

**CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE – UNIANDRADE**

**ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA LITERÁRIA**

***MEMÓRIAS DESMORTAS DE BRÁS CUBAS: A RELEITURA DE UM CLÁSSICO***

**MICHELE DE PAULA CELINI**

CURITIBA

2022

**MICHELE DE PAULA CELINI**

***MEMÓRIAS DESMORTAS DE BRÁS CUBAS: A RELEITURA DE UM CLÁSSICO***

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Teoria Literária, do Centro Universitário Campos de Andrade, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Teoria Literária.  
Orientadora: Dr.<sup>a</sup> Mail Marques de Azevedo.

CURITIBA

2022

## TERMO DE APROVAÇÃO

MICHELE DE PAULA CELINI

### ***MEMÓRIAS DESMORTAS DE BRÁS CUBAS: A RELEITURA DE UM CLÁSSICO***

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo (Orientadora – UNIANDRADE)

Profa. Dra. Angela Maria Rubel Fanini (UTFPR)

Profa. Dra. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

Curitiba, 11 de março de 2022

Dedico esse trabalho aos professores de literatura que buscam ferramentas inovadoras que motivem seus alunos à leitura dos clássicos.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Deus por estar ao meu lado em todos os momentos da minha vida.

À minha orientadora Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Mail Marques de Azevedo pelo empenho, competência e dedicação. Pelo aporte de reflexões, direcionamento e contribuições imprescindíveis para a realização deste trabalho.

Aos meus familiares, em especial o meu esposo Claudinei Celini, o grande incentivador dos meus estudos, que sempre acreditou e acredita em mim. Meus filhos: Thalita Maria Celini, Jhonny Kelvin Celini e Igor Francesco Celini por entenderem a minha ausência. À minha mãe Regina da Silva e ao meu pai Airton de Paula.

À CAPES pela bolsa de estudo concedida que viabilizou a realização deste mestrado.

Às professoras da banca examinadora: Greicy Pinto Bellin por me apresentar a Machado de Assis, proporcionando encontros e conhecimentos sobre o Bruxo do Cosme Velho. Angela Maria Rubel Fanini por contribuir com sugestões valiosas para esta dissertação.

*Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência.*

(Machado de Assis)

*O estágio da perfeição suprema ao qual almejamos, onde nos sentiríamos finalmente plenos com nossa existência, não é a vida, e sim a morte...a vida é transitória e efêmera e só a morte é definitiva.*

(Pedro Vieira)

## SUMÁRIO

<b>LISTA DE ILUSTRAÇÕES</b> .....	viii
<b>RESUMO</b> .....	ix
<b>ABSTRACT</b> .....	x
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>1 DA ABERTURA DAS PORTAS PARA O MUNDO AO <i>CYBERPUNK</i></b> .....	7
1.1 MACHADO DE ASSIS: O HOMEM E O LITERATO .....	10
1.1.1 <b>Fortuna crítica</b> .....	23
1.2 PEDRO GOMES MACHADO VIEIRA: UM AUTOR TECNÓLOGO .....	28
1.2.1 <b>Fortuna crítica</b> .....	36
<b>2 PERSPECTIVAS TEÓRICAS</b> .....	41
2.1 INTERTEXTUALIDADE .....	42
2.1.1 <b>Adaptação, apropriação, pastiche</b> .....	44
2.1.2 <b>Paródia e ironia</b> .....	50
2.2 O SÉRIO-CÔMICO .....	55
2.3 O FANTÁSTICO: CONCEITOS DE ONTEM E DE HOJE .....	58
2.3.1 <b>Definindo ficção científica</b> .....	60
2.3.2 <b>Da ficção científica/ficção alternativa e seu valor</b> .....	65
2.3.3 <b>Heróis excêntricos, gêneros retorcidos e discursos que distorcem a realidade: fantasia e ficção científica desconstruídas nas obras de Angela Carter e China Miéville</b> .....	68
<b>3 <i>MEMÓRIAS DESMORTAS DE BRÁS CUBAS: A RELEITURA DE UM CLÁSSICO</i></b> .....	73
3.1 SOBRE ZUMBIS .....	76
3.2 O PROTAGONISTA ZUMBRÁS .....	83
3.3 <i>MEMÓRIAS DESMORTAS DE BRÁS CUBAS: MEDLEY DE GÊNEROS, SUBGÊNEROS E TENDÊNCIAS</i> .....	89
3.3.1 <b>Digressionando</b> .....	92
3.3.2 <b>Ao leitor</b> .....	95
3.4 O EMPLASTO DA DISCÓRDIA .....	99
3.5 PERSONAGENS MACHADIANOS VISITADOS POR ZUMBRÁS .....	102
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	111
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	116
<b>ANEXO A – CRONOLOGIA DE MACHADO DE ASSIS</b> .....	127
<b>ANEXO B – ENTREVISTA COM PEDRO VIEIRA</b> .....	129
<b>ANEXO C – GLOSSÁRIO</b> .....	132

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – O, Ilium! 1982. Courtesy galerie Cristine et Isy Brochot, Brussels .....	49
Figura 2 – Verão, de Guiseppe Arcimboldo.....	70
Figura 3 – A face da guerra (1940-41) de Salvador Dalí.....	71
Figura 4 - Felicia Felix-Mentor 24 de outubro de 1936. ....	78
Figura 5 – Zumbrás. ....	82
Figura 6 – Defunto-autor-zumbi. ....	85



