressivos."

Seguindo a linha machadiana de inovação, Cândido Portinari (1903-1962), demonstrou como um comunicador visual pode em suas expressões revelar a realidade brasileira, por isso seus trabalhos foram difundidos mundialmente e obtiveram reconhecimento por seu estilo único como de um dos maiores comunicadores visuais deste país, profundamente dedicado às vertentes estéticas contemporâneas de sua terra natal. Isto nos revelou o próprio artista, em 1926, numa entrevista jornalística, cujo depoimento parecia dialogar com o realismo do texto machadiano:

"A arte de um país não se impõe com prédicas e leis; nasce instintivamente e forma-se com o tempo, assim como as individualidades dos artistas independem da sua vontade e só se

---

9. José Guilherme Merquior, *in* Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, São Paulo, Ática, 1995, pág. 06.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

firmam, quando a sua técnica se solidifica. Ninguém pode impor, a si próprio, esta ou aquela fatura.

Assim, arte brasileira só haverá quando os nossos artistas abandonarem completamente as tradições inúteis e se entregarem com toda alma à interpretação sincera do nosso meio."

Deixemos um pouco o texto escrito, para revelarmos aqui, nesta dissertação, um lado desconhecido da carreira portinariana, onde este destacou-se como leitor e ilustrador, produtor de inúmeras e belíssimas imagens que trabalharam profundamente com a imaginação dos leitores de muitas gerações posteriores à publicação do romance machadiano, ao retratar com uma variação de estilos as cenas e os personagens, levando-nos a visualizar a essência machadiana através das representações artísticas expostas nesta pesquisa, constatamos pois, que Portinari desenvolveu, na década de 40, alguns trabalhos com ilustrações, não apenas de Machado de Assis de quem ilustrou *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e o *Alienista*, mas também manuscritos da colonização brasileira da autoria de Hans Staden e o *Menino do Engenho,* de José Lins do Rêgo.

Estes e outros trabalhos, como já mencionamos, fizeram parte de um projeto do mecenas Castro Maya para criar uma coleção literária ilustrada com obras raras, destinadas a um público restrito, na década de quarenta do século XX.

Grandioso, envolvendo nomes famosos da arte brasileira, o plano prosperou, as edições concluídas resultaram em um número de aproximadamente 23 edições. O produto final teve uma dignidade admirável aos olhos de estudiosos e amantes da comunicação, tanto visual, como verbal, pois o trabalho destacava os artistas mais famosos e também os diversos

unesp

estilos literários, pertencentes às mais diferentes épocas da arte e literatura brasileiras.

Como estudamos apenas a obra citada, percebemos que o desafio da proposta lançada ao comunicador visual, o envolvente conceito cultural brasileiro, aliado à criatividade definiram um traço de sua carreira profissional pouco conhecido pela mídia e que somente na década de 90 voltou a ser estudado, transformando-se parte integrante de uma exposição no MAM – *Museu de Arte Moderna* – de São Paulo, onde estas ilustrações chegaram ao público através do empenho das curadoras Annateresa Fabris e de Cacilda Teixeira da Costa, resultando em uma publicação que comentou e orientou sobre todos os aspectos do evento, mas ao mesmo tempo avaliou criticamente as duas obras, assim como seus referidos autores.

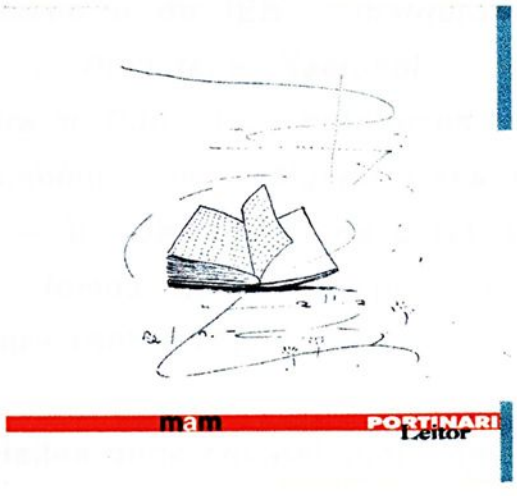


Figura 3- Capa da edição publicada pelo MAM, Museu de Arte Moderna de São Paulo, em ocasião da mostra *"Portinari Leitor"*, 1996.

Ao tomarmos conhecimento, através do texto *Portinari-Leitor* de Annateresa FABRIS[10] (1996), da existência de tais ilustrações, confirmamos a intenção de estudarmos a obra sob o ponto de vista intertextual e intercomunicacional, no qual pudéssemos avaliar o texto de Machado (*o dito*) como um primeiro **código**, **decodificado** pela leitura de Portinari e **recodificado** através das 96 ilustrações contidas em um volume

[10] Annateresa Fabris, in *Portinari-Leitor*, Museu de Arte Moderna, São Paulo,1996.

especial (*o visto*), correspondente à quarta edição do livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

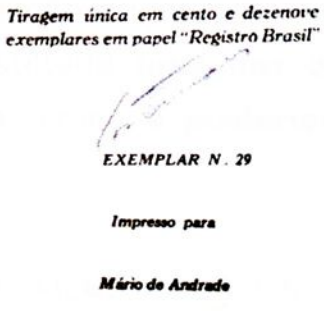
Para a realização desta pesquisa, mantivemos contato com a autora e responsável pela exposição no MAM, Annateresa Fabris; visitamos bibliotecas, como a do IEB – *Instituto de Estudo Brasileiros* – USP/SP; a *Biblioteca Nacional* – RJ; museus, principalmente a *Chácara do Céu* – RJ; contatamos com o *Projeto Portinari* – RJ e também com o *Museu Casa de Portinari*, situado em Brodósqui – SP. De uma forma geral, em muitos aspectos fundamentais, fomos auxiliados por esses suportes técnicos, no período entre 1999 e 2001.

Foram vários contatos e visitas onde constatamos como o acesso a documentos antigos e históricos pode ser extremamente dificultoso, inclusive àqueles que tencionam apresentar ao público as diferentes formas culturais desenvolvidas no país. A burocracia e a falta de estrutura das entidades dificultaram a cessão das imagens, materiais de reprodução e informações sobre o assunto.

Após a descoberta da publicação, houve uma busca incessante por números da obra estudada, que estivessem disponíveis para o fornecimento de imagens. Assim, o envolvimento com a produção artística e visual brasileira, levou-nos ao encontro de verdadeiras "pérolas" da nossa cultura, obras muito pouco difundidas e às vezes desconhecidas do público, cujo contato visual e manuseio, tornaram-se praticamente impossíveis, devido à raridade das ilustrações que, por isso, encontraram-se guardadas nas mãos de colecionadores, em museus e bibliotecas particulares espalhados por todo o país e provavelmente até no exterior.



A edição especial de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, da "*Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil*", conforme afirmação anterior, destinou-se a um público alvo erudito (como no caso do exemplar em estudo, de n.º 29, pertencente ao escritor Mário de Andrade), cujas ilustrações foram fornecidas excepcionalmente pelo IEB - *Instituto de Estudos Brasileiros* – USP/SP, para esta pesquisa (pois o direito de divulgação das imagens presentes nesta dissertação foram adquiridos através do Museu Chácara do Céu – RJ), sendo o exemplar um dos volumes originais cedidos à biblioteca do Instituto, possivelmente pela família de um dos membros do grupo de colecionadores, talvez familiares do próprio escritor acima citado.


Tiragem única em cento e dezenove exemplares em papel "Registro Brasil"

EXEMPLAR N. 29

Impresso para

Mário de Andrade

Figura 4- Contracapa da edição que forneceu as imagens para esta dissertação, pertencente ao escritor Mário de Andrade, doada ao IEB – SP.

De posse do material para a pesquisa, coube-nos, portanto, a tarefa de encontrar os caminhos para o desenvolvimento desta pesquisa, uma vez que o tema possuía uma amplitude ilimitada, remetendo-nos a várias leituras.

Justificamos nossa delimitação ao fixarmos a pesquisa na busca da interpretação do trabalho visual e escrito, com ênfase à leitura e criação (decodificação e recodificação), a respeito das leituras e criações artísticas enfocando o protagonista e as personagens femininas, ou seja, *"Brás Cubas e suas mulheres"*.

Posteriormente, analisaremos como se deu o processo de comunicação entre ambos, tendo como destaque a interpretação do leitor quanto ao resultado dessas linguagens.

Constataremos, também, a justaposição quanto às visões e suas possíveis perspectivas para o resultado final das obras, tanto aquela em que utilizou-se a *pena*, como a posterior que tinha como instrumento o *nanquim*.

Um aspecto importante na análise visual encontra-se na condução do artista com relação à fabricação do processo de leitura, pois Portinari assumiu então o papel de enunciador e autor das ilustrações direcionadas aos enunciatários que eram os membros da "*Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil*".

Esclarecemos estar a pesquisa baseada no método dedutivo. Provavelmente obteremos as respostas que buscamos em todo o texto, quer pessoais ou fundamentadas teoricamente. Avaliaremos o leitor de Machado, o leitor de Portinari através da nossa leitura.

Este trabalho de pós-graduação foi árduo, e ao mesmo tempo um desafio, por iniciar uma pesquisa envolvendo nomes como o de Machado de Assis e de Cândido Portinari, pois devemos lembrar-nos que ambos possuem trabalhos especiais e renomados, excelentes para pesquisas mais amplas e criativas. Sendo assim, esta dissertação concretizou-se como uma das vertentes possíveis, pela inovação do tema e também pela falta de informações acerca de um trabalho tão elaborado, pouco divulgado e valorizado pela cultura artística e literária nacional. Trata-se de um trabalho amplo e projetado sobre as leituras das



mais novas teorias envolvendo a estética da recepção no processo de comunicação.

A escolha deu-se por tratar do ponto alto da história, a criação de um personagem tão polêmico e inovador, Brás Cubas, cuja irreverência, o caráter altamente duvidoso e avaliativo, mostram tanto psicologicamente quanto eticamente, as faces do verdadeiro homem, redescoberto no estudo, como um narrador póstumo, um homem à espera de ser alvo de sua consciência e dos vermes que o esperavam após a morte.

Os momentos da escrita machadiana, lidos e interpretados graficamente por Portinari, formaram aos poucos um trabalho curioso, criativo, sensível e profissional, sendo então a fonte dos resultados estudados e apresentados por este trabalho.

Compactamos as figuras femininas de Machado, em um texto único, usando o ponto de vista e a voz de Brás Cubas, ou seja, para analisarmos uma personagem perfilamos toda a escrita que a envolveu, chegando assim, à formação de sua pessoa.

Em um primeiro capítulo – **O Exercício de Decodificação e de Recodificação** - verificaremos os dois meios de comunicação, traçando um paralelo entre eles através da realização do ato de leitura, que envolverá autor e leitor, num processo de recepção textual, com base em ISER[11] (1996); e também observaremos a mobilidade do ponto de vista do leitor ao examinar o texto com uma multiplicidade de perspectivas ao ler, reler e até criar com base no texto machadiano e portinariano.

unesp

No segundo capítulo, observaremos **O Diálogo entre o Autor e o Leitor**, enfatizando a narração textual, onde temos a figura de um autor autodiegético, empenhado em contar sua história, trabalhada aqui nos aspectos verbais e visuais. Analisaremos os elementos de comunicação para o autor textual/empírico e para o destinatário, que vem a ser o leitor visado ou pretendido (aquele que o emissor tinha em mente ao escrever o texto).

O terceiro capítulo adquire um aspecto diferenciado dos outros, pois trará as análises da criação machadiana de **Brás Cubas e Suas Mulheres**, um traçado das idéias que levará à formação de personagens e cenas tão importantes e dignas dos pensamentos mais profundos, onde a trama machadiana envolverá o leitor que após entendê-lo em profundidade, percebendo haver muito mais do que os códigos explícitos, há também um jogo lingüístico e profissional, demonstrando a originalidade do autor.

Ao longo do trabalho, deixamos para o quarto capítulo – **O Nanquim Traçando Brás Cubas e suas Mulheres** – a visão do texto machadiano sob a leitura de Portinari, obtendo o seu reflexo comunicacional em outra linguagem, a ilustração, cujos resultados encontram-se no livro mencionado.

Assim "fechamos" esta pesquisa com a decodificação, sem esquecer o prazer de observar as idéias em um encontro maravilhoso entre esses artistas.

---

[11] Wolfgang Iser – l'acte de lecture. *Trad. O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. V. 1. São Paulo, 1996.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

O próximo capítulo, como já dissemos, enfocará o processo de decodificação e de recodificação, trabalhando assim a teoria de ISER, observando o código escrito e a leitura do mesmo.

I. O EXERCÍCIO DE DECODIFICAÇÃO E RECODIFICAÇÃO

1. O PROCESSO DE LEITURA DA LINGUAGEM VERBAL – A DECODIFICAÇÃO

A decodificação relaciona-se com o processo de recepção textual, por isso, a teoria de ISER[12] (1996) tem para nós grande valia no desenvolvimento desta pesquisa, definindo e mostrando caminhos para a descoberta do pensamento do leitor, sempre atrelado à criação verbal, agindo em sua interpretação pessoal e global, de acordo com o seu horizonte de expectativas.

Sobre o verbal, sabemos que as frases estão ligadas umas às outras com vistas a formar unidades semânticas de um nível superior e que apresentam estruturas muito diferentes, pois engendram conjuntos tais como: narrativa, romance, estilo, conversação, drama, teoria científica, conflitos, expectativas etc. Tudo isso fez parte da percepção crítica e criativa do autor, Machado de Assis, que seguiu normas estruturais, embora seu trabalho, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas,* tenha inovado ao criar uma comunicação realista, despida de tradições, e por isso conseguiu atingir o objetivo semântico visado (não pelo texto, mas sim pelo efeito causado na recepção do leitor). Sobre este aspecto HUSSERL (1996:52)[13] escreveu:

---

[12] Wolfgang Iser, *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. V. 1. São Paulo, 1996.

[13] Edmund Husserl, Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (Gesammelte Werke 10), La Haye 1966, p. 52, T.F. : Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps, traduzido do alemão por Henri Dussort, P.U.F. Paris 1964, p. 71. *In* Wolfgang Iser, *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. V. 1. São Paulo, 1996.

"Todo processo originariamente constitutivo é impelido por pretensões que constituem no vazio o que há de vir (o advento) como tal e apoderando-se dele, o levam à realização"

ISER[14] afirmou que o texto de ficção enquanto não é referencial, é aberto, porque não se esgota na designação de dados, mas se apresenta ao receptor como proposta real de estruturação pela qual qualquer coisa não objetiva pode ser constituída.

Para entendermos como funciona este processo de estruturação, é conveniente considerarmos aquilo que condiciona validamente o ato de intelecção, compreendida pela necessidade de fechar sem cessar as configurações que se formam.

Seguindo este argumento, entendemos e damos razão a SARTRE[15] quando este escreveu:

"Assim, para o leitor, tudo está por fazer e tudo já foi feito; a obra não existe a não ser ao nível exato de sua capacidade; enquanto ele lê e ele cria, ele sabe que poderá ir bem mais longe em sua leitura, criar mais profundamente; e, por isso, a obra lhe parece inesgotável e opaca como as coisas. Esta produção absoluta de qualidade que, ao passo que emanam de nossa subjetividade, se condensam sob nossos olhos em objetividade impermeáveis..."

Na verdade, a teoria iseriana mostrou-nos ser na memória que o leitor encontrou liberdade suficiente para harmonizar a multiplicidade desordenada da vida cotidiana, dando-lhe uma coerência formal do fato, possibilitando, talvez, a única maneira de reter os sentimentos das experiências vividas.

---

[14] Wolfgang Iser, *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. V. 1. São Paulo, 1996.
[15] Sartre, p. 96; cf. a este propósito igualmente Pierre Bourdieu, Zur Soziologie der Symbolischen Formen (stw 107), Frankfurt 1974, pp. 165 et 169. *In* Wolfgang Iser, *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. V. 1. São Paulo, 1996.

unesp

Prosseguindo, segundo o autor, o leitor participa do texto, envolvendo-se em uma narração que o leva a ter a impressão de estar vivendo uma outra vida. Esta ilusão provoca uma interação fazendo-o esquecer até quem é, por sentir-se parte integrante do enredo. Durante a leitura, o presente e o passado não cessam de convergir para aparecem mais claramente, de modo que o ponto de vista móvel desdobra-se sobre o texto e, conseqüentemente, cria uma rede de operações na consciência do leitor.

A leitura provoca sensações conflitantes; à primeira vista há um encontro do fato com o prazer, resultado das surpresas causadas pelas expectativas da leitura. Este paradoxo funde-se entre a *surpresa* e *frustração*; efeitos que exercem algo sobre o leitor, uma vez que a frustração pode reter ou bloquear o desenvolvimento da compreensão, causando um impasse.

Dessa forma, a necessidade da configuração apresenta-se como condição prévia à compreensão do texto, ou seja, o leitor interessa-se em receber toda a informação necessária sobre o texto e suas tendências, mas para isso muitas vezes tem a intenção de despender o mínimo esforço intelectual para realizar esse feito. Se o autor aumentar o número de sistemas codificados (devemos lembrar ser esta uma forma constante do subjetivismo machadiano), tornando mais complexa a estrutura do texto e deixando o leitor inclinado a reduzir-lhes, ao reunir o mínimo de informações que possa decodificar, tudo isso complica o entendimento pleno dele, tornando o trabalho de decodificação mais interessante e amplo.

A necessidade de selecionar certas relações na rede daquelas já estabelecidas, provém do fato que, no decorrer da leitura, o ato desenvolve os pensamentos de uma pessoa.

unesp

Quaisquer forem esses pensamentos, eles não deixarão de representar um mundo desconhecido. Por definição, este mundo vai além das próprias experiências pessoais apresentando, conseqüentemente, certos elementos que não são diretamente acessíveis.

A essência textual não reside nas expectativas, nas surpresas ou decepções, menos ainda nas frustrações encontradas no decorrer do processo de leitura. Ela incorpora as reações do sentido, formadas no ato de ler, e provocadas pelo movimento (ação), perturbação (conflitos) ou interferência (momentos ou situações antagônicas). Isto quer dizer que ao ler, há uma reação àquilo podendo ser produzido no próprio leitor, formando, assim, um mundo de reações e fazendo com que se possa viver o texto como um acontecimento real.

Na concepção iseriana, "*sentir o texto*" é um acontecimento correlacionado ao conhecimento e à sensibilidade do leitor. A forma de expressão articula um processo de realização que se desenvolve em sua mente, surgindo aí certas ambigüidades, estimulando a formação de obras opostas, construindo uma configuração compensatória e desfazendo as dificuldades encontradas no decorrer da leitura.

No texto machadiano o leitor encontra uma relação conflituosa relacionada à subjetividade e à ironia. A subjetividade deve ser interpretada de acordo com o contexto cultural de quem a lê; já a ironia expressa pelo autor forma a configuração, permitindo ao leitor identificar a relação entre os signos que surgirão no decorrer da leitura. Esta configuração fragmenta-se numa multiplicidade de associações imaginárias,

unesp

nem sempre esgotáveis, servindo de "pano de fundo" da ironia problematizada, agindo sobre o jogo individual criado pela imaginação, visando a identificação das correlações entre os signos e fazendo aparecer o ato de compreensão como um encadeamento de reações indispensáveis ao entendimento.

Por isso, para ISER[16], essas relações estabelecem um processo de desenvolvimento da imaginação que não pode ser desfeito, pois significa o envolvimento do leitor com a obra. Esse envolvimento faz o texto estar presente no ser e coloca o ser presente no texto e, se existe envolvimento, existe presença. O envolvimento constitui um momento decisivo da leitura, onde numerosos fenômenos ocorrem simultaneamente, desempenhando importantes funções no ato de compreensão da obra e de seu significado.

Concluímos então, segundo a teoria iseriana, que à medida que se lê um texto de ficção, surge uma interação entre o pensamento do leitor e suas experiências passadas, e à medida que essa interação coloca em jogo dois processos solidários: a desordem do *status* da experiência antiga e a formação de uma nova experiência, observa-se a compreensão do texto, vista não como um processo pacífico de aceitação, mas sim como a resposta produtiva a uma situação vivida. É a soma das experiências e idéias diretivas do leitor.

---

[16] Wolfgang Iser, *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. V. 1. São Paulo, 1996.

unesp

2. A CRIAÇÃO VISUAL – A RECODIFICAÇÃO

A estrutura do texto e aquela do ato de ler tornaram-se complementares para que a comunicação entre codificador e decodificador realizasse-se, produzindo assim um texto correlato com o nível intelectual do leitor, neste caso – Cândido Portinari - cuja a transferência do verbal para o visual tornou-se possível quando se integraram a conscientização e a percepção, aliados aos dons de cada um – quer fosse do escritor, do leitor ou do ilustrador.

Definimos aqui leitura como "*uma integração dinâmica entre o texto e o leitor*", já que os signos lingüísticos do texto e suas combinações puseram em movimento a transposição do texto para a consciência do leitor. Os atos provocados pelo texto escaparam a um controle externo do mesmo, instaurando a criatividade da recepção, e resultando em algo novo e criativo, dependente da leitura efetuada.

Os conhecimentos anteriores que o leitor trouxe consigo, eram sempre revestidos de valores, e toda experiência estética tendeu a mostrar um interação continuada entre operação *dedutiva* e *indutiva*.

Uma configuração textual coerente poderia ser a base indispensável do ato de compreensão em geral, pois ela dependia dos reagrupamentos realizados pelo leitor, por meio dos quais as ligações entre os signos eram identificadas e representadas nas reproduções artísticas. Tivemos como resultado uma ligação recíproca entre os signos – verbal e visual – embora não explicitada pelo texto, mas provinha da

unesp

modificação conservada na memória dos signos submetidos a um sistema de equivalência.

A estrutura textual estabeleceu entre os signos uma totalidade, enquanto que a equivalência nascida das modificações geradas pelo leitor, esteve sempre conservada na memória dos significados dos signos, sendo estes produtos do leitor. Vimos assim o momento em que a estrutura textual transformou-se em estrutura de ação através dos traços e desenhos portinarianos.

ISER[17] afirmou que a leitura era a interação dinâmica entre o texto e o leitor, pois os signos lingüísticos do texto e suas combinações colocaram em movimento a transposição do texto para a concepção de idéias do leitor, onde os atos provocados pela leitura escaparam a um controle interno dela mesma, instaurando uma criatividade da recepção que podemos julgar como interpretativa, e neste caso, especificamente, também produtiva.

As decisões seletivas tomadas no decurso da leitura produziram um excedente de possibilidades. Isto significou que esses atos seletivos permaneceram virtuais e se incorporaram ao leitor no domínio de experiências estranhas ocorridas durante a leitura, conduzindo ao ato de apreensão e de criação. As personagens, os eventos e as ações obtiveram outras significações, e apareceram sob uma nova luz, significando que as decisões seletivas mudaram de orientação pelo fato de associações estranhas ocorrerem, modificando as figurações semânticas adquiridas.

---

[17] Wolfgang Iser, *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. V. 1. São Paulo, 1996.

unesp

Temos como exemplo do aspecto citado, a construção da personagem alcoviteira – D. Plácida, que recebeu do autor textual um tom de candura, maternidade e inocência, totalmente diferente do que se esperava de alguém em sua delicada posição; entretanto esse aspecto foi captado na recodificação portinariana, onde o comunicador textual buscou várias formas de expor a figura[18], encontrando na imagem publicada a feição de uma pessoa correspondente ao tom sensível do comunicador verbal acerca da fragilidade da personagem.



Figura 5- Ilustração contida na edição especial da "*Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil*", pág. 163.

"[...] e tudo ficou sob a guarda de Dona Plácida, suposta, e a certos respeitos, verdadeira dona da casa.

Custou-lhe muito aceitar a casa; farejava a intenção, e doía-lhe o ofício; mas afinal cedeu. Creio que chorava, a princípio: tinha nojo de si mesma. Ao menos, é certo que não levantou os olhos para mim durante os primeiros dois meses; falava-me com eles baixos, séria, carrancuda, às vezes triste. [...]

[...] Ao cabo de seis meses quem nos visse a todos três juntos diria que Dona Plácida era minha sogra. [...]"

(Memórias Póstumas de Brás Cubas:105).

A formação de uma configuração coerente não constituiu em si um processo criador de ilusões, mas esta formação realizou-se na seqüência de reagrupamentos, não formulando uma mera característica do texto, e sim uma representação de ordem semântica. Por isso, tem fundamento a seguinte afirmação de GOMBRICH[19]: "*Cada vez que uma leitura coerente se apresenta ao espírito... a ilusão toma frente*".

---

[18] Ensaios para a criação da personagem, vistos no acervo do Museu Chácara do Céu – Rio de Janeiro/RJ, em Janeiro de 2000, infelizmente não disponíveis para eventuais publicações

[19] E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, 1964, p. 204, *In* Wolfgang Iser, *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. V. 1. São Paulo, 1996.

Tendo como base a citação anterior, não podemos considerar o romance machadiano como uma ilusão ou como uma reprodução enganosa de uma dada realidade, mas sim o paradigma de uma realidade estruturada, pois o que o sentimento recupera do sentido, articula-se visivelmente, numa forma de compreensão revista e devidamente representada através da escrita, como ilusão para a formação de uma configuração coerente, garantindo a compreensão, que surgira então, na visão do leitor e recodificador, Portinari.

As ilustrações portinarescas, representando o significado da obra, não se restringiram a ornamentar ou decorar a edição do livro da "*Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil*", na verdade elas expressaram visualmente o conteúdo deste, captando o sentido profundo do texto verbal através das formas que se sobrepuseram às limitações físicas do livro. Sobre este aspecto FABRIS[20] apresentou sua visão:

> *"O texto e a imagem são comunicantes, e o artista não se limita ao descritivo ou ao apoio visual à escrita, procurando realizar uma obra equivalente em seu campo peculiar de ação.. Assim, muitas ilustrações podem ser apresentadas separadamente ou vistas uma a uma, sem o prejuízo ou perda de sentido."* (grifo nosso)

Portinari obteve uma "imaginação plástica" desenvolvida nas ilustrações, totalmente coerente e integrada ao seu universo artístico. Suas imagens surgiram a partir dos textos e se aproximaram deles o máximo possível, buscando a significação, criando um conteúdo visual, particular e específico para a obra estudada.

---

20 Annateresa Fabris, in *Portinari-Leitor*, Museu de Arte Moderna, São Paulo,1996.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

A leitura só pode ser considerada prazerosa quando a criatividade entra em jogo, oferecendo-nos uma chance de colocarmos nossas aptidões à prova; quanto a isso, o resultado das ilustrações indicaram o grau de compreensão do ilustrador, enquanto leitor, assim como a sua capacidade de percepção dos detalhes implícitos na criação verbal, quer sejam propositais ou não.

O ato de ilustrar coincidiu com o de ler, dialeticamente, pois, desta maneira, a relação entre o texto e o leitor diferiu da percepção, ao contrário, tornou-se uma relação entre *sujeito* e *objeto*, supondo um leitor para quem o ponto de vista móvel deslocou-se por meio de seu domínio cultural e conseqüentemente, do objeto.

O texto de ficção fez explodir um quadro de referências, trazendo luz a certos aspectos invisíveis, pessoais, não existentes explicitamente no original; entretanto o leitor não se distanciou do texto, apresentando um resultado incompatível com o verbal.

Esta sensibilidade pôde ser percebida nos diversos ensaios das ilustrações não utilizados na publicação original (como nestes exemplos apresentados), proporcionando ao ilustrador tentativas de aproximação e semelhança com as descrições e narrativas fornecidas pelo

Ensaio



Figura 06 – Ensaio portinariano – "A mãe de Brás Cubas" – *Portinari Leitor*, pág. 32)

Ilustração Publicada



Figura 07 – Mãe de Brás Cubas, Edição dos "*Cem Bibliófilos do Brasil*", pág. 25

autor do texto, mais devidamente com as imagens concebidas pelo leitor e também originárias de sua crítica e recepção textual, fora uma tentativa do artista plástico de transpor as imagens através de seus conhecimentos e de suas técnicas (também inéditas neste trabalho), orientados pelo ponto de vista da escrita, aproximando-se da narração e dos fatos por ela concebidos.

A percepção e a intuição criativa fizeram o texto "escapar" a todos os quadros de referência e transcender o ponto de vista do leitor, levando-o para a leitura e além dela, juntamente com a produção estética representada por si só. Percebeu-se que o texto visual traduziu a consciência de Portinari sobre o trabalho machadiano, e assim ele o construiu com um encadeamento de imagens correlatas às idéias e opiniões realistas do autor, e também sob o ponto de vista interpretativo do comunicador visual.

Portanto, o entendimento do texto criou o espaço de percepção de cada trecho lido, deixando o ilustrador e leitor aptos a antecipar a decodificação de suas leituras.

Percebemos então, no decorrer da leitura portinariana, a produção de um despertar incessante e diversificado, onde os conteúdos de memória do leitor puderam ser projetados sobre um novo horizonte não existente no momento de apreensão.

A simultaneidade da memória e da percepção dos detalhes, encontraram-se principalmente nas expressões dos olhos e das bocas das personagens portinarescas. Essa leitura trouxe a transformação de um novo horizonte, onde novas relações estabeleceram-se entre o imaginário e a criação, sob a

unesp

influência do leitor-ilustrador, com suas expectativas levantadas na correspondência do texto e da imagem. Assim, as expectativas e as lembranças misturaram-se, inovando no resultado obtido.

Tornou-se evidente que a cada momento de leitura novos interesses despertaram o decodificador, e alojaram-se em sua memória, de modo que levaram-no à modificação e diferenciação de suas técnicas de produção, como na criação da personagem Marcela, onde Portinari buscou influências picassianas para efetuar a duplicidade da jovem, trabalhando a simetria e a irregularidade de traços, provocando um diálogo com a estética cubista.

Por isso a formulação verbal do texto, a cada momento articulado da leitura, serviu de instrução para a combinação das perspectivas de criação das ilustrações, dando a impressão de que lendo, haveria um deslocamento num mundo de imagens, engajando o leitor, dessa forma, numa atividade de constituição individual. Conseqüentemente é o que ocorrerá com o leitor desta dissertação, de posse do trabalho de Machado e de Portinari, ou seja, o *legível* e o *visível*, pois terá uma amplitude de idéias pré-concebidas facilitando a leitura verbal e a visual do trabalho final.

Os sinais do texto e a atividade de interpretação do leitor fundiram-se num ato produtivo, levando à construção do objeto estético. Se a lembrança de um elemento pode ser considerada um ato de consciência (o que fez com que o conjunto dos elementos memorizados pudesse emergir sempre num horizonte relacional – texto ou imagem = objeto), esta lembrança releu a

unesp

configuração semântica que resultou do fato que a provocou, ou seja, o ponto de vista móvel do leitor, ou dos leitores.

A mobilidade do ponto de vista permite ao leitor examinar o texto com uma multiplicidade de perspectivas, lendo, relendo e até criando em posições similares ou diferentes as da fonte original.

O leitor, no momento de decodificação colocou em sua interpretação fatores correlatos aos signos lingüísticos, o que diferenciou a criação e os signos visuais. Houve, neste caso, dialética dos horizontes no interior do ponto de vista móvel, produzindo sempre uma figuração semântica determinada.

A coerência deu aos signos um sentido determinado, resultando em modificações recíprocas às quais foram submetidas as posições individuais de cada modalidade – verbal e visual. Trouxe, então, a percepção do texto traduzido em signos visuais, ou seja, a consciência de que oferecia qualquer coisa a mais do que o próprio autor, formando seus contextos de repercussão através do plástico, elevando o ato de compreensão do leitor, identificando a relação entre os signos lingüísticos e concretizando-se na repercussão de outros signos, no caso, o visual. Isto fez com que o texto começasse a existir na consciência e na ilustração.

A criação de uma nova perspectiva narrativa não se limitou à apresentação das personagens, mas sugeriu traços de personalidades, individualidades e características de cada ser ou cena projetados pelo nanquim.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

O conteúdo das ilustrações dependeu das disposições individuais do leitor, de seus meios de interpretação e conhecimento, de suas opiniões condicionadas pela época e pela sociedade a qual pertencia, portanto, não somente de sua experiência pessoal. Vimos isso claramente quando Portinari buscou ilustrar o texto com caricaturas, pois em meados de 1880, esta era a característica ilustrativa dos meios de comunicação (folhetins e revistas periódicas).

A seguir, no capítulo II, discutiremos o diálogo entre a narração e o leitor, levando à concretização do processo de comunicação, tendo como enfoque a criação do código e a decodificação do leitor.

unesp

II. O DIÁLOGO ENTRE O AUTOR E O LEITOR

1. O PODER DA PERSUASÃO COMUNICATIVA – A NARRAÇÃO

Em teoria da comunicação[21], o autor textual endereça uma mensagem a um receptor em condições apropriadas para decodificar o texto. Desta forma, o destinatário da mensagem pode ser, ou não, seu receptor; e um receptor não é necessariamente o destinatário das mensagens que recebe - como no caso de uma mensagem originária e intencionalmente decodificada por múltiplos receptores, por exemplo um livro autobiográfico, de caráter íntimo e exclusivo; entretanto, a partir do momento em que for publicado, cairá em domínio público.

O destinatário de um texto literário pode endereça-lo a **receptores de diversas naturezas, e algumas vezes** condicionar e influenciar a escrita do próprio texto.

No caso do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o emissor possuía um destinatário empírico, presente, explicitamente nomeado, dentro do próprio texto, configurando-se portanto como um **destinatário intratextual**, simultaneamente correlacionando-se com o autor empírico e com o autor textual. Deste modo, a figura do destinatário tornou-se fácil de ser identificada no romance, pois constou do conteúdo da dedicatória:

---

[21] Vitor Manuel Aguiar e Silva, *Teoria e Metodologia Literárias*, Universidade Aberta: Lisboa, 1992.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

*"Ao **verme** que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver*[22] *dedico como saudosa lembrança estas memórias póstumas"*[23] (grifo nosso)

Partindo do conteúdo deste fragmento, obtivemos os elementos de comunicação do texto, organizando-os na seguinte ordem:

Autor textual	Autor Empírico	Destinatário intratextual
Machado de Assis	Brás Cubas	O verme[24]

Consequentemente encontramos o "leitor pretendido" ou o "leitor visado", isto é, o leitor que o emissor tinha em mente, ao escrever um texto ou um fragmento deste. Porém o público leitor a quem o autor endereçou sua escrita como uma estrutura apelativa, com o qual dialogou implícita ou explicitamente, nunca fora, nem poderia ser um auditório intemporal e universal, pois toda estratégia textual de um escritor encontrou-se estabelecida e executada em consideração, de modo idealizado, a um peculiar tipo de leitor caracterizado por algumas marcas culturais, psíquicas, morais, ideológicas, etárias etc. (neste caso a burguesia do século XIX, que tinha em mãos o primeiro manifesto realista em forma de romance).

Como todo veículo de comunicação, o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* transmitia ao leitor uma linguagem persuasiva, nesse caso continha uma ironia evocada pelo autor (resgatada pelas ilustrações posteriores), dominando a

[22] Cadáver em latim significa "carne para os vermes".
[23] Machado de Assis. *Memórias Póstumas de Brás Cubas.* São Paulo: Ática, 1995, pág.. 15.

perspectiva narrativa e provocando uma evolução daquilo que o personagem almejara, em capítulos curtos, semelhantes a pinceladas, rompendo com a tradição, provocando um estilhaçamento de formas e dos próprios personagens, como nas pinceladas que construíram as ilustrações portinarianas.

Conseqüentemente, a ambição e o desconforto do narrador criaram um horizonte de expectativas na hora da leitura, convidando-nos a julgar a pertinência desse resultado: contemporâneo na assimetria machadiana e tradicional nos desenhos portinarianos.

2. A IDEOLOGIA NARRATIVA COM CARACTERÍSTICAS PÓSTUMAS

Estudamos um romance na 1ª pessoa gramatical, caracterizando o grau de importância da palavra, pois foi o narrador quem contou a sua própria história, um narrador autodiegético, com a distância de heterodiegético, uma vez que o morto narrou a história do vivo e dominou todos os acontecimentos sob um ponto de vista pessoal, após a sua vida terrena, em situação póstuma, e isso deu-lhe oportunidade de visualizar tudo o que se passou em sua vida e ao seu redor sob novas perspectivas, mais amadurecidas, críticas e altamente influenciadoras para o leitor, determinando a criação de um aspecto negativo do personagem, lembrando que o texto por si próprio já o apresentara como antagonista, não apenas na história, mas também de suas atitudes vividas.

---

[24] Destinatário textual apenas simbólico ou antromorficamente atribuído.

unesp

Encontramos então, nesse aspecto, o pessimismo de Machado criando um paradoxo com a morte na figura de seu personagem, Brás Cubas, caracterizado como um homem rico, que teve tudo na vida, e chegada a morte, acabou sendo roído pelos vermes.

A ideologia do "nada" reflete na falta de poder do homem perante forças maiores. Este aspecto pode ser reafirmado ideologicamente pelas palavras do Evangelho de Lucas 12, 13-21:

"Naquele tempo, alguém do meio da multidão disse a Jesus: 'Mestre, dize ao meu irmão que reparta a herança comigo'.
Jesus respondeu: 'Homem, quem me encarregou de julgar ou de dividir vossos bens?'
E disse-lhes: 'Atenção! Tomai cuidado contra todo tipo de ganância, porque, mesmo que alguém tenha muitas coisas, a vida de um homem não consiste na abundância de bens'.
E contou-lhes uma parábola: 'A terra de um homem rico deu uma grande colheita. Ele pensava consigo mesmo: 'O que vou fazer? Não tenho onde guardar minha colheita'.
Então resolveu: 'Já sei o que fazer! Vou derrubar meus celeiros e fazer maiores; neles vou guardar todo o meu trigo, junto com os meus bens. Então poderei dizer a mim mesmo: meu caro, tu tens uma boa reserva para muitos anos. Descansa, come, bebe, aproveita!'
Mas Deus lhe disse: 'Louco! Ainda esta noite, pedirão de volta a tua vida. E para quem ficará o que tu acumulaste?'
Assim acontece com quem ajunta tesouros para si mesmo, mas não é rico diante de Deus."[25] (grifo nosso)

Na verdade, o discurso ideológico do narrador esbarrara na verdadeira situação do morto, ou seja, vítima dos vermes e da destruição carnal, como todo e qualquer ser, sem privilégios que pudessem ser gerados por objetos de valor. Percebemos então, a idéia implícita, onde somente no momento final(na hora da morte) a igualdade sentencia a todos: pobres, ricos, escravos ou patrões.

---

[25] Semanário Litúrgico Deus Conosco, 05/08/2001, Aparecida, São Paulo, Editora Santuário.

unesp

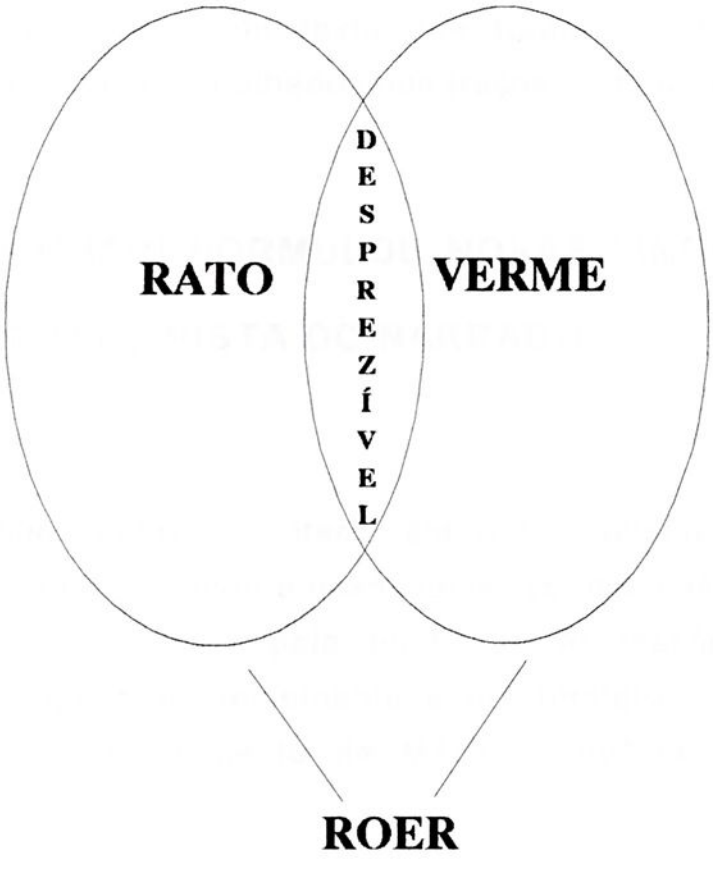
Brás Cubas começou a narrar o texto (antes do túmulo), dedicando seu livro de memórias àquele com quem logo se encontraria e então demonstrou um tom de ironia presente em toda a obra, observou a mistura do homem desprezível que fora em vida, com o ser igualmente repugnante que o teria após a morte.

Neste ponto específico a astúcia do autor criou uma metáfora entre verme[26] e rato[27], comparando-os com o ser humano manipulado pela sociedade, senhor de atitudes más. Com isto provocou uma intersecção de dois horizontes de expectativas historicamente diferenciados, onde surgiu, conseqüentemente, o ser desprezível como uma união semântica entre as duas palavras. Isso induziu, sensivelmente, ao pensamento de que o ato de roer também implicara na vinda da ação esperada com temor, pois trouxe uma sensação terrível, de autodestruição, pelo menos materialmente.

---

[26] **Verme**: (Do latim *verme*) 1) Espécie dos vermes; 2) *Pop.* – designação comum às lavras de muitos insetos desprovidos de patas; *Fig.* – aquilo que consome, mina ou corrói intimamente, como se fosse um verme parasito; 4) Fig. – Pessoa abjeta, vil, **desprezível**.

[27] **Rato**: (Do latim vulvar *rattu*) 1) designação comum aos mamíferos roedores, miomorfos, das famílias dos murídeos e cricetídeos, que apresentam os molares com a fórmula 3/3. A espécie mais típica é o rato preto. Vive em esgotos e nos lixões; 2) designação comum aos histricomorfos de



Diante desta metáfora devemos refletir: quem era o verme na realidade?

O livro apresentou as memórias (fatos e acontecimentos vividos e irremediáveis), entretanto no póstumo existiu um contraponto entre a vida e a morte – a chegada do verme, quando à medida que o corpo fosse apodrecendo, seria ruído e toda a sua essência iria para o verme; mas não pensemos apenas no verme que estaria na terra, e sim naquele que encontrara-se dentro dele, do morto.