## RESUMO

Em *Memórias desmortas de Brás Cubas* (2010), Pedro Gomes Machado Vieira parodia o romance (quase) homônimo *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Joaquim Maria Machado de Assis, e serve-se de personagens de outras obras machadianas para construir uma narrativa *pop* e atual, na voz de um defunto-narrador-zumbi, que julga capaz de atingir o público jovem. Mediante a análise comparativa das duas memórias, pretendemos inicialmente nesta dissertação identificar os mecanismos utilizados por Vieira para parodiar a ironia e o humor satírico do hipotexto, com vistas a avaliar o possível sucesso da proposta do adaptador. Num segundo momento, com base em nossa experiência de professora de Língua e Literatura no Ensino Fundamental, e na análise do hipertexto, procuramos chegar a uma conclusão sobre a viabilidade de sua utilização em sala de aula, como via de acesso à obra de Machado. Para transpor o *gap* de 129 anos partimos, no primeiro capítulo, da contextualização sociocultural de Machado de Assis e Pedro Vieira, bem como do levantamento da fortuna crítica dos dois autores. Segue-se, no segundo capítulo, a revisão das perspectivas teóricas que regem a intertextualidade e a transposição de mídias: adaptação, apropriação, paródia, pastiche e sua associação generalizada com a ironia e o humor. Para a conceituação de paródia, adaptação e apropriação, recorreremos a Linda Hutcheon e Julie Sanders, com referências a Mikhail Bakhtin e Vladimir Propp para identificar fontes de humor e riso. Dedicamos especial atenção ao conceito de fantástico de Eric Rabkin e ao gênero subsidiário, a ficção científica, a que se atribui na cultura midiática de hoje tendências e, conseqüentemente, categorização diversificada: ficção alternativa, ficção de gênero, *Weird Fiction* e outras. Iniciamos o capítulo terceiro, da análise propriamente dita, com referências à pesquisa de Zora Neale Hurston sobre o vodu haitiano e à temática dos zumbis na indústria cultural estadunidense e seus reflexos mundiais. Nas considerações finais, apresentamos conclusões sobre como e quando utilizar a paródia de Pedro Veira como facilitador do estudo dos clássicos.

**Palavras-chave:** Paródia. Fantástico. Ficção científica / Ficção alternativa. Machado de Assis. Pedro Vieira.

## ABSTRACT

In *Memórias Desmortas de Brás Cubas* (2010), Pedro Gomes Machado Vieira parodies the (almost) eponymous novel *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), by Joaquim Maria Machado de Assis, and uses characters from other Machado works to build a pop and current narrative, which he believes can reach today's young audiences. By means of the comparative analysis of the two memories, we initially identified the mechanisms used by Vieira to parody the irony and satirical humor of the hypotext, with a view to evaluating the possible success of the adapter's proposal. The narrative, made in the voice of a deceased-narrator-zombie, uses various resources and tricks from the polymorphous culture of today's digital world. As well as devouring brains – brainssssssss! – the zombie narrator manipulates the appropriated Machado characters, expands, and modifies plots. Thus, in a second moment, based on our experience as a teacher of Language and Literature in Elementary School, and on the analysis of the hypertext, we sought to reach a conclusion on the feasibility of using it in the classroom, as a way of accessing the work of Machado. In order to bridge the gap of 129 years, we started from the sociocultural contextualization of Machado de Assis and Pedro Vieira, as well as from the survey of the critical fortune of the two authors. There followed a review of the theoretical perspectives that govern intertextuality and the transposition of media: adaptation, appropriation, parody, pastiche and their generalized association with irony and humor. For the study of Machado's sociocultural context, we basically used Antonio Candido, Lucia Miguel Pereira, Roberto Schwarz, and others, while we sought information about Pedro Vieira in an interview with the author and in the criticism conveyed by his publishers. For the conceptualization of parody, adaptation, and appropriation, we turned to Linda Hutcheon and Julie Sanders, with references to Mikhail Bakhtin and Vladimir Propp to identify sources of humor and laughter. We dedicated special attention to Eric Rabkin's concept of the fantastic and to its subsidiary genre, science fiction, and its new trends in today's media culture that receive diversified categorization: alternative fiction, genre fiction, Weird Fiction, and others. We introduced chapter three, which contains the core of the comparative analysis, with references to Zora Neale Hurston's research on Haitian voodoo and to the theme of zombies in today's American cultural industry and its worldwide consequences. In the final considerations, we presented conclusions on how and when to use Pedro Veira's parody as a facilitator of the study of the classics.

**Keywords:** Parody. Fantastic. Science Fiction/Alternative fiction. Machado de Assis. Pedro Vieira.

## INTRODUÇÃO

Na apresentação de seu livro *Memórias desmortas de Brás Cubas* (2010), Pedro Vieira admite ter-se apropriado do célebre romance de Machado de Assis para compor uma narrativa *pop* e atual, com o propósito de atingir o público jovem, geralmente avesso à leitura obrigatória dos clássicos. A releitura modernizada de Vieira, que se utiliza de recursos da tecnologia e de temas a que o público atual está afeito, evidencia-se desde o subtítulo explicativo que figura na capa do livro – “O clássico machadiano agora com zumbis, caos e carnificina”. A proposta do autor é escrever uma continuação da narrativa do defunto-autor Brás Cubas, que é arrancado do túmulo por alguém interessado em apossar-se da fórmula de seu maravilhoso emplasto anti-hipocondria, cuidadosamente oculta em seus trajes mortuários. A trama, portanto, envolve o périplo do defunto-autor quando escapa do caixão e, na forma de morto-vivo – um zumbi, na denominação corrente – espalha terror pelo Rio Antigo.