Por isso, a multiplicidade de ponto de vista gerado pela posição póstuma refletiu nas informações produzidas no

---

pequeno porte, com pilosidade rija.; 3) *Vulgar* – ladrão. *Brasileiro* – tratante; canalha; 5) **ser**

decorrer da leitura, forneceu uma impulsão ao leitor de certos objetos representados pelo texto que foram resultantes dos signos machadianos e espelhados nos traços portinarianos.

3. PORTINARI FORMULOU NOVAS LINGUAGENS SOB O PONTO DE VISTA DO NARRADOR

Refletindo sobre o item anterior, constatamos ser exatamente aí que começou a desenvolver-se uma comunicação, não apenas verbal, pois pela forma de expressão da fala encontramos algo nela semelhante a um formato visual. Isso coincidiu com o pensamento de MARIN (2001:117)[28], assim exposto:

> *"uma página escrita é, de um lado, leitura, de outro lado, quadro e visão; o legível e o visível, pois embora tenham fronteiras, têm também lugares em comum".*

Entretanto, simultaneamente, o narrador chamou nossa atenção para as distinções necessárias entre as aparências verdadeiras e falsas (imaginário). A perspectiva da apresentação de personagens e momentos da ficção ficaram então retidos na memória do leitor, fizeram-se presentes em seu espírito. Com isso a duplicidade de interpretações na apresentação dos personagens constituiu-se sob o signo explícito do narrador (aquele que tinha em si o poder da palavra e da criação).

---

desprezível.

[28] Louis Marin, *Ler um quadro – uma carta de Poussin em 1639, in Práticas de Leitura*, org. Roger Chartier. Estação Liberdade, São Paulo, 2001, págs. 117-140.

Ler é reconhecer o que lemos, uma operação de reconhecimento da estrutura de significante, de uma significação. Por isso ao olharmos para a ilustração intitulada "*o verme*" como um signo, estaremos compreendendo a significação deste signo, pois apresenta-se como um "enunciado" pictórico, que assume a posição da palavra (função do verbo, do sujeito ou do predicado). Portanto, quando o leitor (Portinari), decifrou, interpretou, visou e talvez "adivinhou" o sentido do discurso de introdução do romance, auxiliado por dimensões históricas e culturais da "leitura", representou-os em uma narração traduzida em "imagem visual".

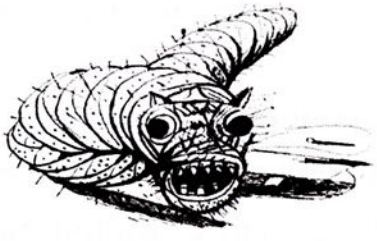


Figura 08 – *Verme*: ilustração inserida na capa do romance Memórias Póstumas de Brás Cubas, edição especial da "*Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil*".

Percebemos, no decorrer da obra machadiana, desde a dedicatória, que o prólogo duplicou a imagem ilustrada, pois o texto e a imagem anunciaram e previram a visão irônica e indutiva, determinando o percurso do leitor e a interpretação de sua leitura. Esta afirmação encontra-se claramente no trecho a seguir:

[...] "Obra de finado. Escrevia-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia" [...]

[...] Conseguintemente, evito contar o processo extraordinário que emprestei na composição destas Memórias, trabalhadas cá no outro mundo. [...][29](grifo nosso)

O texto, o prólogo, direcionou o destinatário privilegiado do livro, criando em sua consciência, conseqüentemente, uma

imagem do que lê, e esta imagem ilustrou a narrativa por uma presença material e significante, ligada ao conteúdo do verbal. Desse modo notaremos que a imagem criada no inconsciente do decodificador tornou-se uma espécie de escrita, e a escrita uma espécie de fala, pois o texto escrito tem uma presença *visual*. Então, a ilustração encontra-se gravada em traços e imagens, e o texto escrito, por sua vez, é uma *ilustração falante*.

Uma das funções do prólogo consistiu em antecipar ao leitor o tom de sua fala, outra encontrou-se na prevenção, na instrução, ou até mesmo em regras de leitura, a fim de situá-lo com relação ao valor cognitivo de futuras interpretações (em nosso caso, a visual). Deste modo, tivemos um legível e um visível em estado de interação recíproca, como condições mínimas de possibilidades de uma leitura e de uma visão, pois o texto verbal construiu o visual.

A fala do texto tornou-se o melhor guia do sentido, houve uma hierarquia entre a leitura do texto e a visão da imagem, em uma situação onde a primeira dominou a segunda. Entretanto, o suprimento da falta da imagem pela leitura foi deixado à revelia do decodificador.

Para criar a ilustração o próprio artista "realmente" leu um texto, e o espectador para entender a comunicação visual a deverá ler como se fosse um texto, pois se o autor teve que efetuar a leitura de um livro, um texto, palavras ou frases, para criar e fazer ver, o espectador precisará "ler" a ilustração com a intenção de entender "aquilo" que o texto expressa.

---

[29] Machado de Assis. *Memórias Póstumas de Brás Cubas.* São Paulo: Ática, 1995. P. 16.

unesp

Machado fez-se compreender por um arranjo de palavras, em uma seqüência de discursos, onde a imagem formou-se relacionando o que **a fala** disse ou representou. O ilustrador apresentou o que **a leitura** lhe passou, a fim de tornar compreensível o tema exposto.

Agora perguntamos: há algo legível em uma ilustração? Em que consiste?

Na verdade, consiste em signos e são eles legíveis. Pois a leitura de Portinari provocou o reconhecimento de uma estrutura de significados no romance machadiano, assim a criação através das formas, das figuras e dos traços, gerou signos, quer como uma representação da leitura, quer como uma idéia de alguma coisa.

Com sua sensibilidade artística, Portinari desenhou a conotação existente entre "*verme*" e "*rato*", ao reconhecer que na ortografia a função de roer[30] era designada ao "*rato*"; traçou então a figura metafórica do verme com dentes de rato; trabalhou a expressão do olhar fixo na presa, pronto para dar o bote, como se fosse esta uma reação normal, comum para ele, principalmente sendo o primeiro a chegar ao túmulo, o mais voraz, astuto, veloz e faminto.

---

[30] **Roer**: (do latim *rodere*) 1) Cortar com os dentes; 2) **Devorar ou destruir aos bocadinhos, de modo contínuo**; 3) Cortar e triturar com os dentes; 4) Consumir pouco a pouco; gastar, carcomer, corroer; 5) Enfraquecer, minar.

unesp



Figura 09- Portinari ilustra o momento de ataque do verme, tornando possível visualizar a mistura de verme e rato na criação da imagem.



Figura 10 - A expressão do olhar: mistura de fome, obsessão, paranóia, ganância, desejo...



Figura 11 - A criação da boca, onde os dentes do verme assemelham-se aos dentes dos ratos.

A genialidade do ilustrador encontrou-se justamente nas possibilidades de interpretações da imagem, pois ele incorporou todo o texto machadiano em fragmentos da imagem, como procuramos mostrar, incluindo detalhes coerentes com o texto verbal, obtendo assim, a autenticidade visual do verme, como um ser, objeto de delírios e alucinações de um morto, aguardando ansiosamente o trabalho alheio, com focos de terror e reconhecimento da natureza humana.

Houve então, no trabalho do comunicador, um foco de luz (hermenêutica), proposto pelo escritor quando criou a intersecção semântica – *desprezível*, fez com que o pintor fortalecesse esta idéia, criando no verme uma leitura ambígua do ser imaginário e ao mesmo tempo real.

Mais tarde, ao final da obra, Portinari apresentou o verme com um semblante neutro, com o olhar sem direção definida, propositadamente posto em um local ermo e caracteristicamente sem vida (provavelmente na solidão de um cemitério), esta situação nos remete ao marasmo, como se a sua obrigação já houvesse sido cumprida e o serviço fatalmente efetuado.



Figura 12- *O verme 2*: contracapa do romance Memórias Póstumas de Brás Cubas, edição especial da "*Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil*".

4. AS REPRESENTAÇÕES E LINGUAGENS DE OLHARES ALHEIOS

Vemos então, transformado o texto verbal em qualquer outra modalidade de expressão, aqui denominado recodificação, ou conforme afirmam os autores abaixo citados:

> *"O projeto de espelhamento de um texto no outro, equilibra-se na ambivalência etimológica daquilo que Jakobson chama de transmutação."*
>
> *(Bernadette LYRA, 1995:16)*[31]

> *"Transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de significação não-verbais, é uma transposição intersemiótica – de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura"*
>
> *(Roman JAKOBSON, 1975:63-72)*[32]

Observamos uma coerência com a obra original nesses trabalhos e transformações, por isso duas reproduções cinematográficas foram analisadas para conferir suas afinidades com esta pesquisa – *Brás Cubas*, longa metragem de Júlio Bressant, em 1985, e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de André Klotzel, em 2001 - produziram suas personagens parcialmente fiéis, e deram ênfase às perspectivas de construção dos semblantes femininos, sempre fortes e de presenças muito marcantes.

Na primeira versão, de 1888, o enfoque feminino se concentrou em **Marcela**, mostrando uma mulher vulgar e interesseira; porém a produção cinematográfica e a escolha dos

---

[31] Bernadete Lyra, *A Nave Extraviada*, ECA-USP, São Paulo, 1995, pág. 16.

[32] Roman Jakobson, *Lingüística e Comunicação*, Cultrix, São Paulo, 1970 págs. 63-72.

intérpretes não conseguiram ser fiéis ao caráter original da personagem, e "pecaram", pois a ela constituíram uma vulgaridade não sentida no texto machadiano (a prostituição não alterava o seu caráter, sabia comportar-se nos lugares com certa fineza e requinte, e também gostava de coisas finas e caras). No mesmo filme, o enfoque que deveria ter a personagem **Virgília** foi falho e sua referência não apresentou um olhar mais detalhado, o que seria adequado, devido à importância de sua personagem. Em relação às outras presenças femininas, as menções foram praticamente nulas.

Na segunda versão, de 2001, constatamos existir uma cumplicidade maior com esta dissertação, pois a abordagem das personagens femininas tornou-se mais completa, passeando pelas particularidades de cada uma e explorando as diferenças das personalidades, *status* sociais, criação e interesses pessoais. Houve, neste caso, maior elaboração na construção de personagens e o interesse na mulher machadiana, tornando-a foco da vida de Brás Cubas, anulando inclusive a família e outras passagens particulares vividas pelo protagonista, desmembrando várias facetas românticas entre ele e suas companheiras.

Temos então, no decorrer do último filme, cronologicamente falando, a presença de uma **Marcela** interesseira, entretanto ludibriosa, sem vulgaridades aparentes e consciente de seus encantos. **Eugênia** ciente de seus atributos e de seu defeito físico, rancorosa, honesta, mas coxa. **Virgília** discreta, audaciosa, manipulando a todos em troca de uma posição social condizente com seu caráter. Concluímos com a falta de *finesse* de **Nhã-Loló**, anulada pela insistência de nosso protagonista ao optar por uma relação estável, e que a via como



uma futura genitora de seus rebentos, porém acolhida pelo triste destino da morte prematura.

No próximo capítulo iremos trabalhar com a criação de Brás Cubas e suas mulheres sob o ponto de vista do narrador, seguindo o estilo machadiano de compor o texto verbal.

III. NAS ENTRELINHAS DA PENA

1. COMPONDO BRÁS CUBAS

Brás Cubas, este ilustre e polêmico personagem, como já dissemos, nasceu da genialidade machadiana, resultado da prática textual deste grande escritor. Temos então, o código escrito, onde o autor utilizou-se da pena e da tinta para expressar, de acordo com a estética realista (fortalecendo um estilo pessoal inconfundível), o auto-retrato de um homem do século XIX, com defeitos e qualidades, fiel aos seus interesses pessoais.

Deste modo, Machado, inspirando-se nas teorias freudianas do século XIX, rompendo com a imaginação e o subjetivismo, determinando uma relação entre a psicologia clássica e a psicologia do inconsciente e colocando a vida mental numa posição intermediária, observou o interior do ser, sem negar seus erros e fraquezas, além de explorar as suas incertezas, expondo tudo isso nas páginas do já citado livro.

A preocupação básica do escritor com o romance em questão fixou-se na ética, isto é, procurou investigar a essência do comportamento humano nas relações diárias. Porém, para evitar o tom sociológico ou moralizante, pois certamente reduziriam a atualidade do romance ao criar o narrador póstumo, revestiu-o com a aparência mais corriqueira existente: a *maledicência ressentida*, a qual incorporou o humor, a ironia, o escárnio e a desfaçatez com relação a todos os padrões



aceitáveis da conduta humana, sobretudo, em um grande paradoxo, o qual consistiu no fato de ser corriqueira sem deixar de ser extraordinária, porque provinha de um defunto.

A construção do personagem apresentou dados minuciosos, com a intenção de colocar para o leitor a exata noção da importância social de Brás Cubas, desde o nascimento, situando-o bem no meio do esnobismo da nobreza fluminense do final do século XIX. Fatos estes, confirmados nos fragmentos a seguir:

[...] meninice supõe nascimento; e eis aqui como chegamos nós , sem esforço, ao dia 20 de outubro de 1805, em que nasci. [...]

[...] Naquele dia, a árvore dos Cubas brotou uma graciosa flor. Nasci; recebeu-me nos braços a Pascoela, insigne parteira minhota, que se gabava de ter aberto a porta do mundo a uma geração inteira de fidalgos. Não é impossível que meu pai lhe ouvisse tal declaração; creio, todavia, que o sentimento paterno é induzido a gratificá-la com duas meias dobras. Lavado e enfaixado, fui logo o herói da nossa casa. Cada um prognosticava a meu respeito o que mais lhe quadrava ao sabor. Meu tio João, o antigo oficial de infantaria, achava- me um certo olhar de Bonaparte, coisa que meu pai não pôde ouvir sem náuseas; meu Tio Ildefonso, então simples padre, fareja-me cônego. [...][33]

Muitas vezes, durante a narrativa machadiana, as atitudes de Brás Cubas beiraram à selvajaria e à autodestruição da figura humana, por ele desprezada e manipulada pela ideologia da beleza física e da posição social, encontradas no texto desde as malcriações do garoto, até a repugnância do jovem perante os defeitos físicos de Marcela (quando velha e bexiguenta) e de Eugênia (por ser coxa de nascença).

Um bom exemplo desse fato encontramos nos momentos em que o garoto maltratou seu escravo, fazendo-o de animal, daí percebemos nitidamente a sensação de domínio da situação,

unesp

apesar da pouca idade. Compreendemos, inclusive, a plena consciência da realização desses atos tão baixos, como observamos no trecho abaixo:

[...] Desde os cinco anos merecera eu a alcunha de 'menino diabo'; e verdadeiramente não era outra coisa; fui dos mais malignos do meu tempo, arguto, indiscreto, traquinas e voluntarioso.[...]

[...] Prudêncio, um moleque de casa, era o meu cavalo de todos os dias; punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixos, a guisa de freio, eu trepava-lhe ao dorso, com uma varinha na mão, fustigava-o, dava mil voltas a um e outro lado, e ele obedecia, - algumas vezes gemendo, - mas obedecia sem dizer palavra, ou, quando muito, um – 'ai, nhonhô!' – ao que eu retorquia: 'Cala a boca, esta!'"[34]

Enquanto jovem, uma de suas características era o orgulho de ser um ricaço e o deboche dessa situação. Desta forma passou a vida toda numa eterna satisfação de desejos, sem nunca se concentrar num único propósito definido. Configurou um verdadeiro "show de narcisismo", cujos os movimentos beiraram o ócio e a ostentação. Estes aspectos negativos podem ser facilmente encontrados pelos leitores no romance. BOSI (2000:40)[35] na qualidade de leitor e crítico, comentou estes fatos nas seguintes argumentações:

[...] "Em vida, ele era livre, rico e fazia tudo ou quase tudo o que desejava, pois o mundo é dos livres, fortes e ricos. Ai dos pobres, fracos e dependentes! Agora, eu o farei dizer tudo quanto pensa".[...]

[...] a impunidade é o traço permanente das diabruras do menino Brás e de suas espertezas de adulto. No, texto e na vida, esta é a lição desenganada do autor, que Brás Cubas exprime de mil modos com a sua petulante desenvoltura [...]

[...] Tinha dezessete anos; pungia-me um buçozinho que eu forcejava por trazer a bigode. Os olhos, vivos e resolutos, eram a minha feição verdadeiramente máscula. Como ostentasse certa

---

[33] Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Ática, São Paulo: 1995, pág. 30.
[34] *Idem*, pág. 32.
[35] Alfredo Bosi. *Machado de Assis – O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 2000, pág. 40.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

arrogância, não se distinguia bem se era uma criança com fumos de homem, se um homem com ares de menino. Ao cabo era um lindo garção, lindo e audaz, que entrava na vida de botas e esporas, chicote na mão e sangue nas veias, cavalgando um corcel nervoso, rijo, veloz, como o corcel das antigas baladas, que o romantismo foi buscar ao castelo medieval, para dar com ele nas ruas do nosso século. [...]

[...] Sim, eu era esse garção bonito, airoso, abastado; e facilmente se imagina que mais de uma dama inclinou diante de mim a fronte pensativa, ou levantou para mim os olhos cobiçosos. [...][36]

Percebemos em Brás Cubas um cinismo que o transformou em um verdadeiro monstro de indiferença, sempre desdenhando de tudo e de todos, não hesitando em confessar haver em si as maiores baixezas: leviandade, covardia, preguiça, sadismo, ganância, inveja e maldade gratuita.

O dinamismo e a inovação de Machado brilharam ao longo do percurso do personagem, tecendo uma aura de indignação e realismo próprios de um ser tão bem talhado pela humanidade grotesca, onde o poder aquisitivo fez o homem e traçou seus caminhos, cujas pedras tendiam a amolecer de acordo com o peso do ouro nos bolsos.

Dessa forma, seguiu a vida de Brás Cubas: leve, previsível, mundana, mas seu fim não foi diferente ao de todos – a morte sempre esteve esperando-o para levá-lo a um lugar onde a ideologia do poder inexiste, pois lá todos se igualam, e acabam da mesma forma – mortos e comidos pelos vermes.

---

[36] Machado de Assis. *Memórias Póstumas de Brás Cubas.* São Paulo: Ática, 1995, págs. 39-40.

unesp

2. A PRESENÇA FEMININA

Qualquer pesquisador ao deparar-se com o texto machadiano logo sente a forte presença de suas personagens femininas, exploradas ao longo de cada página de seus romances como fonte de múltiplas interpretações; por isso a cada releitura de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* descobrimos algo oculto nas palavras do autor que causa um desdobramento de questionamentos e alternativas, gerando aspectos múltiplos com a intenção de levar o leitor à magia das letras e das entranhas do texto, cheias de surpresas e de conotações devidamente acomodadas em lugares ínfimos do pensamento do escritor realista.

Temos em BOSI (2000)[37] o comentário do processo de fixação do autor, na configuração de mulheres "fortes", geradoras de bons argumentos e de cenas marcantes, como o crítico nos apresenta nesta argumentação:

> *"O fato dessas figuras voluntariosas e autocentradas serem mulheres – e não arrivistas stendhalianos ou balzaquianos – foi interpretado como obra de disfarce, de raiz autobiográfica, pelo qual Machadinho dos anos 70 em plena ascensão convertia e sublimava a sua própria escolha existencial. O medo à obscuridade o teria levado a recalcar as origens familiares e a aproveitar, sem mancha de desonra, as ocasiões de subir apropriadas ao seu mérito, e a viver, enfim, assegurado e seguro, nos degraus intermédios da hierarquia social[...]*
>
> *[...] Essa leitura psicossocial de Lúcia Miguel Pereira tem sólido poder de persuasão. Do ponto de vista em que se articulam as hipóteses do presente ensaio, conviria ainda pesar a diferença entre o tratamento que Machado acabou dando àqueles seus tipos menores de sátira rasteiramente aduladores ("a vulgaridade dos caracteres") e o seu modo de figurar essas jovens empenhadas na luta por um lugar menos modesto à sombra da burguesia fluminense. A absorção do*

[37] Alfredo Bosi. *Machado de Assis – O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 2000.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

natural (as graças do sexo) pelo social (o cálculo da pessoa que joga para vencer) lhes dá o poder irresistível de nocautear o adversário com as tradicionais luvas de pelica."

Sonia BRAYNER (1982:327)[38] também observou o envolvimento machadiano aprofundado na psicologia feminina, embora de maneira trágica, como demonstrou nesta afirmação:

[...] em Memórias Póstumas de Brás Cubas, a figura que ele elege para significar a natureza humana é feminina; é Pandora, que ele caracteriza como mãe e inimiga[...]

[...] No transcorrer de sua obra, Machado marca a maior parte de suas grandes figuras femininas por uma esterilidade e por uma ausência profundas[...]

[...] repensando a mulher em Machado, percebi que o universo feminino está equiparado ao universo masculino, na medida que existe o elemento básico, que os liga, o seu pessimismo radical [...]

Ao longo das análises percebemos, nitidamente, a mão firme com que Machado *pintou* seus personagens, originando pinceladas verbais, provocando um autêntico processo de criação artística-literária, valorizando a observação contida nos mínimos detalhes, dando ênfase ao olhar alheio, ao caráter duvidoso e às oscilações das atitudes ou falas.

Sua grandeza maior provém da originalidade das formas literárias inventadas para representar esses reflexos, dando razão à percepção do leitor e sendo responsável pelos argumentos mostrados pelas críticas, confirmando o motivo pelo qual o autor notabilizou-se como um dissecador de almas e um estilista das palavras. Seguindo essa exposição TEIXEIRA (1988)[39], em sua apresentação machadiana, afirmou que:

---

[38] *In* J. C. Garbuglio *et al. Mesa Redonda. In*: Machado de Assis – Coleção Escritores Brasileiros: Antologia e Estudos. São Paulo: Ática, 1982, pág. 327.

unesp

[...] suas personagens eram concebidas com absoluta unidade de caráter: quando boas, eram sempre boas; quando más, sempre más...

[...] suas personagens perderam a inteireza e uniformidade de caráter. Tornaram fragmentárias e incoerentes, porque eram mais reais.[...]

Machado preferiu construir suas personagens através de um refinado sistema de símbolos, representando suas intimidades em gestos, expressões diminutas, olhares dissimulados, risos e intenções secretas, enfim, pormenores de superfície que revelassem as vastidões do interior feminino.

Sendo assim, os principais detalhes foram absorvidos por seus decoficadores e resultaram na produção de recodificações marcantes, como na inspiração portinariana das ilustrações apresentadas no próximo capítulo, observando, na nossa opinião, um trabalho que enfatizou a criação de personagens como Marcela, elaborada por um processo metonímico, onde uma ilustração conseguiu destacar o todo do caráter e da trajetória dessa autêntica figura machadiana, dando asas à imaginação do leitor e oportunidades de múltiplas decodificações artísticas ou cinematográficas.

2.1. FIGURAS FAMILIARES E DE CONVÍVIO SOCIAL DE BRÁS CUBAS

Introduziremos as primeiras mulheres que o narrador, conheceu, personalidades ligadas à infância, pertencentes à

---

[39] Ivan Teixeira, *Apresentação de Machado de Assis*, Coleção Universidade Hoje, São Paulo, Editora Martins Fontes, 1988.

família, à criadagem e aos ambientes freqüentados pelos Cubas. Teremos então, um desfile de senhoras ilustres, com perfis talhados pela sociedade fluminense do século XIX, e de serviçais dedicadas, cúmplices de seus senhores e protetores.

Convém alertar, que nem todas as personagens terão, nesta pesquisa, uma crítica tão detalhista e longa como Marcela (talvez por exercerem papéis secundários no contexto do romance), mas há os casos das formadoras do triângulo amoroso – Brás Cubas, Marcela e Virgília – onde a narrativa assumiu um aspecto mais longo e minucioso, inclusive com várias passagens entre eles, dando maior oportunidade de análise e conseqüentemente de produção das ilustrações, ou ainda citando, houve também a criação das personagens Pascoela e D. Plácida, cujas passagens e comentários receberam maiores argumentos por fazerem parte de momentos especiais na vida do protagonista.

Observamos porém o mérito de análises e críticas de todas as personagens aqui apresentadas, tanto nos aspectos verbais, como nos visuais, pois representaram bases importantes na formação do protagonista, proporcionando então a sua estrutura familiar e social, em uma mistura de aspectos frágeis como o de sua mãe; o profissionalismo de Pascoela; o pulso firme de tia Emerenciana; a ganância de Sabina; o pecado de D. Eusébia; a surdez da mãe de Virgília; a curiosidade da Baronesa; a conivência de D. Plácida; e o mistério daquela que o acompanhou até o último momento: *a morte*.

Damos início, então, às análises de um desfile de personagens machadianas, onde as abordagens podem ser simplificadas ou mais profundas, de acordo com a leitura

unesp

efetuada pelo leitor e decodificador, Portinari, e da sensibilidade da comunicação existente entre os traçados da pena (neste capítulo) e do pincel (capítulo IV).

2.1.1. PASCOELA

Os fatos relatados durante a infância do narrador ficaram significativamente marcados em sua vida como uma lembrança ilustre, principalmente ao citar a sua importância social por ter vindo ao mundo por "mãos tradicionais acostumadas à nobreza" da responsável pelos "primeiros choros" da nobreza carioca do século XIX – Pascoela.

Entendemos assim, a posição social do jovem, deixando clara a sua importância na família e na sociedade com a qual conviveria a partir daquele momento.

Porém, em se tratando da personagem feminina, o narrador tramou uma contradição entre a prática e a atuação com relação ao ser que as realizou, porque ironizou o trabalho da profissional e falou com descaso da mulher, demonstrando seu esnobismo e pretencionismo observados na seguinte descrição:

> *[...] Naquele dia, a árvore dos Cubas brotou uma graciosa flor. Nasci; recebeu-me nos braços a* ***Pascoela****, insigne parteira minhota, que se gabava de ter aberto a porta do mundo a uma geração inteira de fidalgos. [...]*[40]

O papel narrativo de Pascoela fez-se cumprir na importância maior de produzir um ato que auxiliou na concepção

[40] Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Ática, São Paulo: 1995, pág. 30.

do personagem, deixando de lado o aspecto maternal de "dar à luz" ou então o religioso "pelas mãos de Deus", mas efetuando uma ação com as próprias mãos, estabelecendo vínculos com a nobreza fluminense, associando seu nome e profissão ao *status* social da criança logo no início da vida.

Estudando a etimologia do nome *Pascoela*, temos o diminutivo de *páscoa*, ou seja, "*aquela que dá a vida; que faz renascer; a ressurreição*". Compreendemos então, como Machado trabalhou brilhantemente com a semântica ao introduzir uma figura com aspectos tão evidentes, utilizando-se de seus conhecimentos lingüísticos para efetivá-la, relatando a importância deste momento significativo para a vida de nosso protagonista.

Um fator interessante na decodificação e recodificação desse texto encontra-se nas múltiplas interpretações que podem ocorrer através da leitura sob vários pontos de vista, como exemplo, observamos a reprodução cinematográfica de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de André Klotzel, produzido em 2001, onde a parteira recebeu uma conotação explícita configurada no tom de sua pele, pois ela estava configura em uma atriz que possuía cor negra. Podemos considerar isso como "racismo", já que ao inseri-la deste modo, nesse contexto, o produtor cinematográfico criou uma conotação pejorativa, e trabalhou com a idéia de tentar "diminuir" a importância da personagem na narrativa, ou seja, o preconceito e a segregação impostos pela cor deixaram evidentes a intenção de diminuição da nobreza da profissão e do ato de trazer os seres à vida.

unesp

2.1.2. AS FIGURAS FEMININAS DO CLÃ CUBAS

O autor do texto verbal não enfocou muito as figuras femininas da família de Brás Cubas, pelo contrário, mostrou-as apenas como complemento da estrutura familiar, muitas delas até sem enfoques de falas ou de passagens narrativas valorizadas no romance. Essas personagens apenas foram apresentadas como em um "desfile", onde a narrativa deixou ao leitor a singela contemplação de seres que viveram contemporaneamente com o protagonista, fizeram parte de sua vida, mas pelo caráter secundário a elas atribuído, percebemos que propositalmente Machado criou a todas como as damas contemporâneas ao romance: sutis, servidoras e totalmente subestimadas ao sistema patriarcal, tudo isso sem deixar de referir-se a algumas características femininas como o esnobismo, a fofoca, as intrigas etc...

Por assim ser, ficou evidente estarmos trabalhando com personagens secundárias, cuja função do autor ao criá-las era contextualizar os ambientes familiares e sociais freqüentados por Brás Cubas.

As afirmações do parágrafo anterior podem ser percebidas nas citações que se seguem, onde apresentamos o dito machadiano, caracterizado por descrições curtas, psicológicas, servindo como referência para os aspectos acima analisados.

unesp

A mãe de Brás Cubas

[...] Minha mãe era uma senhora fraca, de pouco cérebro e muito coração, assaz crédula sinceramente piedosa, - caseira, apesar de bonita, e modesta, apesar de abastada; temente à trovoadas e ao marido. O marido era na Terra o seu deus.[1] [...]

[...] uma criatura tão dócil, tão meiga, tão santa, que nunca jamais fizera verter uma lágrima de desgosto, mãe carinhosa, esposa imaculada [...][41]

Tia Emerenciana

[...] Não digo nada de minha tia materna, Dona Emerenciana, e aliás era a pessoa que mais autoridade tinha sobre mim; essa diferençava-se grandemente dos outros; mas viveu pouco tempo em nossa companhia, uns dois anos.[42] *[...]*

Dona Eusébia

[...] Dona Eusébia, irmã do sargento-mor Domingues, uma robusta donzelona, que se não era bonita, também não era feia.[43] *[...]*

A mãe de Virgília

[...] uma estimável senhora.[44] *[...]*

[...] A mãe que era surda ...[45] *[...]*

Sabina

[...] Achei-a mais gorda, e talvez mais moça. Parecia ter vinte anos, e contava mais de trinta. Graciosa, afável, nenhum acanhamento, nenhum ressentimento. [...]

[...] era minha irmã, meu sangue, um pedaço de minha mãe[46] *[...]*

---

[41] Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, São Paulo, Ática, 1995, pág. 33.
[42] *Idem*, pág. 34.
[43] Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, São Paulo, Ática, 1995, pág. 37.
[44] *Idem*, pág. 69.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

A Baronesa

[...] A baronesa era uma das pessoas que mais desconfiava de nós. Cinqüenta e cinco anos que pareciam quarenta, macia, risonha, vestígios de beleza, porte elegante e maneiras finas. Não falava muito e nem sempre; possuía a grande arte de escutar os outros, espiando-os; reclinava-se então na cadeira, desbainhava um olhar afiado e comprido, e deixava-se estar. Os outros, não sabendo o que era, falavam, olhavam, gesticulavam, ao tempo que ela olhava só, ora fixa, ora móbil, levando a astúcia ao ponto de olhar às vezes para dentro de si, porque deixava cair as pálpebras; mas, como as pestanas eram rótulas, o olhar continuava o seu ofício, remexendo a alma e a vida dos outros.[47] *[...]*

Observamos, após estas citações acerca das personagens, a falta de ênfase do autor ao criá-las, pois se tratavam de tipos comuns, pouco polêmicos, mas não devemos esquecer as intrigas e a importância de cada uma delas em seu núcleo narrativo, pois os elos emocionais muitas vezes resultaram em fatos posteriores, como no caso de D. Eusébia, cujo envolvimento com Vilaça teve como resultado o nascimento de Eugênia.

2.1.3. UMA EXCEÇÃO - D. PLÁCIDA

Uma exceção ao sarcasmo machadiano configurou-se em D. Plácida, mulher definida na história como condicionada pela vida sofrida que sempre levou, sujeita aos dissabores de pessoas sem escrúpulos, mas digna de sentimentos e atitudes boas, de uma cordialidade absoluta, sempre atenta a tudo e sujeita aos caprichos de seus patrões.

---

[45] *Idem*, pág. 72.
[46] *Idem*, págs. 111-112.
[47] *Idem*, pág. 98.

Apesar da profissão de alcoviteira, Machado descreveu-a como vítima das oportunidades, conservou-a em uma posição digna de mulheres honestas, crentes e temerosas a Deus.

Percebe-se ainda um carinho ou cumplicidade entre o protagonista e ela, envolvendo dedicação, preocupação com a posteridade e respeito. Porém há uma suspeita de sarcasmo e desgosto pela mísera vida de pessoas como ela: sem destino traçado, nascidas ao acaso e mortas na pobreza, como uma sina eterna aos desventurados. Todos esses aspectos estruturaram a formação desta personagem. Podemos observar a coerência destes comentários nos seguintes fragmentos do romance:

[...] e tudo ficou sob a guarda de Dona Plácida, suposta, e a certos respeitos, verdadeira dona da casa.

Custou-lhe muito aceitar a casa; farejava a intenção, e doía-lhe o ofício; mas afinal cedeu. Creio que chorava, a princípio: tinha nojo de si mesma. Ao menos, é certo que não levantou os olhos para mim durante os primeiros dois meses; falava-me com eles baixos, séria, carrancuda, às vezes triste. Eu queria angariá-la, e não me dava por ofendido, tratava-a com carinho e respeito; forceja por obter-lhe a benevolência, depois a confiança. Quando obtive a confiança, imaginei uma história patética dos meus amores com Virgília, um caso anterior ao casamento, a resistência do pai, a dureza do marido, e não sei que outros toques de novela; aceitou-as todas. Era uma necessidade da consciência. Ao cabo de seis meses quem nos visse a todos três juntos diria que Dona Plácida era minha sogra.

Não fui ingrato, fiz-lhe um pecúlio de cinco contos, - os cinco contos achados em Botafogo, - como um pão para a velhice. Dona Plácida agradeceu-me com lágrimas nos olhos, e nunca mais deixou de rezar por mim, todas as noites, diante de uma imagem da Virgem, que tinha ao quarto. Foi assim que lhe acabou o nojo.[48] *[...]*

[...] Era filha natural de um sacristão da Sé e de uma mulher que fazia doces para fora. Perdeu o pai aos dez anos. Já então ralava coco e fazia não sei que outros trabalhos de doceira, compatíveis com a idade. Aos quinze ou dezesseis casou com um alfaiate, que morreu tísico algum tempo depois, deixando-lhe uma filha. Viúva e moça, ficaram a seu cargo a filha, com dois anos, e a mãe, cansada de trabalhar. Tinha de sustentar a três pessoas. Fazia doces, que era seu ofício, mas cosia também, de dia e de noite, com

[48] Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, São Paulo, Ática, 1995, pág. 54.

afinco, para três ou quatro lojas, e ensinava algumas crianças do bairro, a dez tostões por mês. Com isto iam-se passando os anos, não a beleza, porque não a tivera nunca. Apareceram-lhe alguns namoros, propostas, seduções, a que resistia. Se eu pudesse encontrar outro marido, disse-me ela, creia que me teria casado; mas ninguém queria casar comigo.[49] *[...]*

[...] Depois do almoço fui á casa de Dona Plácida; achei um molho de ossos, envolto em molambos, estendido sobre um catre velho e nauseabundo; dei-lhe algum dinheiro. No dia seguinte fi-la transportar para a Misericórdia, onde ele morreu uma semana depois. Minto: amanheceu morta; saiu da vida ás escondidas, tal qual entrara. [...][50]

A dignidade falou mais alto, o saber acerca da pobreza e das dificuldades encontradas pelas pessoas simples (sabemos que Machado foi muito pobre durante sua infância), resultou em ações nem sempre satisfatórias, mas influenciaram o falar machadiano sobre D. Plácida, muitos autores enfocaram essa personagem como exemplo da criação nada previsível do autor,. Assim temo-la como um "anjo" em meio a uma situação infernal – o adultério.

2.1.4. A COMPANHEIRA FATAL

Brás Cubas não foi feliz com as mulheres, mas teve uma companheira fiel, talvez a única realmente respeitada por ele – "a morte", aquela que desde o nascimento configura-se como a verdadeira certeza do homem.

É interessante não haver comentários sutis e explícitos sobre ela no momento póstumo, apenas um respeito por ser desconhecida, pelas faces ocultas e pelo fascínio exercido por

[49] Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, São Paulo, Ática, 1995, pág. 55.

essa personagem feminina responsável por traçar o destino de todos os seres humanos.

Machado apenas justificou a liberdade de expressão e de ações do personagem, quando na presença da morte já não podendo mais ser julgado pelos vivos, então suas ações tornaram-se livres da arbitrariedade encontrada em vida.

A fala machadiana buscou demonstrar o alívio vindo com a certeza de que não há mais o julgamento imposto pela vida, ou seja, ninguém tem mais nada a temer, pois o inevitável ocorrera.

Tudo isso pudemos sentir na fala de Brás Cubas, pois foi somente após a morte que a liberdade de pensamentos, a autocrítica e as expressões surgiram, dando vazão às reflexões acerca dele, de sua vida e de seus conhecidos. Observe os trechos narrados no romance:

A Morte

[...] Conhecia a morte de oitiva; quando muito, tinha-a visto já petrificada no rosto de algum cadáver [...] a morte em ação, dolorida, contraída, convulsa, sem aparelho político ou filosófico [...][51]

[...] 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. O olhar da opinião, esse olhar agudo e judicial , perde a virtude, logo que pisamos o território da morte[52] *[...]*

Percebe-se haver uma sensação de liberdade, um princípio de gozo, num momento em que o ser desperta para os

---

[50] *Idem*, pág. 102.

[51] Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, São Paulo, Ática, 1995, pág. 105.

[52] Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Ediouro, Rio de Janeiro: 1997, pág. 44-45.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

sentimentos mais obscuros existentes dentro de si, sem dores, remorsos ou preocupações com o futuro, pois dali para frente existirá apenas a escuridão, enquanto o passado teve muita história, como observamos no *delírio*, uma viagem aos fatos e momentos históricos de vários séculos passados por toda a humanidade.

2.2. AS RELAÇÕES AMOROSAS

2.2.1. MARCELA

Um dos pontos relevantes do romance encontra-se na criação da Marcela, talvez por ser a primeira mulher a exercer uma função diferente na vida do narrador, não tendo vínculos familiares ou de amizade, mas sim correspondentes ao aspecto carnal, registrando a primeira experiência sexual e amorosa de Brás Cubas.

Constatamos na leitura a presença de muitas personagens femininas, e após tantas descrições, elegemos aquela que despertou no jovem a verdadeira face da atração pela sua figura: a sedução, a malícia e a ganância (sob o ponto de vista masculino e machadiano).

Porém existiu algum pudor na criação da polêmica Marcela, de certa forma isso ficou evidente na primeira parte em que fora citada no texto. Não que ela o merecesse, mas a época

unesp

da escrita do romance assim o exigia, como podemos observar no trecho a seguir:

*[...] De todas porém a que me cativou logo foi uma... não sei se digo; **este livro é casto, ao menos na intenção é castíssimo**... [...]*[53] (grifo nosso).

Com certeza, mais uma das particularidades da narrativa machadiana expostas na criação desta figura feminina pode ser notada quando percebemos o quanto o autor preocupou-se com seu público alvo, formado no final do século XIX por moças e senhoras da burguesia brasileira, oriundas de uma sociedade de normas educacionais rígidas e controladas por membros extremamente conservadores.

Marcela, embora tivesse vários nuances de "má fama e de mal comportamento" (leviana, oportunista, amante do dinheiro e da luxúria etc.), manteve seu brio reservado na linguagem comedida do escritor.

É sabido que Machado foi defensor da censura, entre 1862 e 1864, trabalhando de acordo com os padrões morais, estéticos e religiosos de seu tempo, integrando e divulgando a função do *Conservatório Dramático*, órgão oficial encarregado da censura contemporâneos aos autor. Vejamos, em seu tempo, um comentário dele sobre esse aspecto crítico:

" A literatura dramática tem, como todo o povo constituído, um corpo policial, que lhe serve de censura e pena: é o conservatório. Dois são, ou devem ser, os fins desta instituição: o moral e o intelectual".

Machado de ASSIS[54]

---

[53] Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Ediouro, Rio de Janeiro: 1997, pág. 105.

Outro item importante fixou-se na temporalidade exposta pelo narrador, pois a narrativa apresentou-se em condições póstumas, levando-nos, por dedução, a um narrador "mais maduro", analítico, com um vocabulário mais recatado e implícito.

A dualidade da personagem também passou por essa exposição temporal, pois ao narrar, Brás Cubas, já tinha seu ponto de vista formado com relação à dama, desde os tempos da mocidade até a idade adulta.

A apresentação de Marcela foi feita em dois tempos, incorporando, assim, um papel fundamental na narrativa, pois mostrou em um primeiro momento a voz de um narrador jovem e inexperiente; posteriormente, apresentou-o em uma fala adulta, madura, póstuma à vida terrestre, quando Brás Cubas encontrara-se preparado para todos os dissabores da vida pela qual passara, podendo enfim observar a jovem em ângulos diferentes: aquela que tanto o seduziu, destacando-se pela luxúria; e mais tarde, quando a decadência marcou o destino da moça.

Para analisar a construção desta personagem dividimos este texto em duas partes distintas, assim como o fez o autor: a paixão juvenil e o reencontro de ambos após longos anos de ausência de Brás no exterior, quando o dinheiro e a beleza da juventude de Marcela não mais imperavam, ficando fácil perceber a decepção e também o júbilo do amante diante da decadência física e social da cortesã.

---

[54] Alfredo Bosi et al, *Machado de Assis – Coleção escritores brasileiros: Antologia e estudos*, Ática, São Paulo, 1982. pág. 21.

Encontramos então, em primeira narrativa, uma Marcela bela e desejada, como demonstra-nos este fragmento extraído do texto verbal:

FACE I (a bela)

[...] teve duas fases a nossa paixão, ou ligação, ou qualquer outro nome, que eu de nomes não curo; teve a fase consular e a fase imperial. Na Primeira, que foi curta [...]

[...]Era meu universo; mas, ai triste! Não o era de graça. Foi-me preciso coligir dinheiro, multiplicá-lo, inventá-lo [...]

[...] Em verdade, dizia-me Marcela, quando eu lhe levava alguma seda, alguma jóia; em verdade, você quer brincar comigo... Pois isto é coisa que se faça... um presente tão caro...

E se era jóia, dizia isto a contemplá-la entre os dedos, a procurar melhor luz, a ensaiá-la em si, e a rir, e a beijar-me com uma reincidência impetuosa e sincera: mas, protestando, derramava-se-lhe a felicidade dos olhos, e eu sentia-me feliz com vê-la assim. Ela ouvia-me e ria, com uma expressão cândida, - cândida e outra coisa, que eu nesse tempo não entendia bem: mas agora, relembrando o caso, penso que era um riso misto, como devia ter a criatura que nascesse, por exemplo, de uma bruxa de Shakespeare [...][55]

Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis, nada menos.[56]

Percebemos então a iniciação sexual de um jovem, sendo esta efetuada sempre com uma prostituta, e Marcela incorporou bem esta imagem, principalmente nas descrições acerca de seus atributos físicos, onde mais uma vez o autor apontou a diferença entre uma cortesã e uma jovem decente, desta forma qualificando-a na primeira posição:

[...] "airosa e vistosa, um corpo esbelto, ondulante, um desgarro, alguma coisa que nunca achara nas mulheres puras. [...]