É possível aventar a hipótese de que um dos motivos que levaram Pedro Vieira a parodiar *Memórias póstumas de Brás Cubas* foi sua identificação com Machado de Assis, em cuja obra se encontram alusões explícitas a outros autores, brasileiros e estrangeiros. No dizer de Marta de Senna (1998) o convívio intelectual de Machado com autores estrangeiros, sobretudo com os ingleses, pode revelar-se de maneira explícita ou implícita, no “modo oblíquo com que apropria o texto alheio” (...) “que convive em silenciosa, mas significativa harmonia com o discurso machadiano” (p. 13).

Admiradora confessa de Machado de Assis, foi com certa resistência que me aproximei da continuação proposta por Pedro Vieira para uma de minhas obras favoritas do cânone machadiano. Porém, uma vez que o próprio Machado praticava

largamente a intertextualidade, ocorreu-me que seria importante analisar a proposição ambiciosa de um jovem autor de dar continuidade às memórias de Brás Cubas, em pleno século XXI. Seria possível afirmar que em *Memórias desmortas de Brás Cubas*, Pedro Vieira explora com propriedade o fantástico, o riso, a melancolia e a sátira que caracterizam o romance de Machado de Assis?

Para responder ao questionamento foram estabelecidos os objetivos desta pesquisa: a) identificar os mecanismos utilizados por Pedro Vieira na obra *Memórias desmortas de Brás Cubas*, exemplo da inovação *Cyberpunk* da ficção científica brasileira, a fim de parodiar a ironia e o humor satírico que marcam o hipotexto de Machado de Assis, com vistas a observar seu possível sucesso; b) num segundo momento, com base em minha experiência de professora de Língua e Literatura no Ensino Fundamental e na análise do hipertexto, tentar chegar a conclusões sobre a viabilidade de sua utilização em sala de aula, como via de acesso à obra de Machado.

É ponto pacífico a inter-relação de *Memórias póstumas de Brás Cubas* com o *Tristram Shandy* de Laurence Sterne (1713-1768) que inspira o humor sarcástico e as digressões do texto machadiano. Nesta corrente de empréstimos intramidiáticos, as *Memórias desmortas* ocupariam, portanto, um segundo nível de afastamento em relação ao texto de Sterne, quando Pedro Vieira provoca uma reviravolta fantástica no texto de Machado, mediante a criação de um neologismo, “desmortas”. Pedro Vieira segue o exemplo de Machado de Assis, ao estabelecer relações de intertextualidade. Apropria-se não só das *Memórias póstumas*, mas de *Quincas Borba*, bem como dos contos “A cartomante”, “O alienista”, “A causa secreta”, “Missa do galo”, “A segunda vida”, “Um homem célebre”, “Ideias de canário” e “A igreja do diabo” para construir suas *Memórias desmortas*.

Analisar os personagens machadianos revisitados por Pedro Vieira e compreender o motivo de sua inclusão pode iluminar a relevância do papel que desempenham no texto-fonte. Brás Cubas continua sendo o protagonista da narrativa, portanto é válido fazer uma análise comparativa do personagem no romance de Machado de Assis e na paródia de Pedro Vieira, a fim de observar a atualização de linguagem e de comportamento, pois estamos falando de um defunto-narrador, que escreve suas memórias em 2010, numa sociedade em que os meios de comunicação de massa ocupam papel central. Fala-se mesmo numa cultura própria aos *media*. É imperativo ao escritor, observa Sérgio de Sá (2010), estar adequado ao espírito do tempo, a fim de oferecer alternativas ficcionais atraentes a um público habituado à riqueza e diversidade do *melting pot*, que nos é oferecido hoje.

No *melting pot*, misturam chiclete com banana, manguê com *beat*, acarajé com Coca-Cola. Rádio com cinema, cinema com televisão, televisão com internet, internet com rádio. Arte de diferentes tamanhos e modelos, (menor, maior, elevada, culta, popular) também interagem. Na cultura polimorfa das mídias, o intercâmbio constitui fato e está no meio de nós. (SÁ, 2010, p. 14)

A esse respeito, afirma Lúcia Santaella (2003) que, a partir dos anos 80, com o surgimento de novas formas de consumo cultural em consequência do desenvolvimento tecnológico – as fotocopiadoras, videocassetes, videoclips, videogames, o controle remoto, a TV a cabo – cresceram também as dificuldades de “estabelecer distinções claras entre o popular, o erudito e o massivo” (p. 52). Num curto período, o termo “mídias” passou a se referir a “quaisquer meios de comunicação de massa – impressos, visuais, audiovisuais, publicitários – e até mesmo (...) a aparelhos, dispositivos e programas auxiliares da comunicação” (p.

53). A informatização veio sacudir a hegemonia até então incontestável da cultura de massas.

Iniciei, portanto, esta pesquisa com grande expectativa quanto à confirmação das hipóteses levantadas e dos questionamentos feitos. Rever a obra fascinante de Machado de Assis à luz da cultura digital do século XXI representa oportunidade ímpar de verificar como um escritor da nova geração se apropria da obra de um predecessor para se conscientizar de seu próprio papel em seu próprio tempo. Com esse objetivo, estruturei este trabalho de modo a situar inicialmente o escritor de ontem, Joaquim Maria Machado de Assis, e o de hoje, Pedro Gomes Machado Vieira, no respectivo contexto sociocultural. Seguiu-se o indispensável levantamento teórico destinado a embasar os comentários do múltiplo mecanismo necessário para entender adaptação, no dizer de Linda Hutcheon, “como um tipo de produto formal e, mais importante, como processo criativo e interpretativo que ocorre dentro de uma variedade de fenômenos culturais e de mídia” (2011, p. 35).

O primeiro capítulo foi intitulado “Da abertura das portas para o mundo ao *Cyberpunk*” para pôr em evidência os polos opostos da pesquisa: primeiramente, o papel pioneiro de Machado de Assis na abertura metafórica das portas da literatura brasileira para apreciação do mundo e pelo mundo. Foram minhas balizas Antonio Candido e Lúcia Miguel Pereira, suplementadas por referências a José Martino. Em Roberto Schwarz (1938) encontrei guia excepcional pelos meandros da ironia machadiana que castiga o comportamento da elite brasileira dos oitocentos. Raymundo Faoro (1925-2003), cujos estudos se estendem até o início dos anos 1990, vê a literatura de Machado como a mímese do real que consegue expor a verdade nua e crua com humor e ironia. Valentim Facioli considera a obra de

Machado atemporal e sua leitura uma obrigação de todo brasileiro. À semelhança de Schwarz e Faoro, Facioli enfatiza seu significado social.

O segundo polo é a função relevante de Pedro Vieira, que traz para os leitores do século XXI, jovens ou adultos, a releitura das *Memórias póstuma de Brás Cubas*, como uma história caótica de zumbis grotescos que (re)visita outros textos e personagens de Machado. Para enfrentar a análise comparativa da releitura do complexo texto de Machado de Assis e das *Memórias desmortas* de Pedro Vieira, dedicamos o segundo capítulo, “Perspectivas Teóricas” a um breve levantamento das teorias críticas da transferência inter ou intramidiática entre textos: intertextualidade, adaptação, apropriação, paródia, pastiche. Para atender ao caráter destruidor do texto de Vieira, de inversão recorrente de regras básicas tanto da realidade factual, como de gêneros literários, recorreremos aos teóricos que discutem o sério-cômico e seus traços marcantes de ironia que provocam todos os tipos de riso: a comicidade do aspecto físico e de caráter dos personagens, o inusitado de situações, a surpresa do inesperado e outros. Para isso fazemos referências a Mikhail Bakhtin, Vladimir Propp e Enylton de Sá Rego. A segunda parte do capítulo foi destinada à necessária discussão da categorização possível das sempre renovadas tendências da ficção científica, exemplificadas nas *Desmemórias*: ficção especulativa, ficção de gênero, ficção alternativa, *Cyberpunk*, *New Weird* defendidas por diferentes teóricos. Usei como texto-base *A verdadeira história da ficção científica* (2018) de Adam Roberts mais comentários de Margaret Atwood (2013) e repetidas consultas à dissertação de mestrado de Pedro Vieira.

O terceiro capítulo leva o título desta dissertação “*Memórias desmortas de Brás Cubas*: a releitura de um clássico” e faz a análise comparativa dos textos do *corpus*. Como preâmbulo, apresentei alguns resultados da pesquisa antropológica

sobre os mortos-vivos no Haiti, levada a efeito por Zora Neale Hurston (1891-1960), ficcionista afro-americana pertencente à Harlem Renaissance. Para aproximar os zumbis do contexto temporal desta pesquisa – a passagem do ano de 2021 para 2022 – fiz uma listagem comentada de “filmes essenciais de zumbis para conhecer o gênero”, conforme anunciado no Youtube. A análise propriamente dita foi distribuída em itens correspondentes aos operadores de leitura da narrativa: Zumbrás, o defunto-narrador-zumbi e personagens que ele revisita; o pomo da discórdia, o emplasto anti-hipocondríaco; os recorrentes apelos ao leitor e as digressões da técnica narrativa. É o capítulo central da dissertação, cujo sucesso depende da propriedade da crítica analítica feita ali.

Pedro Vieira promove novas possibilidades, indagações e reflexões em *Memórias desmortas de Brás Cubas* a começar pela dedicatória “A todos os jovens alunos que foram forçados a ler minhas primeiras *Memórias Póstumas*, dedico estas memórias como forma de retribuição” (VIEIRA, 2010, p. 9). Vieira aborda o presente olhando para os textos de Machado de Assis, dos quais é leitor assíduo. O contato com o Bruxo do Cosme Velho veio tardiamente, porém em uma fase de amadurecimento, quando pôde aproveitar cada leitura e construir sua obra sem a presunção de reescrever o texto fonte.



## 1 DA ABERTURA DAS PORTAS PARA O MUNDO AO CYBERPUNK

O período de 1855 a 1908, da publicação do poema “Ella” no jornal *A Marmota Fluminense*, à morte de Joaquim Maria Machado de Assis, em 29 de setembro, poderia bem ser chamado de “semisséculo machadiano”. A construção da figura privada e pública do homem e do literato segue paralela à da nacionalidade brasileira. Sem adotar um pressuposto necessariamente materialista de análise, conforme argumentam Sidney Chalhoub e Leonardo Pereira em *A história contada* (1998), é possível historicizar a obra literária

[...] seja ela conto, crônica, poesia ou romance –, inseri-la no movimento da sociedade, investigar as suas redes de interlocução social, destrinchar não a sua suposta autonomia em relação à sociedade, mas sim a forma como constrói ou representa a sua relação com a realidade social – algo que faz mesmo ao negar fazê-lo. (1998, p. 7)