---

[55] Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Ediouro, Rio de Janeiro: 1997, pág. 44-45.
[56] Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, São Paulo, Ática, 1995, pág. 47.

unesp

[...] Não era de graça. Foi-me preciso colidir dinheiro, multiplicá-lo, inventá-lo. [...][57]

Observa-se no relacionamento de ambos uma negociação, sempre imposta por valores; este perfil, evidentemente marcado pelo autor em toda descrição acerca da moça, acabou sendo facilmente identificado, demonstrando uma relação de troca de "favores", onde a moeda comprou o corpo e a disponibilidade da moça, enquanto para o rapaz, a ilusão de um primeiro amor o cegou para a negociação, resultando em uma altíssima cotação inflacionada à medida que o envolvimento era maior.

Como a narração textual vai do acontecido para o acontecer, verificamos a falsidade quando Marcela utilizou-se do próprio corpo para conseguir seus objetos de valor e manipulou Brás Cubas através da *sedução*, fazendo com que ele lhe oferecesse bens materiais como: dinheiro, jóias, sedas (objetos fortemente marcados no texto), impondo condições finais para alcançar uma meta - o sexo.

O desejo do rapaz consistiu em conquistar na moça uma paixão, onde o prazer era submisso ao poder financeiro; a ambição de ambos levou-os à sedução realizada por objetos de valor e através da entrega do corpo como troca, gerando assim, o *status* e o poder que sustentaram a ambição de Marcela.

Um dos argumentos fortemente destacados por Machado podia ser observado no **olhar** da jovem: sedutor e ao mesmo tempo manipulador do desejo e do carisma masculinos. Como sempre, esta marca da fixação machadiana evidenciada na exploração dos olhos, vista inclusive outros romances de sua

---

[57] *Idem.*

autoria, tendo como exemplo, *Dom Casmurro*, onde a personagem *Capitu* também exercia um forte poder através do **olhar**, merecendo até um capítulo descritivo, denominado "*Olhos de Ressaca*".

Desta forma, com o olhar Marcela manipulou o rapaz para despertar nele um desejo carnal; isso a transformou em um objeto de desejo para satisfação do prazer físico de Brás Cubas, e ao mesmo tempo saciou a paixão que o consumia, conquistando desta forma os interesses pessoais da moça.

Mais tarde o desejo cedeu lugar à repugnância e ao escárnio, daquele que não a amou em si, mas apenas ao prazer por ela proporcionado pelo corpo e pela beleza externa, como podemos constatar neste fragmento selecionado demonstrando um sinal de intolerância e prazer pelo fracasso alheio:

FACE II (a decadência física e pessoal)

> *Ao fundo, por trás do balcão, estava sentada uma mulher , cujo rosto amarelo e bexiguento não se destacava logo à primeira vista; mas logo que se destacava era um espetáculo curioso. Não podia ter sido feia; ao contrário, via-se que fora bonita, e não pouco bonita; mas a doença e uma velhice precoce, destruíram-lhe a flor das graças. As bexigas tinham sido terríveis; os sinais, grandes e muitos, faziam saliências e encarnas, declives e aclives, e davam uma sensação de lixa grossa, enormemente grossa. Eram os olhos a melhor parte do vulto, e aliás tinham uma expressão singular e repugnante, que mudou, entretanto, logo que eu comecei a falar. Quanto ao cabelo, estava ruço e quase tão poento como os portais da loja. Num dos dedos da mão esquerda fulgia-lhe um diamante. Crê-lo-eis, pósteros? Essa mulher era Marcela.*[58]

Depois de alguns anos, ao reencontrá-la pôde o personagem observar a camuflagem da identidade real da moça,

---

[58] Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Ediouro, Rio de Janeiro: 1997, pág. 80-81.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

e isso levou-o a uma decepção, não somente sob este aspecto, mas também quando encontrou-a velha e feia, cheia de bexigas no rosto e com os cabelos encaracolados. Era a decadência de Marcela para si, tanto moral, física, visual, como sentimental.

Mais uma vez a presença do **olhar** fora de fundamental importância, pois somente ao reconhecê-lo Brás Cubas certificou-se da identidade da conhecida jovem de outrora.

Bexigas, encarnas, declives, aclives, lixa grossa, **olhar** repugnante, cabelo ruço e poento, velhice precoce – foram os adjetivos que Machado utilizou para a descrição de uma realidade deceptiva e depreciativa. A recompensa do narrador, embora o texto apenas insinuasse, surgiu finalmente, quando sentiu-se vingado e viu-se diante da cena, percebendo que ela havia morrido dentro de si, constatando o fim de tudo aquilo que existiu em outra época.

Entende-se que através da sedução proporcionada anteriormente pela beleza de Marcela, seu atual estado poderia ser considerado um castigo, um objeto da vingança masculina (insinuação do texto), já que o desejo acabou e com ele todas as esperanças de um relacionamento ambicioso e vantajoso.

A mentira de Marcela só foi identificada pela decepção de seu companheiro, isto é, quando este percebeu, enfim, que os pilares do romance se constituíram de aparências. A Marcela de ontem era bonita, mas hoje a sua imagem resumia-se às bexigas, ao rosto amarelo e repugnante, feito uma lixa grossa; ela tornou-se vítima do tempo, pois este chega para todos, apagando a beleza e o frescor da juventude.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

O póstumo narrador relatou o feitiço do amor como algo ilusório. Através de risos e olhares, ela parecia ser uma mulher sedutora, mas na verdade era uma feiticeira. Seus instrumentos de sedução e seus encantos embutidos no visual bonito, esconderam a verdadeira face, daquela que lembrava as bruxas de Shakespeare, quando provocava o rapaz; entretanto em seu interior havia o oposto, uma vez que escondeu dentro de si a falsidade não destacada à primeira vista, na verdade naquele momento ela poderia ser o que realmente não era, já que havia em si uma máscara protetora onde escondeu sua verdadeira face.

O romance não correspondido por Marcela e a paixão exagerada de Brás Cubas resultaram em um sentimento superficial, escondendo a insensibilidade e a mentira de ambos, pois não podemos nos esquecer que havia em Brás Cubas também vários interesses carnais, levando a jovem a se interessar pelo valor material proporcionado por aquela relação. Assim constatamos haver falsidade em ambos, embora destacada de formas diferentes.

O autor expôs a vida da personagem em dois tempos, sendo o primeiro de prazer, mentiras e luxúria; e o outro de tristeza, meias verdades e talvez até maternal, em que buscou "velhos tesouros" perdidos na mocidade (influência sobre os homens, poder de sedução, atributos físicos etc.).

Deste modo, Machado apresentou em seu texto uma personagem tão polêmica, de aspectos múltiplos, dando inúmeras possibilidades de representações, tanto interpretativas quanto visuais, e estas serão muito bem representadas pelo leitor Portinari, como veremos no próximo capítulo.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

2.2.2. EUGÊNIA

As mulheres exerceram fortes elementos nos romances machadianos, apresentavam-se dignas de poderes inusitados, porém quase sempre sem ética, caprichosas ou interesseiras.

Por isso, Eugênia, provavelmente, constituiu um desafio para Machado, principalmente por ter sido a única personagem com dignidade e reputação suficientemente impecável, encontrada em seus retratos femininos.

Para criar esta personagem, o autor fez questão de trabalhar sempre com paradoxos, ora deixando clara a boa índole da moça - franca, sensível, honesta, orgulhosa –, e outras vezes apresentando-a nos depoimentos do narrador com insinuações de aspectos intrínsecos (como os grifados nos fragmentos abaixo apresentados), onde procurou encontrar defeitos, restabelecendo a situação incômoda que essa lhe provocou quando não correspondeu aos ideais físicos por ele preconcebidos.

Em dado momento o autor "abandonou" sua função e deixou a cargo do narrador utilizar-se de outros argumentos para caracterizá-la, pois para Brás Cubas, Eugênia seria o fruto proibido resultante da cena presenciada por ele no passado, e confiante acreditou fazer a genética presença também nas ações da moça – *tal mãe, tal filha*[59]. Principalmente ao inspirar-se para narrar essa passagem:

---

[59] Comentando sobre o relacionamento da mãe da moça, d. Eusébia, com Vilaça, quando se beijaram em uma moita na chácara da família Cubas.

Era isso no corpo, não era outra coisa no espírito. Idéias claras, maneiras chãs, certa graça natural, um ar de senhora, e não sei se alguma outra coisa; sim a boca exatamente a da mãe, a qual me lembrava o episódio de 1814, e então dava-me ímpetos de glosar o mesmo mote à filha... [...][60] (grifo nosso)

Porém ao longo do texto podemos perceber na personagem a construção de uma personalidade própria, sem máculas, digna de um recato e de ações corretas, por isso o jovem sempre buscou no defeito físico a decepção pelas boas ações daquela personagem, como desculpa para não se envolver com ela. Observem a confirmação desses fatos nas descrições contidas no texto a seguir:

[...] A voz e a saia pertenciam a uma mocinha morena, que se deteve à porta, alguns instantes, ao ver gente estranha. [...]

[...] Eugênia, a flor da moita, mal respondeu ao gesto de cortesia que lhe fiz; olhou-me admirada e acanhada e lentamente se aproximou da cadeira da mãe. A mãe arranjou-lhe uma das tranças do cabelo, cuja ponta se desmanchara. Ah! Travessa! Dizia. Não imagina, doutor, o que isto é... E beijou-a com tão expansiva ternura que me comoveu um pouco;[...]

- Travessa? disse eu. Pois já não está em idade própria, ao que parece.

- Quantos anos lhe dá?

- Dezessete.

- Menos um.

- Dezesseis. Pois então! é uma moça.

Não pôde Eugênia encobrir a satisfação que sentia com esta minha palavra, mas emendou-se logo, e ficou como dantes, ereta, fria e muda. Em verdade, parecia mais mulher do que era; seria criança nos seus folgares de moça; mas assim quieta, impassível, tinha a compostura da mulher casada. Talvez essa circunstância lhe diminuía um pouco da graça virginal. Depressa nos familiarizamos; a mãe fazia-lhe grandes elogios, eu escutava-os de boa sombra, e ela sorria, com os olhos fúlgidos, como se lá dentro do cérebro lhe estivesse a voar uma borboletinha de asas de ouro e olhos de diamante... [...][61] (grifo nosso)

[...] Eugênia desataviou-se nesse dia por minha causa. Creio que foi por minha causa, - se é que não andava muita vez assim. Nem as bichas de ouro, que trazia na véspera, lhe pendiam das orelhas, duas orelhas finamente recortadas numa cabeça de ninfa.

---

[60] Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Ediouro, Rio de Janeiro: 1997, págs. 61-62.

[61] Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Ediouro, Rio de Janeiro: 1997, págs. 61-62.

Um simples vestido branco, de cassa, sem enfeites, tendo ao colo, em vez de broche, um botão de madrepérola, e outro botão nos punhos, fechando as mangas, e nem sombra de pulseira.

Por tratar-se de uma obra realista, a descrição psicológica predominou na narração, principalmente ao demonstrar o mau caráter das pessoas descritas; porém com a personagem Eugênia percebemos as exceções, seu perfil esteve sempre elogiado, suas atitudes foram dignas, assim como seu comportamento impecável; o único problema apresentado pelo narrador encontrava-se no defeito físico – *ser coxa*. Fato que causou desconforto, preconceito, impossibilitando o relacionamento, uma vez que Brás Cubas era extremamente avesso às imperfeições. Vejamos estas evidências a seguir:

[...] Eugênia coxeava um pouco, tão pouco, que eu cheguei a perguntar se machucara o pé. A mãe calou-se; a filha respondeu sem titubear:

- *Não, senhor, sou coxa de nascença. [...]*

[...] O pior é que era coxa. Uns olhos tão lúcidos, uma boca tão fresca, uma compostura tão senhoril; e coxa! Esse contraste faria suspeitar que a natureza é às vezes um imenso escárnio. Por que bonita, se coxa? Por que coxa, se bonita?[62] *[...]*

Talvez para certificar o leitor da índole de Eugênia, ou apenas para reafirmar sua dignidade, no final do livro, quando Brás Cubas comenta o destino de algumas mulheres (D. Plácida, Marcela), apresenta novamente o comportamento ideal de Eugênia, enfatizando que em nenhum momento, de todos aqueles anos, ela mudou sua postura e seu jeito de ser, muito pelo contrário, a altivez, o orgulho e a sinceridade persistiram. Vejamos:

[...] Não acabarei, porém, o capítulo, sem dizer que vi morrer no hospital da Ordem, adivinhem quem?... a linda marcela; e vi-a morrer no mesmo dia em que, visitando um cortiço, para distribuir

---

[62] Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Ediouro, Rio de Janeiro: 1997, págs. 64-65.

esmolas, achei... Agora é que não são capazes de adivinhar... achei a flor da moita, Eugênia, a filha de Dona Eusébia e do Vilaça, tão coxa como a deixara, e ainda mais triste.

Esta, ao reconhecer-me, ficou pálida, e baixou os olhos; mas foi obra de um instante. Ergueu logo a cabeça, e fitou-me com muita dignidade. Compreendi que não receberia esmolas da minha algibeira, e estendi-lhe a mão, como faria à esposa de um capitalista. Cortejou-me e fechou-se no cubículo. Nunca mais a vi; não soube nada da vida dela, nem se a mãe era morta, nem que desastre a trouxera a tamanha miséria. Sei que continuava coxa e triste. Foi com esta impressão profunda que cheguei ao hospital, onde Marcela entrara na véspera, e onde a vi expirar meia hora depois, feia, magra, decrépita... [...][63]

Temos nesse trecho claramente uma antítese entre o destino da mácula e da podridão, embora a infelicidade tenha estado presente na vida das duas jovens (Eugênia e Marcela) – houve a depreciação pelo erro e preconceitos acerca da sexualidade – ou seja, uma era prostituta, a outra nasceu de uma relação indecorosa.

Mais uma vez chamou-nos a atenção a ênfase dada ao **olhar**, refletindo o verdadeiro canal de transparência do interior dos seres inserido na escrita machadiana, mostrando haver constantemente nele a sinceridade (muitas vezes escondida pelas ações), e desta forma recebeu Eugênia um **olhar** firme, decidido, sem sombras, como nos apresenta o narrador:

[...] Palavra que o olhar de Eugênia não era coxo, mas direto, perfeitamente são; vinha de uns olhos pretos e tranqüilos. Creio que duas ou três vezes baixaram estes, um pouco turvados; mas duas ou três vezes somente; em geral, fitavam-me com franqueza, sem temeridade, nem biocos. [...][64]

Assim Machado fez Eugênia, *a flor da moita*, aquela que escondeu dentro de si todas as qualidades femininas, desde a beleza até o respeito alheio. Mas pagou caro por isso – *nasceu*

---

[63] Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Ática: São Paulo: 1995, pág. 175.

[64] *Idem*, pág. 65.

unesp

coxa. Portanto percebemos que para Brás Cubas (ou para Machado), nada podia ser completamente perfeito...

2.2.3. VIRGÍLIA

Memórias Póstumas de Brás Cubas apresentou-se como um romance caracterizado por capítulos curtos, rápidos e dinâmicos; por isso merece atenção a estrutura da formação da personagem Virgília, onde o leitor precisa adentrar em um universo ficcional proposto por Machado de Assis para entendê-la por completo. Sendo assim, traçamos o perfil da personagem Virgília, buscando todos os momentos em que ela surgiu na narrativa, onde sua descrição totalizou uma análise física, psicológica e sutilmente a desaprovação de Machado por mais uma figura feminina de caráter tão baixo.

Nossa interpretação tem um aspecto subjetivo, pois o texto o tempo todo confirma a veracidade das atitudes virgilianas, mas a sutilidade machadiana fez-nos ter uma outra visão da índole e do comportamento de tal personagem e esta configurou-se da maneira apresentada nos parágrafos que apresentaremos a seguir, todos "recheados" de análises, com um único propósito: mostrar ao leitor *a verdadeira* Virgília.

No início do texto o narrador comentou sobre a senhora que, diante dele, morto, padeceu mais que os parentes próximos, durante um funeral praticamente solitário. Destacou a reação de Virgília (a mulher em questão), atribuindo-lhe profundo sofrimento pela perda do ex-amante, deixando a todos a visão de um sentimento que ela não deveria aparentar, dada a

circunstância de terem tais amores sido adúlteros e clandestinos. Observe as cenas narradas:

[...] Viram-me ir umas nove ou dez pessoas, entre elas três senhoras, minha irmã Sabina, casada com o Cotrim, - a filha, um lírio do vale, - e... Tenham paciência! Daqui a pouco lhes direi quem era a terceira senhora. Contentem-se de saber que essa anônima, ainda que não parenta, padeceu mais do que as parentes. É verdade, padeceu mais. Não digo que se carpisse, não digo que se deixasse rolar pelo chão convulsa.[...] E dado que sim, o que menos convinha a essa anônima era aparentá-lo. De pé, à cabeceira da cama, com os olhos estúpidos, a boca entreaberta, a triste senhora mal podia crer na minha extinção.

- Morto! Morto! dizia consigo.[...][65]

Levando em consideração a idade do morto, já sexagenário (64 anos)[66], percebemos nele uma atitude nada patética diante de tais fatos, e ainda ele comentou a não conveniência em revelar o relacionamento anterior e nem mesmo justificar a "aparente" dor maior da senhora do que dos familiares.

Mas nossa pesquisa foi além desse momento, pois sabíamos que a senhora teve um passado sombrio, no decorrer da história esteve muito preocupada com as aparências, iludida pelo prestígio e buscou de vários modos conquistar bens financeiros.

Um exemplo do fato comentado acima encontrara-se no personagem Viegas, um velho e rico parente de Virgília, a quem esta desmanchara-se em afagos durante a enfermidade do idoso, cuidara-lhe, mimara-o e cumpria-lhe todos os desejos. Entretanto sua real intenção estava na herança do parente; e, qual não foi a decepção ao não receber sequer um vintém...

---

[65] Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Ática: São Paulo: 1995, pág. 18.

No texto de Zilbermam (2000:19)[67] a autora atribuiu o choro excessivo, durante o enterro de Brás Cubas, como sendo um momento de sinceridade da personagem. O comentário da autora configurou-se da seguinte forma:

[...] Contudo, na releitura da obra, o autor optou por destacar a sinceridade de suas emoções diante do féretro de Brás Cubas, que assistindo do privilegiado lugar de defunto autor, flagra o momento de autêntico luto da amiga amada.[...]

Entretanto, nós discordamos e interpretamos de outra forma – vemos sim, a busca incessante da luxúria, do dinheiro e da posição social. Comprovamos isso em uma narração posterior sobre Virgília, já na velhice, quando obtivera uma tonalidade neutra, como se a mágoa houvesse passado, o tempo ficado para trás e a esperança de uma união ou do prazer carnal, não mais fizessem parte daquele momento. Apenas uma senhora, uma doce e meiga mulher, cuja a aparência sequer revelava um passado de mesquinharia, fogoso e adúltero. Vejamos a sua simplicidade e meiguice nessas citações do narrador:

[...] Virgília - chamava-se Virgília - entrou na alcova, firme, com a gravidade que lhe davam as roupas e os anos, e veio até o meu leito [...]

[...] Virgília tinha agora a beleza da velhice, um ar austero e maternal; estava menos magra do que quando a vi, pela última vez, numa festa de São João, na Tijuca; e porque era das que resistem muito, só agora começavam os cabelos escuros a intercalar-se de alguns fios prata. [...]

[...] Não tinha a carícia lacrimosa de outro tempo; mas a voz era amiga e doce.[...]

[...] Virgília estava serena e risonha, tinha o aspecto das vidas imaculadas. Nenhum olhar suspeito, nenhum gesto que pudesse denunciar nada; uma igualdade de palavra e de espírito, uma

---

[66] Nascimento – 1805 / morte – 1869. Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Ática: São Paulo: 1995, págs. 17 e 31.

[67] Regina Zilberman, in Subjetividade e escrita, organização de Robson Pereira Gonçalvez, EDUSC, Bauru, 2000, pág. 19.

dominação sobre si mesma, que pareciam e talvez fossem raras. [...][68]

Se não fossem os argumentos apresentados anteriormente, poderíamos interpretar essa mudança na mulher como um amadurecimento de caráter ou alterações de valores; porém quando observamos o todo do texto, não sentimos confiança em suas ações, acreditamos sim, numa encenação perante a chegada da morte, por isso encontrava-se continuamente ao lado do moribundo. Conseqüentemente veio a raiva, que se transformou em choro convulsivo durante o enterro, quando lamentou a falta do dinheiro almejado (não recebeu nem um pouco da provável herança do morto).

Caso semelhante ocorreu também no velório de Lobo Neves, seu finado esposo, que ao ser nomeado para um cargo de altíssimo grau na política brasileira – *O Ministério*, veio a falecer antes de tomar posse, sem sequer deixá-la na posição de ser a viúva de tão nobre título. Vejamos o episódio:

[...] No momento em que eu terminava o meu movimento de rotação, concluía Lobo Neves o seu movimento de translação. Morria com o pé na escada ministerial. Correu, ao menos durante algumas semanas que ele ia ser ministro [...]