É inquestionável o papel de Machado de Assis na abertura das portas do Brasil para acolher a literatura universal e, num movimento inverso, dar a conhecer ao mundo sua visão muito particular da formação social do país que se construía sob seu olhar arguto. Não é nossa intenção tomar a obra de Machado como testemunho histórico de uma época, mas sim buscar nela aquilo que ele mesmo afirmou no basilar “Instinto de Nacionalidade” (1873) em que dá “Notícias da atual literatura brasileira”: “O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país” (ASSIS, 2021, p. 3). “Não há sob certos aspectos”, diz Lucia Miguel Pereira, escritor mais brasileiro do que ele, direi mesmo mais carioca”:

O seu ambiente é eminentemente nosso; mas não há, entre os brasileiros espírito mais universal. Traduzido para qualquer língua, ele pode ser compreendido e apreciado. Aquele fundo comum, que une todos os homens, e que é, afinal a

humanidade, ele não o despreza (...) foi profundamente brasileiro porque foi profundamente humano. Soube fixar o caráter de sua terra e de sua gente sem se perder no regionalismo. (PEREIRA, 1992, p. 196-197)

A partir de 1870, a Europa vive um período extraordinariamente rico na ficção: é a época de Thomas Hardy e Conrad na Inglaterra, de Zola e Proust na França, de Dostoiévski e Gorki na Rússia, de Eça de Queiroz em Portugal. No Brasil, aponta Lúcia Miguel Pereira, Machado de Assis é o único romancista brasileiro que se pode comparar aos grandes vultos universais (PEREIRA, 1988, p. 19). Isso num Rio de Janeiro dos oitocentos, atrasado e retrógado, dependente das importações europeias, fosse de objetos de uso comum, como de ideias.

As novidades vindas da Europa e recebidas com alvoroço eram de imediato divulgadas nos jornais, veículo também de publicação da literatura produzida na época. Assim, a sociedade da corte, como era designada a sede do império, tinha grande interesse na leitura de jornais, não apenas para se pôr a par do que acontecia no mundo, mas atraída pelos poemas, crônicas, contos e mesmo romances ali publicados. Como os demais escritores de sua época, Machado de Assis exerceu a atividade jornalística durante todo o seu período produtivo. Ao relacionar diversas biografias de escritores brasileiros, que produziram entre 1904 e 2004, Cristiane Costa (2005) evidencia que nossos principais autores foram “anfíbios, com um pé na imprensa e um olho nas livrarias”. Em *Pena de aluguel*, a autora dedica-se a procurar a resposta para uma questão crucial para o escritor: o jornalismo, especialmente no Brasil é um fator bom ou mau para a arte literária?

A literatura nessa época dominava o espaço nas folhas de jornais, onde Machado de Assis publicou mais de 200 contos e mesmo romances, a maioria deles em periódicos. Para Lúcia Granja, Machado estava inserido nessa “civilização do jornal e aproveitou a matriz jornalística em sua composição literária, o que conferiu

modernidade à sua obra” (2021 p. 160) A repercussão tornou seu nome conhecido entre os leitores.

O jornal é a verdadeira forma de república do pensamento. É a locomotiva intelectual em viagem para mundos desconhecidos, é a literatura comum, universal, democrática, reproduzida todos os dias, levando em si a frescura das idéias e o jogo das convicções. (...) O Jornal apareceu, trazendo em si o germen de uma revolução. Essa revolução não é só literária, é também social, é econômica, porque é um movimento da humanidade abalando todas as suas eminências, a reação do espírito humano sobre as fórmulas existentes do mundo literário, do mundo econômico e do mundo. (ASSIS, 1994, p. 4-5)

*Memórias póstumas de Brás Cubas* associa-se particularmente ao jornalismo, posto que foi publicado primeiramente na *Revista Brasileira*, entre 15 de março e 15 de dezembro de 1880, e somente no ano seguinte em livro. Ciente da abertura que o jornal proporciona e de sua repercussão, Machado de Assis vê na imprensa diária mais uma oportunidade de “encenar a vida social brasileira em sua obra” (FACIOLI, 2002, p. 15). É o que faz nas *Memórias*, onde dialoga com a situação da sociedade brasileira do século XIX, com “a pena da galhofa e a tinta da melancolia” (ASSIS, 2019, p. 17). Na revisão da obra para a terceira edição Machado de Assis acrescenta a informação que “há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero que está longe de vir de seus modelos”, uma obra diferente do que já se escrevera até então por muitos escritores e por ele próprio: “É taça que pode ter labores de igual escola, mas leva outro vinho” (p. 16).

Um século e meio mais tarde, abre-se uma porta também para Pedro Vieira que se apropria do humor machadiano do falecido Brás Cubas para construir uma narrativa nova, *pop* e atual. O jovem escritor utiliza-se dos recursos tecnológicos que se renovam continuamente, de misturas, recortes e colagens. O mesmo faz seu personagem, o zumbi Brás Cubas: “Quando me sentei a compilar estas *Memórias*, vi

o quanto deveria me atualizar em termos de linguagem” (VIEIRA, 2010, p. 73). De fato, a linguagem das *Memórias desmortas* é produto de uma “cultura da convergência, do encontro de mídias velhas e novas, do diálogo entre elas” (JENKINS, 2006, p. 337).