[...] Fui ao enterro. Na sala mortuária achei Virgília, ao pé do fétero, a soluçar. Quando levantou a cabeça, vi que chorava deveras. Ao sair o enterro, abraçou-se ao caixão, aflita; vieram tirá-la e levá-la para dentro. Digo-vos que as lágrimas eram verdadeiras. [..][68]

Conhecemos a Virgília machadiana como uma mulher, que no decorrer da história, foi quem mais se preocupou com a aparência, gostando da admiração alheia e de galanteios vindos não apenas dos próximos, mas de todos que a cortejassem. Constatamos isso nos fragmentos apresentados:

---

[68] Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Ática: São Paulo: 1995, pág. 23-24.
[68] Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Ática: São Paulo: 1995, pág. 169-170.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

[...] Naquele tempo contava apenas uns quinze ou dezesseis anos; era talvez a mais atrevida criatura da nossa raça, e, com certeza, a mais voluntariosa. Não digo que já lhe coubesse a primazia da beleza, entre as mocinhas do tempo, porque isto não é romance, em que o autor fecha os olhos às sardas e espinhas; mas também não digo que lhe maculasse o rosto nenhuma sarda ou espinha, não. Era bonita, fresca, saía das mãos da natureza, cheia daquele feitiço, precário e terno, que o indivíduo passa a outro indivíduo, para os fins secretos da criação. Era isto Virgília, e era clara, muito clara, faceira, ignorante, pueril, cheia de uns ímpetos misteriosos; muita preguiça e alguma devoção, - devoção, ou talvez medo; creio que medo.

Aí tem o leitor, em poucas linhas, o retrato físico e moral da pessoa que devia influir mais tarde na minha vida; era aquilo com dezesseis anos.[69] *[...]*

[...] Via-a dali mesmo, reclinada no camarote, com os seus magníficos braços nus, - os braços que eram só meus, - fascinando os olhos de todos, com o vestido soberbo que havia de ter, o colo de leite, os cabelos postos em bandós, à maneira do tempo, e o brilhantes, menos luzidos que os olhos dela... via-a assim, e doía-me que a vissem outros.[70] *[...]*

Essas reações de Virgília eram-nos conhecidas, desde jovem tivera ações intempestuosas, como por exemplo quando em nome da fama e do prestígio preferiu desposar o futuro político que lhe prometia sucesso social – Lobo Neves, e pela mesma razão, anos depois deixou o amante, Brás Cubas (o segundo abandono), para acompanhar o marido em um importante posto administrativo em uma província longe da Corte, pondo então fim ao longo *affair* entre o narrador e a moça.

Machado criou um grande amor entre Brás Cubas e Virgília, eles protagonizaram um romance típico do século XIX, cheio de intrigas, oportunismos, interesses; só que a fala machadiana deixou implícito muito mais ao longo da narração, mostrou-nos o caráter interesseiro de Virgília, tão *prostituta* quanto Marcela, apenas com uma diferença: enquanto a cortesã

---

[69] Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Ática: São Paulo: 1995, pág. 59

publicamente oferecia seu corpo em busca de oportunidades financeiras, a outra, dama da alta sociedade, deitava-se em várias camas na esperança de conquistar a posição social desejada. Esta era Virgília...

2.2.4. NHÃ-LOLÓ (D. EULÁLIA)

A simplicidade e o tom de ingenuidade imperaram nas descrições de Nhã-Loló (D. Eulália). Considerada a companheira perfeita para uma homem já de certa idade, querendo herdeiros, solteiro e com ambições políticas. Esta seria então a futura esposa da quarentão Brás Cubas.

Sem manias, exageros e privada de grandes conhecimentos, a jovem aceitava o patriarcalismo e a indução a um romance arranjado por seus familiares. Queria apenas um par que a deixasse longe dos vexames proporcionados pelo pai e ainda, se possível, entrar para a sociedade carioca.

Apesar de pouco sedutora, conseguiu aos poucos cativar a simpatia de seu par, levando-o a considerar o relacionamento como uma solução para o seu estado civil, seu interesse em constituir uma família e livrar-se da solidão.

Novamente temos a menção do **olhar**, muito semelhante ao já citado olhar do verme[71], ou seja, a presa. Eulália olhara Brás Cubas fixamente, como quem vê uma possibilidade de ascensão, compromisso e futuro, fato que não possuía na vida simples que

---

[70] *Idem*, pág. 96.
[71] Capítulo II, págs. 60-61

levava junto ao pai. Podemos perceber esses fatos na seguinte citação:

[...] moça graciosa, um tanto acanhada a princípio. Faltava-lhe elegância, mas compensava-as com os olhos, que eram soberbos e tinham um só defeito de se não arrancarem de mim, exceto quando desciam ao prato; mas Nhã-Loló comia tão pouco, que quase não olhava o prato. De noite cantou; a voz como dizia o pai "muito mimosa"[72]*. [...]* (grifo nosso)

A singularidade de suas ações, a falta de oponência e ambição conquistaram o varão, seus defeitos foram substituídos pelo comodismo da percepção de que encontrara a companheira ideal, aquela a quem não dedicaria uma paixão exacerbada e nem esperaria um retorno deste tipo, mas lhe daria dedicação e atenção, recebendo a idolatria de quem não tinha muito conhecimento sobre a vida e muito menos sobre exigências matrimoniais, além do empenho em se tornar perfeita como esposa de um político. Observe a percepção de Brás Cubas sobre esses aspectos:

[...] Nhã-Loló, não tirou os olhos de mim. Parecia-me agora mais bonita que no dia do jantar. Achei-lhe certa suavidade etérea casada ao polido das formas terrenas: - expressão vaga, e condigna de um capítulo em que tudo há de ser vago. [...][73] (grifo nosso)

O fascínio que Brás Cubas exercia em Eulália, muito tinha de familiar, pois a conveniência do relacionamento de ambos servia para todos seus entes - pai, tios, e inclusive para o narrador que via na jovem a possibilidade tardia de constituir uma família; mas nem por isso ele esquecia haver nela uma ignorância implícita em suas ações, expressa sutilmente nesta citação:

---

[72] Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Ática: São Paulo: 1995, pág. 125.
[73] Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Ática: São Paulo: 1995, pág. 126.

unesp

[...] Ela exprimia inteiramente a dualidade de Pascal, l'ange et la bête, com a diferença que o jansenista não admitia a simultaneidade das duas naturezas, ao passo que elas aí estavam bem juntinhas, l'ange, que dizia algumas coisas do céu, - e la bête, que... [...][74] *(grifo nosso)*

Mas Eulália veio a falecer, levando todos os desejos e ansiedades de Brás Cubas embora, fora inoportuna em descuidar-se, em ser tão frágil. Desta forma, fez com que o rapaz desistisse definitivamente de encontrar outra companheira. Observemos o triste final da jovem:

EPITÁFIO

AQUI JAZ
DONA EULÁLIA
DAMASCENA DE BRITO
MORTA
AOS DEZENOVE ANOS
DE IDADE
ORAI POR ELA![75]

Observaremos mais sobre esta personagem no próximo capítulo, quando todas as figuras femininas foram decodificadas por Portinari, e esta decodificação será por nós analisada, onde poderemos identificar a interpretação do comunicador visual sobre os aspectos verbais estudados neste capítulo.

[74] *Idem*, págs. 128-129.

IV. O NANQUIM TRAÇANDO BRÁS CUBAS E SUAS MULHERES

Ilustrar vem da aprendizagem de uma articulação sutil entre a mão e o olho: a mão tem que ver e o olho traçar, para que a mão trace o que olho vê, há necessidade de interpretar.

A essência textual não reside nas expectativas, nas surpresas ou decepções, menos ainda nas frustrações que podem ser encontradas no decorrer do processo de leitura, ela incorpora as reações do sentido, formadas no ato de ler, e provocadas pelo movimento (ação), perturbação (conflitos) ou interferência (momentos ou situações antagônicas). Isto quer dizer que ao ler, há uma reação àquilo podendo ser produzido no próprio leitor, formando, assim, um mundo de reações e fazendo com que se possa viver o texto como um acontecimento real.

Sendo assim, Portinari, não apenas produziu sua visão através da leitura, mas sim após o processo de decodificação mental e intelectual do texto machadiano. Estabeleceu um processo de desenvolvimento da imaginação que não pôde ser desfeito, pois significou a sua ligação com a obra. Esse envolvimento fez o texto estar presente na decodificação, criando um entrelaçamento. O envolvimento constituiu um momento decisivo da leitura, onde numerosos fenômenos ocorreram simultaneamente, desempenhando importantes funções no ato de compreensão da obra e de seu significado, resultantes em cada traço das ilustrações.

unesp

A associação da figura junto ao texto para expressar uma idéia ou um pensamento é antiga; tem sua história e sempre suscitou conjecturas, embora permaneça o impasse: a imagem visual seria um auxílio para a palavra escrita necessitando do texto para se fazer entendida, ou então, atingiria seu objetivo por seus próprios recursos, com seus próprios meios?

O vocábulo "ilustrar" sugere um conceito, predispondo a idéia de que a figura tem definida sua função, ou seja, a de complementar a linguagem escrita. No entanto, o relacionamento entre ambos é bem mais amplo e complexo, trata-se de uma interação entre a palavra escrita e a imagem visual; é, antes de mais nada, circunstancial, pois cada uma pode atuar como expressão autônoma ou suficiente, assim no momento seguinte, ambas poderão se tornar dependentes e indispensáveis uma à outra.

Analisando a questão do ilustrador de um texto, temos em contraposição a convicção de Gustave Flaubert, que, ao longo de sua vida, recusou-se a admitir qualquer ilustração em obra sua porque achava que imagens pictóricas reduziam o universal ao singular. Confirmamos, por conseguinte, sua oposição às ilustrações de suas obras no discurso em que FLAUBERT (1926:33)[76] destacou suas idéias e argumentações:

[...] "Ninguém jamais vai me ilustrar enquanto eu estiver vivo, porque a descrição literária mais bela é devorada pelo mais reles desenho. Assim que um personagem é definido pelo lápis, perde seu caráter geral, aquela concordância com milhares de outros objetos conhecidos que leva o leitor a dizer: 'eu já vi isso', ou 'isso deve ser assim ou assado'. Uma mulher desenhada a lápis parece uma mulher, e só isso. A idéia, portanto, está encerrada, completa, e todas as palavras, então, se tornam inúteis, ao passo que uma mulher apresentada por escrito evoca milhares de mulheres diferentes. Por

[76] Gustave Flaubert, *"Lettrenest Duplan, 12 juin 1862" in Correspondance* (Paris, Louis Conrad, 1926, pág. 33)

unesp

conseguinte, uma vez que se trata de uma questão estética, eu formalmente rejeito todo tipo de ilustração."

Constatamos, também, divergências na temática, uma vez encontrada realmente a linguagem verbal entrelaçada à visual, nos exemplos estudados nesta dissertação, como no comentário de MANGUEL[77] acerca da falta de sensibilidade de Flaubert: "*Nunca concordei com essas segregações inflexíveis*".

A "recriação" necessita de instrumentos para ser lida, nela texto e imagem geram um outro texto construído pelo leitor, em um processo de decodificação, e posterior leitura, por parte do leitor, neste caso o ilustrador. Este, tendo em mãos uma criação literária, utilizou-se de seus dotes criativos para revivê-la em uma nova linguagem. Podemos pensar em uma cadeia de criação de *metatextos*, obtendo o seguinte resultado: - a genialidade dos traços portinarianos fixaram as imagens cognitivas da narração machadiana, então efetuou-se a comunicação, o entrelaçamento de idéias e a complementação de uma obra verbal pela obra visual.

Neste capítulo analisaremos o processo de **recodificação**. Após termos passado por etapas como a **codificação** e a **decodificação**, desta vez chegamos à etapa final, onde a arte conceituou-se em um novo código, um canal de comunicação, levando assim o leitor a uma nova leitura – a visual.

Alguns aspectos muito bem trabalhados no romance machadiano, puderam ser abordados pelas ilustrações aqui apresentadas, principalmente por essas enfatizarem o devido grau de importância dos fatores de interpretação e construção

---

[77] Alberto Manguel, *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

das personagens para o *leitor, decodificador e recodificador* - **Portinari**; fatores encontrados expressos na quantidade de imagens que cada uma das personagens recebeu, ou então no processo de construção individualizado, como no enfoque da técnica cubista de Picasso, utilizada ao ilustrar Marcela.

Por isso, talvez, possa haver uma incoerência entre as análises aqui apresentadas, ou melhor explicando: enquanto umas possuem argumentos mais longos e detalhados, outras apenas "surgiram" de acordo com a narrativa do texto, conforme fosse necessária a constituição de um núcleo familiar ou social.

Perfilamos as narrações sobre cada mulher, onde sutilmente seus aspectos encontraram-se em fatos "espalhados" ao longo do romance, muitas personagens não tiveram suas descrições em apenas um único momento, mas fizeram parte do todo, tal qual um quebra-cabeça, e seus traços completaram-se ao longo da leitura.

Para cada imagem buscamos trabalhar a pesquisa da melhor forma, observando todos os aspectos pictóricos, em um envolvimento com o texto visual e verbal (apresentado no capítulo anterior) estudados, relacionados à teoria que esta dissertação tem como base.

Vamos "ver" como Portinari "leu" as mulheres machadianas, observando quais os níveis de importância afetiva encontrados nos traços dos retratos das familiares, amigas e amantes, e o realismo apresentado pela opção por ilustrações mais detalhistas (*interiores*) das visões pessoais de Brás Cubas sobre cada uma delas.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

As análises terão como foco o vínculo entre o escritor e o pintor, trabalhando a visão de ambos na criação de suas personagens, objetivando encontrar os referenciais de cada enfoque e de todos os resultados.

Cada ilustração correspondeu à apreciação da leitura efetuada pelo artista visual do romance machadiano; os enfoques interpretativos passearam pela estética da recepção, verificando o resultado de um processo comunicacional envolvendo dois grandes artistas em trabalhos tão brilhantes, aqui apresentados.

Verificaremos o processo de criação das imagens, incluindo os ensaios que nunca foram publicados nos exemplares originais, por estarem guardados no *Museu Chácara do Céu*, como acerco público para visitação e eventuais pesquisas.

Para isso teremos como base as leituras e releituras das produções escritas e artísticas, do encontro e da comunicação, dos enfoques, dos traços, das palavras e dos gestos. Enfim, do todo, da beleza e da genialidade da comunicação visual portinariana, digna de muitas pesquisas e argumentos, pois foram inesgotáveis as fontes de inspiração e de perfeição contidas nas imagens que veremos a seguir.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

1. CRIANDO BRÁS CUBAS

Portinari, em relação aos tópicos anteriormente citados, não estabeleceu, no início de suas ilustrações referentes ao protagonista, um vínculo com a criação machadiana, procurou ser neutro ao retratar seu personagem em fase pueril, colocou-o apenas em uma posição de altivez, revestido de luxo, para enfocar a sua importância como varão da família Cubas e sua posição na sociedade carioca.

Detalhou seus traços, criando-o com uma aparência de "homenzinho", (inclusive levemente barbado), revestido de conforto (almofadas) com ares de realeza, figuratizando o poder do primogênito.



Figura 12- O nascimento de Brás Cubas, Memórias Póstumas de Brás Cubas, Edição especial da "*Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil*", pág. 28.

Mais tarde, configurou a crueldade do garoto Brás Cubas com sua criadagem, exercendo o poder através da força bruta, sem diferenciar as pessoas dos animais. Percebemos aí uma crítica realista do ilustrador aos abusos realizados pelos senhores na longínqua e triste época da escravidão.

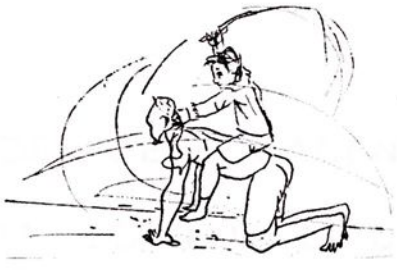


Figura 13- Braz, castigando o escravo. Memórias Póstumas de Brás Cubas, pág. 33. Edição especial "*Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil.*"

Entretanto, foi ameno com a visualização da mocidade, como se esse período fosse irrelevante aos seus olhos, talvez em virtude da falta de essência do personagem nessa época, onde o esnobismo e a aparência escondiam o seu verdadeiro caráter, ou a falta dele.



Figura 14- Brás Cubas, Memórias Póstumas de Brás Cubas, Edição especial da "*Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil*", pág. 03.

Não ilustrou a velhice, uma vez que nesta fase da vida Brás Cubas passou realmente por um processo de auto-análise. Entendemos então, que no momento póstumo, Portinari abriu mão da ilustração correspondente ao protagonista, mas apresentou o verme que o recebera no solo eterno, como já vimos no capítulo II.

2. A GALERIA DE RETRATOS FEMININOS

2.1. UMA GALERIA DE PERSONAGENS FAMILIARES, SERVIÇAIS E DA SOCIEDADE DA ÉPOCA

Desde o início dos tempos a ilustração aparece marcada pela dupla representação, sendo aquela que a partir das sombras, traça os contornos determinantes da imagem final representada após o código escrito.

Este tópico analisa como foram ilustradas as mulheres de Brás Cubas, aquelas que conviveram com ele ao longo da história. Portinari fez a opção de retratá-las mostrando apenas o rosto, já que este tem em si todas as formas do mundo, pois constitui uma zona corporal privilegiada de comunicação e de expressão, onde o interior traduz-se no exterior da cara em gestos, traços, movimentos e olhares.

Pintura e retrato conseguem representar a semelhança direta do modelo natural, copiando não apenas as formas, mas percorrendo com facilidade os seus detalhes, contornos, expressões, enfim, como se nada escapasse à observação. Suspendem também, o tempo, tornam presente a ausência, "ressuscitam" o modelo morto, porque fixam-no numa imagem "viva". Para GIL (1999:11)[78] o conceito de retrato compõe-se da seguinte forma:

> *"O retrato é o ato de contornar a sombra de um rosto projetada pela luz de um candeeiro ou do sol sobre uma superfície (é a doutrina da circumductio umbrae)."*

O texto machadiano bem pouco enfoca as mulheres pertencentes à família ou mesmo à sociedade freqüentada por Brás Cubas (de acordo com o **visto** apresentado no capítulo anterior). Deste modo há uma singularidade nua, com pouquíssimos pormenores a contribuírem para a definição visual de traços sociais, de uma profissão, de uma função ou de parentesco.

Talvez, por esse motivo, o artista tenha ilustrado essas personagens formalmente, criando para cada uma delas uma imagem de respeito e de aspectos fotogênicos expressos nos

---

traços, principalmente da boca e dos olhos, fazendo um verdadeiro resgate das imagens folhetinescas do final do século, presenciadas pela caracterização das caricaturas e dos retratos, muito utilizados no início das produções visuais contemporâneas ao romance.

Portinari transpôs para os rostos femininos os seus detalhes, contornos, expressões (como se nada escapasse à sua observação), as proporções, as distâncias etc. Seus perfis foram traçados tendo em conta o estilo da época - mostrando chapéus elegantes e elitistas, roupas recatadas à moda do século XIX, penteados ora sofisticados, ora demonstrando a rigidez e a severidade.

A primeira mulher na vida de Brás Cubas surgiu na figura verbal de uma parteira, Pascoela, aquela que o trouxe ao mundo. Dela não temos a imagem, pois como sabemos a identificação visual inexiste nos primeiros momentos de vida do ser humano, e os detalhes sobre sua pessoa não foram expostos pelo narrador, este apenas citou seus afazeres. Então Portinari usou seu conhecimento sobre esses conceitos e não a ilustrou.

O enfoque maior nas reproduções visuais concentrou-se no **olhar**, como se houvesse a possibilidade de através dele absorver todo e qualquer significado expresso pela fala. Ou seja, se o rosto nada disse, foi porque nada havia mais a dissimular; e se neles pudemos ver tudo, foi porque a verdade anunciou-se sem palavras.

Um exemplo disso encontramos na configuração da **mãe de Brás Cubas**, uma ilustração com aspectos totalmente

---

[78] José Gil, *A Arte do Retrato, Quotidiano e Circunstância*, Fundação Calouste Gulbekian, 1999.

diferenciados, entre a versão publicada e um ensaio portinariano. A presença que fixou-se nas páginas do livro, muito assemelhou-se à imagem da narração, onde vemos a doçura e o **olhar** cabisbaixo de uma mulher acostumada à submissão, calma, sem ações, capaz de deixar a encargo do marido todas as decisões e até a formação de sua mácula personalidade.

Ilustração Publicada



Figura 15 – Mãe de Brás Cubas, Edição dos "*Cem Bibliófilos do Brasil*", pág. 25.

Já o ensaio artístico não condizia com a personagem, pois apresentara-a com uma altivez e confiança inexistentes na narração machadiana. Seus traços físicos mostraram-se finos, esnobes, e o porte físico não condizia com a fragilidade exposta no romance. Com relação ao **olhar**, pode-se notar um tom de comando, também inválido na interpretação, pois a genitora expôs sua fragilidade quando deixou-se mais à disposição de receber ordens alheias, que exercer o poder de ordenar.

Ensaio



Figura 16 - Ensaio portinariano – "A mãe de Brás Cubas" – *Portinari Leitor*, pág. 32)

O retrato de **Tia Emerenciana**, refletiu perfeitamente a estrutura visual informada anteriormente, trazendo a imagem de uma pessoa sem beleza aparente, caracterizada pelo narrador como digna de temor, por sua constante disposição para corrigir as travessuras do garoto dos Cubas.