Este capítulo, portanto, é dedicado a um breve levantamento da vida e da obra dos autores que compõem o *corpus* da pesquisa: Joaquim Maria Machado de Assis, ou simplesmente Machado de Assis, como já era conhecido em 1899, a figura mais ilustre da literatura brasileira daquele e de todos os tempos, e Pedro Gomes Machado Vieira, jovem autor do século XXI, que faz uma bricolagem dos temas, personagens e estilo do mestre, cujos resultados constituem o objeto deste trabalho.

### 1.1 MACHADO DE ASSIS: O HOMEM E O LITERATO

Como vimos acima, o poema “Ella” marcou o início da produção literária do jovem Machado de Assis, um aprendiz de tipógrafo de apenas 15 anos. Está registrada, portanto, sua infância nas letras, enquanto sobre a infância propriamente dita do menino Joaquim Maria existem mais conjecturas que certezas, uma vez que o próprio Machado nunca se pronunciou a respeito desse período, “como se quisesse esquecer suas origens humildes”. Conforme José Martino, o escritor não costumava falar de seu passado, nem com os amigos mais íntimos (MARTINO, 2015, p. 22-23). Os registros oficiais são esquemáticos. O nascimento em 21 de junho de 1839, ainda no período da Regência, antes que D. Pedro II subisse ao trono; o batizado, em que recebeu o nome dos padrinhos, Maria José de Mendonça Barroso Pereira e seu genro, o viador do paço imperial Joaquim Alberto de Sousa da Silveira.

A mãe de Machado de Assis, Maria Leopoldina Machado da Câmara era branca e não negra como afirmaram alguns biógrafos, nascida em São Miguel, nos Açores. Augusto Meyer chegou mesmo a declarar que ela teria olhos azuis, como a maioria das mulheres de São Miguel. Outro erro muito comum que se costuma atribuir à biografia de Maria Leopoldina é alegar que ela era lavadeira, uma vez que no século XIX cabia apenas às escravas esse tipo de serviço. Não existiam lavadeiras assalariadas. Deve ficar claro, afirma José Martino, que Maria Leopoldina não era escrava, mas uma pessoa livre, que vivia como agregada na Chácara do Livramento, onde ela era muito estimada pela proprietária, dona Maria José.

Órfão de mãe aos 10 anos de idade, atribui-se a Maria Inês da Silva, a segunda esposa de Francisco José de Assis, o ensino das primeiras letras ao menino, antes mesmo da entrada em escola regular. Martino sugere que talvez tenha sido na casa da madrinha que Machado toma contato pela primeira vez com livros: “O velho solar haveria de ter uma biblioteca - como aquela citada no romance *Casa Velha* - e o menino passaria trancado lá dentro grande parte do tempo, folheando aqueles livros raros ...” (p. 25). Ali deve ter visto figuras da burguesia imperial, que viriam a constituir as personagens de sua ficção, com seus costumes, ambições e mediocridades.

Pouco se sabe sobre os primeiros anos de vida do escritor. A maioria das informações corresponde a generalidades e serve para qualquer criança pobre do tempo. A fim de preencher este vazio biográfico, prossegue Martino, os estudiosos de Machado apelam para conjecturas possíveis, completando as lacunas por conta própria. Alguns dados passaram à tradição através de gente que “ouviu dizer” pela boca dos mais velhos. Outros foram tirados diretamente do que Machado escreveu em contos, crônicas, romances, meras inferências nem sempre confiáveis. O próprio

crítico Agrippino Grieco afirmou que muito do que foi dito a respeito da infância e adolescência de Machado de Assis iria por água abaixo, caso algum dia aparecessem páginas em que o escritor confessasse as suas memórias. Sabe-se que na casa da madrinha conviveu com figuras da burguesia imperial e afeiçoou-se às formalidades do tempo. Foi no convívio com esta sociedade abastada que Machado desenvolveu o gosto de escrever sobre a elite. Muitos de seus personagens, como Capitu e Flora, saíram dessas reminiscências infantis.

Inteligente, curioso e leitor insaciável, o jovem Joaquim Maria aproveitou todas as oportunidades a seu alcance para ampliar conhecimentos. Teve aulas com o padre Silveira Sarmiento, provavelmente graças ao bom relacionamento de Francisco José com vigários. O padre deve ter ensinado a Machado “‘latim, doutrina e história sagrada’, como o padre Cabral ensinava Bentinho em *Dom Casmurro*”.

Com o tempo, Machado tornou-se agnóstico, mas sempre escreveu sobre a igreja e assuntos religiosos com o mais profundo respeito. Verdade que alguma vez procurou satirizar a decadência dos costumes do clero, mas a sua crítica sempre buscava golpear os aspectos exteriores da religião e nunca a sua essência. (MARTINO, 2015, p. 30)

Próximo à igreja ficava a livraria e tipografia de Paula Brito, que se tornara, desde 1853, ponto de reunião de intelectuais, poetas e escritores de prestígio, como Joaquim Manuel de Macedo e Manuel Antônio de Almeida. Fascinado pela exposição de livros, o jovem Joaquim Maria se aproxima do grupo e torna-se protegido de Paula Brito, que o emprega na tipografia e o incentiva a publicar seus versos. O grupo, “uma espécie de clube sem sócios nem estatuto”, ficou conhecido com o nome de Petalógica. Em um de seus textos, Machado de Assis lembra-se com carinho da Petalógica de Paula Brito,

onde ia toda a gente, os políticos, os poetas, os dramaturgos, os artistas, os viajantes, os simples amadores, amigos e curiosos - onde se conversava de tudo - desde a retirada de um ministro até a pirueta da dançarina da moda; onde se discutia tudo, desde o dó do peito do Tamberlick até os discursos do marquês do Paraná, verdadeiro campo neutro, onde o estreante das letras se encontrava com o conselheiro, onde o cantor italiano dialogava com ex-ministros. (MARTINO, 2005, p. 32)

De aprendiz de tipógrafo e versejador incipiente o jovem Machado foi progredindo como literato até conquistar os mais altos louros da nossa literatura e merecido reconhecimento internacional.

No segundo volume de *Formação da literatura brasileira* (Momentos decisivos) (1838- 1880), Antonio Candido reporta a definição do universo literário do escritor brasileiro, feita por José de Alencar, classificando três modalidades de temas que correspondem a três momentos de nossa evolução social:

[...] a vida do primitivo; a formação histórica da colônia, marcada pelo contato entre português e índio; a sociedade contemporânea que compreende dois aspectos: vida tradicional das zonas rurais e vida das grandes cidades, assinalada pelo contato vitalizador com os povos líderes da civilização, libertando-nos das estreitezias da herança lusitana. Assim, a literatura acompanha a própria marcha de nossa formação como país civilizado, contribuindo para definir a sua fisionomia espiritual através da descrição da sua realidade humana. (CANDIDO, 1969, p. 368)

Na sequência, Antonio Candido refere-se ao “Instinto de Nacionalidade” (1873) e fornece o *locus* original da publicação do artigo, escrito para o periódico *O Novo Mundo*, publicado por José Carlos Rodrigues em Nova York entre 1870 e 1879, que citamos ainda uma vez: “Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe

oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam” (ASSIS, 2021, p. 3).

É perceptível a preocupação do Machado de Assis crítico com os rumos da literatura brasileira, que deveria buscar equilíbrio entre a universalidade e a cor local. No texto “O passado, o presente e o futuro da literatura”, publicado no jornal *A Marmota*, em 23 de abril de 1858, já se percebe a linha de pensamento que iria desenvolver. Existe exagero tanto na cópia do estilo europeu, que não encontra respaldo na realidade brasileira, como no nacionalismo utópico que idealiza o personagem indígena, a quem atribui traços dignos do romanesco medieval.

No entanto, como indica Antonio Candido, Machado escreveu poemas indianistas em sua fase romântica. A primeira composição em que o tema indígena aparece tratado de modo romântico é a “Nênia” de Firmino Rodrigues da Silva (1837), em que o índio ainda não aparece como personagem poético individuado, mas como alegoria, “estabelecendo a passagem do índio-signo, do fim do período neoclássico, ao índio-personagem” (CANDIDO, 1969, p. 21). A voz que se ouve é a da Musa brasileira, que lamenta a morte de um dos seus fiéis, o jovem poeta Francisco Bernardino Ribeiro, em tom plangente e melancólico. É a mesma atmosfera de melancolia e dilaceramento interior que Machado de Assis constrói em poema elegíaco semelhante, escrito por ocasião da morte de Gonçalves Dias

Oh! sobre a terra em que pousaste um dia  
Alma filha de Deus, ficou teu rasto  
Como de estrela que perpétua fulge  
Não viste as nossas lágrimas; contudo  
O coração da pátria as há vertido.  
Tua glória as secou, bem como orvalho  
Que a noite amiga derramou nas flores  
E o raio enxuga da nascente aurora



Na mansão a que foste, em que ora vives,  
 Hás de escutar um eco do concerto  
 Das vozes nossas. Ouvirás, entre elas  
 Talvez, em lábios de indiana virgem  
 Esta saudosa e suspirada nênia:

“Morto, é morto o cantor dos meus guerreiros!  
 Virgens da mata, suspirai comigo!” (ASSIS, citado em MIASSO, 2017, p. 486-487)

Os *Primeiros Cantos* (1846) do “cantor dos meus guerreiros” emprestaram ao indianismo a relevância que o tornou para os contemporâneos o tema por excelência da poesia brasileira. Seguindo-se ao sucesso espetacular dos *Primeiros Cantos*, de Gonçalves Dias, “não houve mãos a medir: toda gente trouxe o seu poema, conto, crônica ou romance” indianista. Não se limita a esse poema o indianismo de Machado, que, em 1875 publicou um livro inteiramente composto de poesias sobre o tema, as *Americanas*. Mas, em coerência com sua visão do significado de uma literatura nacional.

Joaquim Maria começou a se aventurar pela prosa quando completou dezessete anos de idade. Em 1856, ele publica na *Marmota Fluminense* uma série de artigos sob a denominação geral de “Ideias Vagas”. Trata-se de sua estreia como prosador; curiosamente, Machado nunca reuniu estes artigos em livro. O primeiro destes textos apareceu em junho de 1856 e trazia como subtítulo: “A Poesia”. Ali Machado expõe suas ideias sobre poesia, baseando-se em teorias de Lamartine. Termina seu artigo pedindo a benevolência do público: “Aqui terminam as minhas ideias sobre a poesia, e sobre os poetas. Perdoai, leitores, a minha fraca linguagem; é a de um jovem que estreia nas letras, e que pede proteção e benevolência” (Citado em MARTINO, 2015, p. 39-40). Em estudos subsequentes, escreve sobre teatro, nos quais defende o valor do teatro como local não apenas de distração, mas

principalmente de ensino, “o verdadeiro meio de civilizar a sociedade e os povos” (p. 40), o que deixa claro seu interesse pela arte dramática.