A sensibilidade dos traços portinarianos revelou um **olhar** firme e imponente, as sobrancelhas arcadas em sinal de repreensão, talvez até resultante da antipatia (subjetiva)

narrada. Seu rosto de formato triangular, com o propósito de demostrar traços rígidos, sem feminilidade ou sedução (característicos das "solteironas"). A amargura encontrara-se nos trajes severos e no penteado displicente, criando assim uma mulher sem atrativos exteriores, caso os tivesse, estariam implícitos em si. Portinari apresentou-a muito autêntica à visão do narrador, que assim exatamente a descreveu.



Figura 17 – Tia Emerenciana - Edição dos "*Cem Bibliófilos do Brasil*", pág. 21.

Prosseguindo a narração, muito pouco Brás Cubas comentou sobre sua irmã, **Sabina**, apenas citou-lhe a forma física (gorda) e a aparência jovial escondendo-lhe a verdadeira idade. Mas ofereceu argumentos suficientes ao artista para a produção de sua ilustração, ao dizer-lhe graciosa, afável, sem acanhamentos ou ressentimentos e considerando-a "um pedaço de sua mãe". Por isso a autenticidade de **Sabina** gerou formas similares aos aspectos maternos, mas com traços mais arredondados (principalmente no queixo), evidenciando a sua estrutura física. Portinari deu-lhe os mesmos cabelos encaracolados, e os olhos idênticos ao da genitora (ver ilustração na página 92), embora com direcionamentos diferentes, pois a mãe era submissa, já a irmã auto-suficiente e cheia de intrigas.



Figura 18 – Sabina, irmã de Brás Cuba. Edição dos "*Cem Bibliófilos do Brasil*", pág. 129.

Prosseguindo pela galeria de retratos portinarianos, encontramos a figura de **D. Eusébia**, cujos traços devem ter

surgido de uma tarefa extremamente subjetiva, muito além das outras ilustrações, pois a narração do texto machadiano pouco enfoca a personagem, colocando-a apenas como aquela que rendeu-se a um amor impossível e proibido, obtendo como resultado um fruto proibido – Eugenia.

Assim, uma imagem vulgarizada poderia ter sido produzida, mas o artista visual não se deixou influenciar por uma criação "fria", traçou-lhe com aspectos simples, um pouco mais volumosa que as ilustrações anteriores, contraste este perceptível na quantidade de traços dos cabelos. Deu-lhe um **olhar** singelo e triste, remetendo ao passado, à situação conflitante vivida por ela, fixado em um rosto comprido, com as faces ossudas e o queixo fino.



Figura 19 – D. Eusébia, ilustração contida na Edição dos "*Cem Bibliófilos do Brasil*", pág. 69.

A pinta assumiu a simbologia das mulheres pecadoras, recurso do ilustrador para representar a falha de caráter da senhora, mas demonstrada na figura de um jeito bem sutil. Assim também o fez na ilustração da **baronesa** (simbolizando o pecado da calúnia)

Porém, no processo de recodificação, Portinari não apresentou a figura de **D. Eusébia** de forma robusta, como afirmava o narrador; suas mãos e rosto eram finos, seu penteado simples e a roupa austera. Não a constituiu com traços de beleza, nem de feiúra. Apenas uma mulher simples, sem atrativos.

Observando a capacidade e a sensibilidade do artista, enfocamos a **mãe de Virgília,** que era surda. Então o comunicador visual valorizou suas mínimas expressões, as declinações microscópicas do **olhar** obtiveram um sentido mais amplo, buscando nas unidades mínimas a continuidade das expressões não-verbais.

Fatores imperceptíveis, "insensíveis", que escapam à nossa vista, tornaram-se unidades intensivas, porque as pessoas com alguma deficiência tendem a despertar outros sentidos, e nesta personagem a maior fonte de comunicação encontrou-se nos olhos, cheios de expressões, grandes, atentos e comunicativos. A candura da senhora, praticamente transbordou por eles, e o rosto ganhou uma atmosfera intensa, vindo de "dentro" e dando vida ao retrato.



Figura 20 – a mãe de Virgília, ilustração contida na Edição dos "*Cem Bibliófilos do Brasil*", pág. 97.

Outro aspecto perceptível na genialidade da criação portinariana, fixou-se na "bisbilhotice" da personagem qualificada apenas como - **a Baronesa**. O artista escondeu no interior da figura ilustrada todas as suas imperfeições. Era característica da senhora fazer-se disfarçar através de sua aparência fina, das roupas elegantes, das maneiras e comportamentos impecáveis, para poder saber sobre os segredos alheios.



Figura 21 – A Baronesa, ilustração contida na Edição dos "*Cem Bibliófilos do Brasil*", pág. 153.

Dessa forma, seu retrato caracterizou-se por mostrar uma graciosa senhora, vestida com requintes de *finesse*, seu rosto envolto por um lindo chapéu, como um ornamento simbólico correspondente à proteção de seu cérebro genioso, de suas armações.

A jovialidade não representou seus cinqüenta e cinco anos, seu rosto liso e de textura aparentemente macia, sustentando seu **olhar**, protegido pelas pálpebras (assim como na narração) escondendo a astúcia e os pensamentos interiores. Sua beleza projetara-se em traços perfeitos: olhos, boca, nariz e faces delicadas. Um contraste perfeito com a próxima personagem aqui analisada: **D. Plácida**.

A vulnerabilidade de **D. Plácida** pôde expressar-se através de sua ilustração. Uma mostra da solidão, do desapego pelas coisas da vida. Mas seus traços trouxeram uma força interior, um efeito real da imagem do rosto: a força que desencadeou de suas entranhas, a força do afeto.



Figura 22 – D. Plácida, ilustração contida na Edição dos "*Cem Bibliófilos do Brasil*", pág. pág. 163.

Portinari fez vários ensaios da alcoviteira, pudemos vê-los durante a pesquisa, suas imagens representaram mulheres mesquinhas, oportunistas, mais jovens etc. Entretanto a escolha deu-se por esta imagem, onde aparece uma senhora simples, com os cabelos envoltos por um lenço, destacando bem o rosto cansado, traçado pelas rugas de preocupação, tal qual um mapa dos infortúnios trazidos ao longo de sua pobre vida.

O retrato não nos fala apenas da senhora alcoviteira, muito pelo contrário, insere-nos numa vasta rede coletiva de afeto, trazendo no **olhar**, na boca, nas rugas, nas infinitas percepções faciais os códigos de um mundo particular que dele emana, ou de um lugar onde impera a simplicidade, o calor e a dedicação. Assim Portinari criou **D. Plácida**, cheia de tristezas e infortúnios, tal qual apresentou-a o narrador na comunicação verbal.

Alguns temas acabam sendo complexos para efetuar uma interpretação, como no caso do retrato da **morte**. No "além" o narrador viu a morte e assim Portinari retratou-a, restituindo sua imponente beleza, mais pura e sublime do que num corpo encarnado.

Trajou-lhe de forma magistral, com ares de realeza, representados por uma longa capa, cheia de detalhes e esplendorosa. A vestimenta apresenta uma textura expressa nos traços que dão volume à capa, formados em rimas plásticas, com a intenção de provocar um alongamento da figura. Uma mistura de cores primárias, como o branco do fundo e o preto do nanquim, reforçam essa textura e criam um volume imperial à veste.



Figura 23 – A morte - ilustração contida na Edição dos "*Cem Bibliófilos do Brasil*", pág. 67.

Um laço misterioso une a inexistência da imagem do rosto da **morte**, pois o cadáver deixou de ter expressão, o rosto desvaneceu-se da face, o interior escapou para sempre. Por isso a morte não tem face, ninguém ainda viu ou pode descrevê-la,

trata-se de uma incógnita, já que no "além" temos apenas uma presença singular, sem expressão que dê consistência, deixando o rosto sem ser tecido, compondo então, a tessitura própria da alma silenciosa. Então Portinari ilustrou-a de costas, sem sequer deixar-nos ver qualquer aspecto deste rosto tão desconhecido e temido por todos.

2.2. O VISUAL FEMININO DAS AMADAS EXPOSTO NA RECODOFICAÇÃO PORTINARIANA

2.2.1. MARCELA

Como sabemos, Portinari fez a ilustração de Marcela após realizar uma leitura verbal do texto machadiano. Esta leitura baseou-se numa conotação, mostrando a intencionalidade do artista, projetando o leitor para a motivação e a finalidade de seu trabalho quando o faz em cima do verbal, criando um ritmo estático, baseado nas lembranças do próprio Brás Cubas, em conjunto com o que a obra, em seu todo, disse.

Vemos entretanto, na criação da ilustração, uma jovem em contracenso entre a cultura e a natureza / a morte e a vida, criando assim um "eu-psicológico" em um momento de euforia (com sua beleza) e um "eu-social" em disforia, retratadas pelas as manchas que projetam a desvalorização da imagem.

A sensibilidade portinariana pôde ser compreendida através da criação plástica da personagem, tendo em vista esta

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

apresentar-se de forma complexa, e essa complexidade encontra-se na projeção da imagem em vários planos, tornando possível, ao leitor, observar múltiplos aspectos e momentos da vida de Marcela (de prostituta linda e formosa, a uma mulher bexiguenta e velha atrás do balcão).

O reflexo da imagem projeta a personagem como se estivesse vendo-se diante de um espelho, a posição de sua boca indica o fim de duas metades, pois existe uma só boca ligando os dois momentos, assim representado o fenômeno da transformação do tempo e da imagem.



Figura 24 – Marcela, ilustração contida na Edição dos *"Cem Bibliófilos do Brasil"*., págs. 46-47.

Os planos de leitura dividem-se em sete pontos para análise, iniciando com o primeiro momento da personagem e posteriormente outros planos se integram e montam, como um quebra-cabeça, toda a estrutura da jovem através do tempo, desde os traços faceiros até o horror da decadência.

Se

1º plano: braço direito;

2º plano: colo, seio, coxa ombro e rosto (jovem);

3º plano: o chão onde ela se apoia (a posição em que se encontra – de joelhos – indica a submissão da prostituição). A postura de Marcela também lembra-nos um pouco Vênus, assim representada em



várias épocas, expressando a feminilidade, a sexualidade e conseqüentemente remetendo-nos à profissão mais antiga do mundo – a prostituição, numa referência ao mítico (mitologia grega);

4º plano: já apresenta a "outra Marcela", a decadência pode ser observada na posição – encontra-se desajeitadamente sentada em um banco;

5º plano: os ombros murchos, caídos, nada sedutores;

6º plano: o olhar refletido no espelho (da vida e da alma). Poderíamos até sugerir ser essa a verdadeira face de Marcela, ou seja, a beleza exterior não deixava vir à tona a feiura interior, como as bruxas, que sempre encontram disfarces de fadas ou de pessoas boazinhas. Existe simetria dos traços. O perfil da personagem encontra-se metaforizado pelo espelho (1 rosto eufórico e 1 rosto psicológico). Marcela busca seu interior através do espelho.

7º plano: há um ambiente dando fundo à ilustração – cheio de espelhos refletindo a beleza da jovem, e mais tarde, quem sabe o reflexo de um balcão de comércio com perspectivas para a rua – "a sarjeta".

Encontramos ainda, uma projeção paradigmática[79] relacionando o começo e o fim da personagem, essa encontra-se ao visualizarmos os cabelos, as pintinhas do rosto, todos de formas arredondadas.

[79] Termo criado pela Profª. Dr.ª. Nícia D'Avila, com base nas proposições de Lévi-Strauss.

É interessante observar a construção da ilustração, nesse ponto Portinari criou outro diálogo intertextual, desta vez com um grande artista plástico contemporâneo, Pablo Picasso, ilustrando Marcela com traços semelhantes aos famosos e incontáveis retratos femininos do artista espanhol, sendo que este delirantemente debruçava seu olhar sobre as mulheres, vendo-as *caleidoscopicamente*.

As formas e a base do trabalho portinariano inspiraram-se nos traços picassianos, criando um intratexto, como nos exemplos apresentados, em que temos a mesma linha divisória na face da mulher, a gestualidade e o olhar divididos em duas expressões: pose (euforia) e desalento (disforia). Esse estudo apresenta as interfaces entre Portinari e Picasso, sendo uma tendência de ambos trabalhar com o cubismo, e ainda na ilustração analisada encontram-se alguns traços gestuais em comum com a obra dos dois. A comunicação instaura-se pela gestualidade, dando oportunidades ao leitor visual de várias interpretações.



Figura 25 – ilustração de Pablo Picasso.

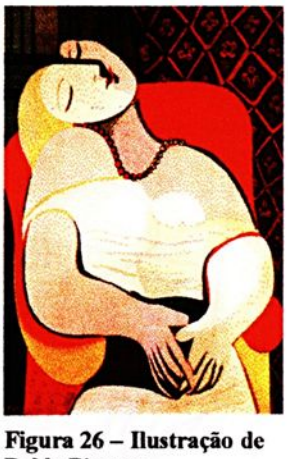


Figura 26 – Ilustração de Pablo Picasso.

Há uma informação visual transcendente ao texto verbal machadiano, visualizada plasticamente por Portinari através de uma leitura pela análise da retórica gestual de Marcela[80], na qual o

[80] Machado de Assis. *Memórias Póstumas de Brás Cubas.* Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, Rio de Janeiro, 1943, pág. 47.

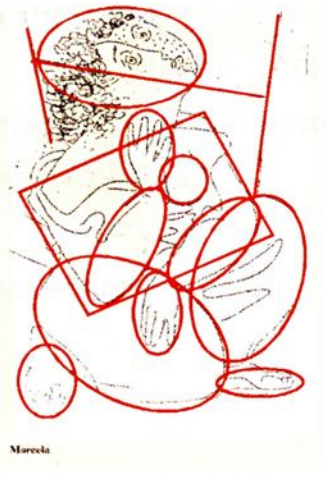
ilustrador engloba toda a sua narrativa em uma única imagem, vista através dos planos, da gestualidade, das linhas, da textura e do espaço.

A imagem de Portinari sintetiza os tempos idos, vividos e apreendidos pelo ilustrador através de Marcela. Nela tem-se o belo (ontem) e o feio (hoje), pois na obra eles apresentam-se concomitantes, configurando tempos diferentes, como se sempre lá estivessem, bem no fundo da personagem...

Vê-se, neste caso, a ilustração, não como ornamento do texto, mas sim exercendo a função de iluminadora da obra, dialogando com Machado, criando uma interface entre o verbal e o não verbal.

A partir da apresentação dupla do contexto (elementos externos) e do co-texto (elementos internos), que deram vida ao personagem, Portinari começa a desconstrução da imagem transmitindo um espelhamento através de linhas contínuas inteiras, além das linhas diagonais que representam a ação, o movimento e a transformação (dois tempos, duas realidades, dois momentos na vida da moça – de prostituta linda e formosa a uma mulher bexiguenta e velha atrás de um balcão).

Remete ainda às linhas curvas que trazem à tona a sensualidade, a abundância, a feminilidade e a sexualidade da figura feminina, em contraste com a textura do rosto bexiguento e dos cabelos encaracolados e sujos (sem o estilo da moda da alta sociedade vigente na época). Tudo isso


Marcela

dentro de um espaço imaginário, sugerindo uma visão externa do ambiente em diversos planos, cujo o artista apresenta, simultaneamente, várias visões do tema, tomadas a partir de diversos pontos ao analisar o gesto demonstrador.

Pela proposta de GANDELMAN[81], aplicada à análise da gestualidade, temos o enfoque das mãos de Marcela, a ascendência e a descendência da vida dessa personagem através do processo metonímico, representado pelo movimento das mãos, ou seja, uma parte simbólica representando o todo da Marcela.



Subdividindo com uma linha diagonal imaginária a ilustração, o gesto demonstrador pode ser visto como retórico, e direciona o olhar do leitor para a estrutura da ilustração por inteira, criando um discurso perlocutivo, cuja intenção encontra-se no ato de persuadir.

No nível explícito e no implícito, a leitura do enunciado atenta o observador ao interior da imagem, junta-se à enunciação, gerando um novo ponto de vista dirigindo-se para o duplo da personagem, representada no seu interior pela ilustração. Nesse caso, a função do demonstrador é didática, pois ele dirige o olhar para a leitura que deve ser obtida.

Houve uma fusão da temporalidade: ontem/hoje. Enfim, a Marcela por inteiro.

2.2.2. EUGENIA

A princípio a imagem de Eugênia fixou-se em um retrato, fiel à descrição física da jovem. Seu rosto foi desenhado de perfil, e a semelhança com sua mãe mostrou-se grande, representada através dos indícios, de signos e marcas, como por exemplo a pinta, indicando um símbolo do pecado em sua face – a filha bastarda.



Figura 27 – Eugenia, ilustração contida na Edição dos "*Cem Bibliófilos do Brasil*", pág. 88.

Eugenia tornou-se um modelo invisível para Portinari, cuja a descrição do narrador textual destacou sua presença e o artista legitimou-a, visualmente, de acordo com seu caráter sereno, apaixonado, realista, crítico. Estes traços moldaram um rosto pequeno, fino, envolto por um recatado chapéu, demonstrando a graciosidade e a elegância da moça. Seu **olhar**, triste, mas firme, transmitia uma força inigualável, tal qual a transposta na próxima ilustração.

Em dado momento do romance, o narrador comparou Eugenia com a figura de uma ninfa, isso ocorreu quando ela passou por ele, sobre um cavalo, e nem sequer olhou-o. Para construir o visual desta cena, Portinari recriou a imagem de uma amazona (alusão à mitologia grega) imponente sobre a montaria. Entretanto a análise prolongou-se quando pudemos decodificar os aspectos simbólicos implícitos na ilustração. Vejamos: o

---

[81] Claude Gandelman, *O Olhar no Texto*. Méridiens-Klincksieck, Paris, 1986.

chicote representa o poder, o domínio, a autoridade, nesse caso exercido pela figura feminina; o cavalo simboliza o homem (viril, forte, indomável), mas subjugado pela mulher. Por estes argumentos concluímos haver na imagem uma apologia ao poder da sedução feminina de Eugenia sobre Brás Cubas.

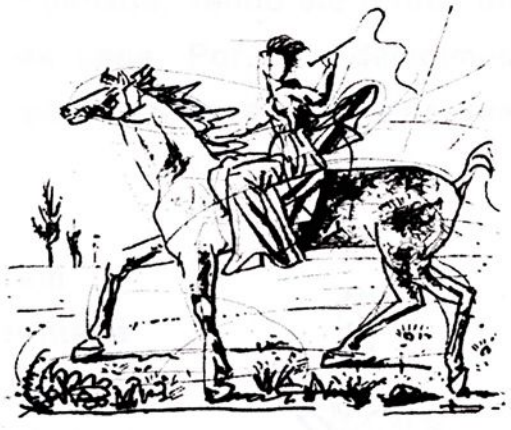


Figura 28 – A flor da moita, ilustração contida na Edição dos "*Cem Bibliófilos do Brasil*", pág. 81.

Essa figura também traçou um paralelo com a ilustração[82], já trabalhada, em que Brás Cubas utilizou-se do chicote para impor seu poder ao escravo. Assim temos o jovem poderoso por sua posição social (situação objetiva) e a moça poderosa pelo fascínio exercido sobre o narrador (aspecto subjetivo).

Mais uma vez a genialidade portinariana superou-se ao criar uma imagem tão bela e significativa, ligando todos os argumentos do texto verbal e traçando paralelos, ou seja, totalizando a criação machadiana.

Temos ainda outra ilustração com a presença de Eugenia, enfocando a cena do beijo trocado pelo casal em um recanto da chácara onde a jovem residia. Não se trata



Figura 29 – A chácara 2 – o beijo, ilustração contida na Edição dos "*Cem Bibliófilos do Brasil*", pág. 88.

[82] Capítulo IV, figura 13, pág. 129.

apenas de um casal na plenitude do amor, mas nesse caso o narrador enfocou sua posição em 1ª pessoa, sendo ele o foco da narrativa que segue a sua visão da cena. Por isso decidimos desconstruir a imagem em planos, para melhor analisarmos sua estrutura.

Sendo assim, observamos em 1º plano a figura masculina, representada pelo jovem Brás Cubas, cujos traços portinarianos enfatizaram o uso de linhas retas (apoéticas), formando ângulos e arestas, destacados no trajar impecável e na aparência de "*D, Juan*".



Pronunciou-se na imagem a estabilidade dos traços masculinos, a racionalidade do homem, e seu posicionamento pleno, emoldurando não apenas o narrador, mas também a sua posição de superioridade diante da situação. Podemos ainda observar a presença de símbolos fálicos no posicionamento do braço e na virilha volumosa.

Em 2º plano temos Eugênia, cuja lateralidade destacada, deixa à mostra os traços arredondados, indicando feminilidade. A abordagem de suas formas encontraram-se nas linhas curvas, indicando movimento contínuo. As rimas plásticas provocaram um eixo paradigmático, surgindo no volume da saia e nos cabelos encaracolados. Como o ato do beijo roubado remeteu aos fatos passados por sua mãe, seu vestido tem muitas pintas, simbolizando mais uma vez o pecado.





Apresenta-se o 3º plano configurado na namoradeira onde o casal estava sentado; um 4º plano, demonstrando a continuidade, destacando a profundidade (simetria); e logo atrás, no 5º plano, perpendicularmente destacada e direcionada à jovem, encontra-se uma flor, criando a seguinte metáfora: *colher a flor, colher a mulher*. Melhor explicando: a sedução da flor tenta qualquer pessoa a colhê-la, já a beleza feminina foi roubada e colhida através do beijo.

2.2.3. VIRGÍLIA

A ilustração de Virgília tem uma aura de atemporalidade, como se seus traços pudessem eternizar a beleza essencial daquele rosto, num jogo sutil e uma cumplicidade partilhada da memória de anos atrás. Os cabelos já levemente grisalhos, as vestes simples e um semblante tristonho, configuram a nova realidade.



Figura 30 – Virgília, ensaio publicado no livro *Portinari Leitor.*

Sentimos em seu **olhar** as inquietações do tempo. Um rosto concentrado, quase tenso, que não nos olha

fixamente, com temor de revelar as impressões da alma, "o interior" ou a personalidade da pessoa.

A instabilidade emocional de Virgília levou o artista a demonstrar a impassibilidade através de sinais que envolvem o **olhar**, "puxando" o leitor em direção ao interior da personagem representada, deslocando-se do espaço objetivo para mergulhar num outro espaço, além da pele; penetrando na alma do ser, captando o invisível fora da imagem estática.

Esse ensaio não foi publicado, porém possuía aspectos muito fiéis às descrições do narrador sobre a velhice de Virgília, mostrando-a como uma mulher falsa, dissimulada, e por isso foi excluído e substituído, então, pela imagem da jovem ousada e esnobe, fixando-se finalmente nas páginas do romance.

A ilustração publicada, caracterizou-se por apresentar uma moça vestida a rigor (traje épico), com a exuberância da gola debruada, personificando uma categoria social determinada, perceptivelmente consciente do seu meio social. Temos o chapéu enfatizando a elegância da jovem, recuperando uma energia feminina de petulante sensualidade, recriada pelo ilustrador magistralmente.



Figura 31 – Virgília, ilustração ilustração contida na Edição dos "*Cem Bibliófilos do Brasil*", pág. 73.

Sutilmente, no rosto de traços finos e delicados, visualizamos uma pinta, marca constante do ilustrador, como efeito de denúncia e símbolo, novamente demonstrando o pecado feminino.

A intimidade desta cena caracteriza a reflexão da composição, apresentando a estética sensual de uma mulher – Virgília - fazendo um estudo do seu caráter, colocando-a como um objeto capaz de estimular no espectador uma satisfação visual imediata, pois os olhos e a boca da figura sublinham esse aspecto, colocando a beleza feminina como um serviço de prazer imenso. A verdadeira indicação do lado sedutor de Virgília, comparada à uma prostituta de luxo.



Figura 32 – Virgília no camarote ilustração contida na Edição dos "*Cem Bibliófilos do Brasil*", pág. 189.

Apontamentos de cor intensa interrompem, inesperadamente, a harmonia cromática do conjunto, conferindo-lhe variedade e sentido expressivo. Um enfoque maior foi dado ao colo e à parte do rosto feminino, cujo o autor trabalhou com o branco, opondo-se ao fundo negro (profundidade). Os aspectos destacados poderiam ser considerados eróticos para a época.

Ao colocar a personagem em 1º plano , fatalmente o comunicador visual enfatizou seus atributos físicos, tal qual um produto exposto na prateleira de uma loja (no caso, o peitoril do camarote), tentando o consumidor a possuí-lo. Os figurantes da cena, mostrados em 2º plano, (camarote do teatro, durante a apresentação de uma ópera), apareceram em matizes de cores, porém com enfoques menores, e ainda visualizamos um homem, provavelmente Lobo Neves, seu esposo, e outros companheiros de noite.

Observamos a lateralidade na configuração da cortina, denunciando também a profundidade, em um contraste de cores (já mencionado), assim como a presença de rimas plásticas e traçados formando desenhos xadrez, que deram volume ao tecido e criaram uma perpendicularidade entre os ambientes e o espaço físico.

2.2.4. NHÃ-LOLÓ (D. EULÁLIA)

Esta ilustração escondeu, por detrás do **olhar** sonhador, ingênuo e infantil da moça, a trágica sorte de seu destino – a morte prematura.

Apoiando-a ao parapeito da janela, Portinari delimitou a colocação da figura no espaço, representando o cotidiano, a vida simples, pacata e caseira da jovem. Neste caso a expressividade do **olhar** sintetizou a descrição física de Nhá-Loló, havia nele a expectativa de uma longa espera – um arranjo matrimonial.



Figura 33 – Nhã-Loló, ilustração contida na Edição dos "*Cem Bibliófilos do Brasil*", pág. 257.

As mãos, displicentes, evidenciaram a simplicidade de seus hábitos e a vestimenta,

totalmente sem requinte, adquiriu um caráter quase infantil. O busto revelou, simbolicamente, o propósito do narrador – a maternidade.

Sua imagem criou uma dimensão interior de estereótipos sociais, traduzindo de forma, muitas vezes desconcertante, a expressão inesperada de um instante captado, sem dissimulações ou fingimentos, a jovem deixara-se ver como realmente era, pura, sem lapidação, porém ambiciosa.

Após trabalhar todo este capítulo com a recodificação portinariana, chegamos às considerações finais, considerações estas, que evidenciam novamente tudo o que já foi apresentado, ou melhor dizendo, a genialidade do autor textual e do ilustrador superaram as expectativas da pesquisa e demonstraram a autenticidade de dois trabalhos tão respeitados.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

O enfoque do paralelismo criado entre o texto verbal e o não-verbal é muito atual, por isso são escassos os materiais, as teorias, as pesquisas, os recursos materiais e, por que não dizer, até o contato ou a compreensão de algumas pessoas letradas quanto à leitura do texto e da obra, ou seja – **a comunicação intertextual**.

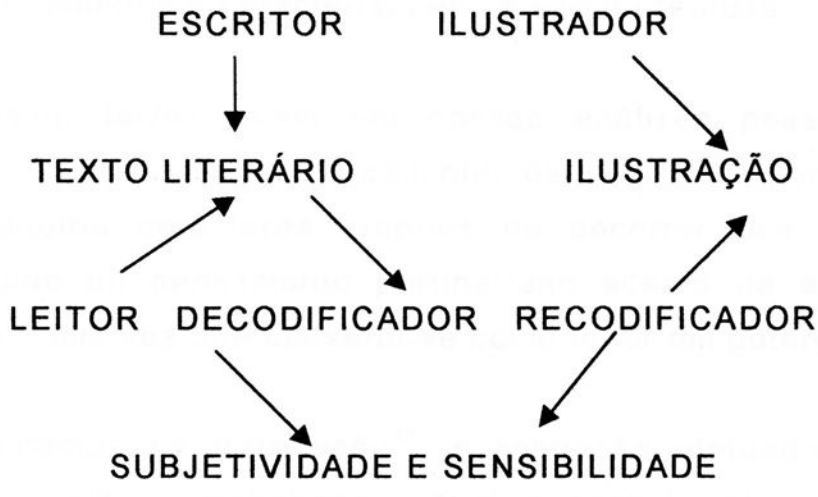
Vivemos em um mundo onde as pessoas têm como veículos de comunicação: livros, revistas, Internet, *outdoors*, *pagers*, celulares etc. Enfim, a tecnologia surgiu para facilitar a vida dos homens, mas infelizmente privou-os de qualquer cultura que não seja imediatista.

Sendo assim, a falta de divulgação de um material como este pode ser considerada um erro social, pois priva, aqueles que apreciam e estudam a cultura brasileira, de um conhecimento maior sobre as produções aqui efetuadas e apresentadas.

Quando nos propusemos a trabalhar com um processo de comunicação, envolvendo a **codificação**, **decodificação** e **recodificação**, mergulhamos em uma trama de oportunidades de pesquisa muito extensa, por isso decidimos não enfatizar apenas como efetuou-se a **recodificação** em todos os parâmetros de criação (traços, simetria, rimas plásticas), mas ao longo do trabalho ficamos envolvidos com a sensibilidade de cada traço e com o subjetivismo paradigmático entre o texto e a ilustração.



Tomamos como base o seguinte esquema:



Deste modo, a cada parágrafo e linhas do romance, as palavras transformaram-se em linhas, curvas, olhares, gestos etc., um processo em que o comunicador visual traduziu perfeitamente o autor textual, transmitindo os fatos lidos em uma linguagem diversificada – a visual.

Resolvemos delimitar o enfoque de nossa pesquisa porque este trabalho realizou-se na área de comunicação e não de artes ou literatura (embora tenham efetuado uma contribuição concamitante), então para nós o importante era descobrir se houve ou não um canal de comunicação, e se os códigos foram exatamente interpretados, possibilitando a compreensão da mensagem.

A resposta consistiu em uma afirmação: sim, localizamos o envolvimento de Portinari com a **decodificação** (leitura**)** do **código** machadiano (o texto verbal), resultando em uma **recodificação** brilhante (as ilustrações), digna dos mais brilhantes comentários, principalmente quando entendemos que

a leitura conseguiu captar traços implícitos da escrita machadiana, fatos esses só descobertos após uma densa procura dos símbolos e características da escrita realista.

Por isso, talvez quem leu nossas análises possa ter encontrado "falhas" em nosso caminho de pesquisa, porém o enfoque adquiriu caracteres próprios no decorrer dos anos, sendo dirigido ao pensamento portinariano acerca da escrita machadiana, uma vez que constitui-se como leitor em potencial.

Comentamos na Introdução[83], a recriação efetuada sem "ruídos", ou seja, a mensagem visual conseguiu atingir seu objetivo de chegar ao emissor totalmente qualificada e com espetacular capacidade de transmissão do código machadiano. Este aspecto pôde ser confirmado nesta dissertação, principalmente no capítulo anterior, já que a genialidade do comunicador visual obtivera êxito na produção e conseguira acompanhar o texto verbal sem ofuscá-lo ou deixar qualquer detalhe passar despercebido, estivera sim, amparando e complementando com igual poder de informação e qualidade superior, semelhante ao texto machadiano.

A sensibilidade portinariana encontrara-se na capacidade de extrair os mínimos enfoques do autor na criação de suas personagens, não apenas nos caracteres visuais, mas também nas sensações intrínsecas no texto, refletidas em olhares, expressões e gestos, ou ainda no "espírito" de criação das ilustrações.

Percebemos então, que cada desenho criado correspondeu às imagens virtuais que se formaram na mente do leitor,

[83] Página 09 da INTRODUÇÃO.

Portinari, durante a interpretação da narração; inclusive fizeram parte desse processo os aspectos sensoriais de compreensão dos sentimentos do autor com relação aos seus personagens.

Por isso consideramos a participação de Portinari como leitor de fundamental importância, pois foi no processo de **decodificação** (leitura) que as idéias solidificaram-se, proporcionando um exercício de **recodificação** (ilustrações) extremamente fiel ao código verbal.

Cada traço de Portinari representou uma ideologia ou um aspecto íntimo dos personagens, mas sempre correlatos com a escrita de Machado, em uma harmonia onde o **olhar**, a textura e as expressões andavam de mãos dadas com as reticências e as exclamações.

O texto machadiano refletiu em si uma união de metáforas com o propósito de "camuflar" a verdade, mas não sem personificar ações e situações, como no caso **da morte**, onde o verme assumiu a figura principal, obtendo um enfoque do homem e de suas ações desprezíveis.

Percebemos que Portinari interessou-se também em mostrar a obsessão de Machado ao criar suas figuras femininas, fortes e marcantes (como as inesquecíveis personagens *Capitu*, *Sofia*, *Helena*, *Virgília*, entre outras); aspecto, este, reconhecido e cultuado em cada detalhe enfocado pelo ilustrador na reprodução artística.

Ficou nítido nesta pesquisa a importância da leitura visual, uma vez que sem esta não conseguiríamos concluir este trabalho. O legível ultrapassou a escrita e fixou-se nas imagens,

unesp

onde simultaneamente um colaborou na formação e compreensão do outro, houve um entrelaçamento entre o **visto** e o **dito**, pois só assim surgiu o entendimento dos textos.

Sendo assim, fechamos esta pesquisa com a afirmação de que é realmente possível efetuar a leitura de um texto verbal, e também de um texto visual, embora alguns críticos ainda insistam em dizer que o texto é legível e a ilustração visível.

unesp

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel. *Teoria e Metodologia Literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.

ASSIS, J. M. M. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 1995.

ASSIS, J. M. M. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

ASSIS, M. *Memórias Pósthumas de Bráz Cubas*. Rio de Janeiro: Cem Bibliófilos do Brasil, 1943.

BAKTIN, M. *Questões de Literatura e de Estética – A teoria do Romance*. São Paulo: Hucitec, Ed. Unesp, 1998.

BARRAS, B. *Icone et Image*. Paris: Ed. Harmattan, 1997.

BARTHES, R. *Combien de Lectures? in* S/Z. Paris: Seuil, 1970.

_____ *O óbvio e o obtuso*. trad. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BOSI, A. *Machado de Assis – O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 2000.

BOSI, A. et al. *Machado de Assis – Coleção escritores brasileiros: Antologia e estudos*. São Paulo, Ática, 1982.

BOSI, A. e outros. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CHARTIER, R. *Práticas de Leitura*, org. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

COSTA, C. T. e FABRIS, A. *Portinari - Leitor*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1996.

COQUET, J.C. *Le discours et son Sujet*. Vols.1 e 2. Klincksieck, 1984.

COURTÉS, J. *Analyse sémiotique du discours – de l'énoncé à l'énonciation*. Paris: Hachette, 1991.

D' AVILA, N. *Renart e Chanteclerc – Análise semiótica do texto na teoria de A. J. Greimas*. Santos: Leopoldianum – Unisantos, vol. XVI, n. 47, 1990.

_____ *Renart e Chanteclerc – Por uma abordagem semiótica do estatuto do actante-sujeito Renart, conforme teoria de J. C. Coquet*. Leopoldianum – Unisantos, vol. XVIII, n. 52, Abril, 1992.

_____ *Semiótica não-verbal e sincrética* – apostilas para cursos de pós-graduação. Assis,1994 / Bauru, 1995.

ECO, U. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

EXPOSIÇÃO *A Arte do retrato, Quotidiano e Circunstância*. Portugal, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

FABRIS, A. *Portinari, Amico Mio*. Campinas: Ed. Autores Associados, 1995.

FABRIS, A. org. *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado das Letras, 1994.

FLOCH, J. M. *Identités visuelles – Formes sémiotiques*. Paris: P.U.F., 1990.

GARBUGLIO, J. C. et al. *Mesa Redonda*. *In*: Machado de Assis – Coleção Escritores Brasileiros: Antologia e Estudos. São Paulo: Ática, 1982.

GANDELMAN, C. *Le regard dans le texte* – image et écriture du Quattrocento au XXe siècle. Paris: Méridiens - Klincksieck, 1986.

GONÇALVES, R. P. org. *Subjetividade e Escrita*. Bauru: EDUSC, 2000.

GOUHIER, H. *L' ideologie et idéologies, ini Démythisation et idéologies*. Paris: Aubier, 1973.

GREIMAS, A. J. e COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1989.

GREIMAS, A. J. *Sémiotique Figurative et Sémiotique Plastique* – Actes Sémiotiques – Doc. N0.60 – 1984.

_____ *Sémantique Structurale*. Paris: P.U.F., 1986.

Groupe D'Entrevernes. *Analyse sémiotique des textes*. Presses Universitaires de Lyon, 1979.

Groupe "μ" – F. Edeline. *Trité du signe visuel*. Paris: Ed. Seuil, 1992.

GUIRAUD, P. *Language et Ideologie, in les Ideologia les dans le mounde actual*. Desdée de Browes, 1971.

HAUSER, A. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Ed. Mestre Jou. s/d.

ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. V. 1. São Paulo: 34, 1996.

_____ e outros. *"A interação do texto com o Leitor"*. *In*: A Literatura e o leitor. Seleção. Trad. e Introdução por Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAKOBSON, R. *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1970.

JAUSS, H. R. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.

JOUVE, V. *La Lecture*. Paris: Hachette, 1993.

LIMA, L. C. *A literatura e o Leitor de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LIMA, Y. S. *A ilustração na produção literária – São Paulo - Década de Vinte*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros – USP, 1985.

LINDEKENS, R. *Essai de sémiotique visuelle*. Paris: Klincksieck, 1976.

LYRA, B. *A Nave Extraviada*. São Paulo: ECA-USP, 1995.

MARIN, L. *Ler um quadro – uma carta de Poussin em 1639*, *in* Práticas de Leitura, org. Roger Chartier. São Paulo: Estação Liberdade, 2001, págs. 117-140.

MASSIRONI, M. *Ver pelo desenho*. Lisboa: Edição 70, 1987.

MERLEAU, P. *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MITCHELL, B. (ED). *Literature and Other Arts*. Indiana, Indiana University Press, 1978.

PALLA, M. J. *A Palavra e a Imagem*. Lisboa: Estampa, 1996.

PICARD, M. *La Lecture comme un jeu*. Paris: Minuit, 1986.

PIGNATARI, D. *Semiótica e Literatura*. São Paulo, Perspectiva, 1979.

PRAZ, M. *Literatura e Artes Visuais*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1982.

REBOUL, O. *Language et Ideologie*. Paris: P.U.F, 1986.

RECTOR, M. e TRINTA, A. *Comunicação não-verbal – A gestualidade brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1985.

MIDOSI, N. *Revista Brazileira*. Primeiro Anno, Tomo IV. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1880.

SALOMON, D. V. *Como se faz uma monografia*. São Paulo: Forense, 1982.

SCHAPIRO, M. *Les Mots et les Images*. Paris: Macula, 2000.

SCHOR, N. *Lectures du détail*. Paris: Nathan, 1994.

VOUILLOUX, B. *La peinture das le texte*. Paris: CNLS Editions, 1994.

_____ *L' Interstice figural. Discours histoire, peinture*. Grenoble: Presses Universtaires de Grenoble, 1994.

ZILBERMAN, R. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ed. Ática, 1989.

ANEXO

Relação das Ilustrações, feitas por Portinari contidas no livro *Memórias Pósthumas de Braz Cubas*[1], Edição dos *Cem Bibliófilos do Brasil*, Rio de Janeiro, 1943.

1. Verme (capa)
2. Braz Cubas (pág. 03)
3. Pai de Braz Cubas (pág. 07)
4. Castelo Feudal (pág. 10)
5. Tio Ildefonso (pág. 13)
6. Tia de Braz Cubas (pág. 21)
7. Mãe de Braz Cubas (pág. 25)
8. Braz bebê (pág. 28)
9. Tio João (pág. 31)
10. Braz - castigando o escravo (pág. 33)
11. Villaça (pág. 35)
12. Villaça / D. Eusébia (pág. 39)
13. Prof. Barata (pág. 41)
14. Morros do Livramento (pág. 43)
15. A luva e o leque (pág. 48)
16. O capitão – a bordo (pág. 57)
17. A morta (pág. 59)
18. A embarcação (pág. 65)
19. A morte – curto, mas alegre (pág. 67)
20. D Eusébia (pág. 69)
21. Virgília (pág. 73)
22. A proposta de casamento (pág. 76)
23. A flor da moita (pág. 81)
24. A borboleta preta (pág. 83)
25. A chácara (pág. 85)
26. A chácara 2 – O beijo (pág. 87)
27. Eugênia (pág. 88)
28. Conselheiro Dutra (pág. 93)
29. Mãe de Virgília (pág. 97)
30. A alucinação (pág. 103)
31. Lobo Neves (pág. 105)
32. A morte do pai de Braz (pág. 109)
33. Cotrim (pág. 111)
34. A Herança (pág. 115)
35. Poeta Dutra (pág. 116)
36. A ponta do nariz (pág. 121)
37. Virgília casada (pág. 123)
38. O envelope e a moeda (pág. 125)
39. Sabina (pág. 129)
40. Confidência (pág. 137)
41. Quincas Borba (pág. 139)
42. O encontro de Cubas com Borba (pág. 142)
43. Virgília na janela (pág. 149)
44. Baroneza (pág. 153)
45. A casa – dos amantes (pág. 159)
46. D. Plácida (pág. 163)
47. Orações de D. Plácida (pág. 166)
48. O bibliomano (pág. 169)
49. A entrevista (pág. 176)
50. Garcez (pág. 183)
51. Cícero – o autor (pág. 186)
52. O conflito (pág. 190)

---

[1] Ortografia original.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

53. Viegas (pág. 193)
54. O relógio (pág. 196)
55. O enfermo (pág. 198)
56. Nhonhô (pág. 199)
57. Adão e Caim (pág. 204)
58. A carta e o relógio (pág. 206)
59. A canoa (pág. 208)
60. Damaceno (pág. 211)
61. A carta anônima (pág. 215)
62. O anjo (pág. 218)
63. A platéia (pág. 220)
64. O pente (pág. 227)
65. O livro da vida (pág. 237)
66. Briga de galos (pág. 249)
67. Epitaphio (pág. 256)
68. Nhã-Loló (pág. 257)
69. O cemitério (pág. 260)
70. A mão e a cartola (pág. 266)
71. As gaiolas (pág. 277)
72. Os cães (pág. 279)
73. Os ossos (pág. 281)
74. O pedido secreto (pág. 283)
75. Notícia do jornal (pág. 289)
76. Os cavalos (pág. 292)
77. A cova (pág. 295)
78. O alienista (pág. 300)
79. Os quartos (pág. 305)
80. A cartola e a luva (pág. 309)
81. Contracapa - o verme

Relação das ilustrações, "*ÁGUA FORTE*", anexas ao exemplar, nas seguintes páginas:

- O enterro (pág. 1)
- O delírio (pág. 16/17)
- Marcela (pág. 46/47)
- O doido (pág. 54/55)
- O almocreve (pág. 60/61)
- O beijo (pág. 86/87)
- O vergalho (pág. 160/161)

unesp