Seguem-se os contos, crônicas e o romance, no desenvolvimento próprio das novas literaturas. Para E.M.Forster, o romance constitui “massa formidável e amorfa –sem montanhas a serem escaladas [...] É conhecida como uma das áreas mais lodacentas da literatura, irrigada por uma centena de riachos e frequentemente degenerando num pântano” (FORSTER, 1988, p. 29).

Examinando a crítica da ficção de Machado de Assis, Silvano Santiago ressalta que os mais instigantes leitores da prosa machadiana – Roberto Schwarz entre outros, e mais recentemente John Gledson – absorvem o sentido da representação literária como *real*, sendo esta um objeto privilegiado para que se esclareçam as relações sociais no Brasil. Antonio Candido se declara convencido de que só através do estudo formal é possível apreender convenientemente os aspectos sociais (SANTIAGO, 2010, p. 256). Em outras palavras, Lúcia Miguel Pereira faz a mesma afirmação: “Talvez, quando se estuda uma literatura ainda incipiente, como é o caso da literatura brasileira, se possa atribuir, sem cair no historicismo, maior importância às circunstâncias do tempo e do meio” (1988, p. 21).

Em 1860, Machado de Assis é convidado a compor o corpo redatorial do *Diário do Rio de Janeiro*, onde assume posição de crítico tanto como resenhista dos debates do senado, entrosando-se assim nos problemas atuais do país como na crítica teatral que passa a escrever. Lucia Miguel Pereira qualifica essa época como de suma importância para Machado de Assis, que sai do “amadorismo” e passa a enfrentar um público maior e a contribuir com suas opiniões (1936, p. 80). Consequentemente há um aperfeiçoamento no seu estilo “límpido sem adjetivações exuberantes” como era próprio dos escritores da época (PAIVA, 1990,

p.39). Monteiro Lobato assegura que Machado “ensinou o Brasil a escrever com limpeza, tato, finura, limpidez” (LOBATO, 1957, p. 332-333).

Ao longo de sua trajetória Machado de Assis passou por quase todos os gêneros literários: começou com a poesia, escreveu crônicas, contos, romances, peças teatrais, críticas literárias, traduções, além de colaborar com jornais e periódicos, um autor completo. Como poeta publicou os livros: *Crisálidas* (1864), *Falenas* (1870), *Americanas* (1875) e *Poesias completas* (1901). Como tradutor destacam-se a versão para o português de “O corvo”, de Edgar Allan Poe e de *Os trabalhadores do mar*, de Victor Hugo, que fazem dele, nas palavras de Raimundo Magalhães Junior, “um escritor bilíngue”. Suas crônicas, publicadas ininterruptamente – contabilizam-se 600 crônicas, escritas ao longo de 40 anos – delineiam perfis e comentam acontecimentos com profundidade de argumentos e reflexões. Vejamos o que Carlos Alberto Faraco tem a dizer sobre Machado cronista:

A crônica é normalmente considerada como um texto perecível, de interesse restrito no tempo pois desgasta-se assim que termina a ocorrência que lhe deu origem, mas não em Machado. Suas crônicas ainda hoje têm atualidade, pois ele conseguiu extrair reflexões profundas de fatos corriqueiros, tocando a essência daquilo que observava. E observava com um meio riso de contemplação. (1999, p. 7)

Os contos de Machado, publicados em jornais e revistas, foram reunidos em coletâneas: *Contos fluminenses* (1870), *Histórias da meia noite* (1873), *Papéis avulsos* (1882), *Histórias sem data* (1884), *Várias histórias* (1896), *Páginas recolhidas* (1899), *Relíquias de casa velha* (1906), e contos inéditos. Para Machado o conto “é um gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade, e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores, e não lhe

dando, penso eu, o público toda atenção de que ele é muitas vezes credor” (ASSIS, 1910, p. 18-19). A crítica machadiana vê seus contos como ensaios para a escrita dos romances. Por outro lado, Lúcia Miguel Pereira louva a maestria de Machado na ficção curta observando que “algumas melhores páginas dos romances de Machado de Assis são contos que se intercalam” (1955, p. 226).

Machado de Assis estreia no romance com *Ressurreição* (1872). Seguem-se *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878). São os romances da fase caracterizada como romântica pela crítica, que aponta como temas a valorização da família e da dignidade do homem. Aos quarenta anos de idade, em 1880, Machado de Assis publica as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, primeiramente em folhetins e, no ano seguinte, em livro. Ressalta-se na chamada fase madura da produção de Machado de Assis a visão desencantada da sociedade, onde a mentira, o poder e o dinheiro fazem parte do repertório das misérias da condição humana. Incluem-se os romances *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880, 1881), *Quincas Borba* (1891), *Dom Casmurro* (1899), *Esaú e Jacó* (1904) e o *Memorial de Aires* (1908). A respeito deste último, comenta Alfredo Bosi:

Machado de Assis encerrou sua carreira de romancista com uma obra, o *Memorial de Aires*, cujo estilo retoma certas formas livres do seu primeiro romance de maturidade: as *Memórias póstumas de Brás Cubas*. (...) Como Brás Cubas, o Conselheiro põe-se a escrever na condição privilegiada de quem já pode dispensar-se de intervir no duro jogo da sociedade: condição do morto, ou do diplomata aposentado, a quem é grato evocar o passado ou observar, com o necessário distanciamento, os vaivéns do presente. (BOSI, 2007, p. 3)

O distanciamento do observador, porém, cede lugar ao carinho pelo casal Aguiar e D. Carmo, cujo dedicação mútua afeta singularmente o Conselheiro Aires. Comentam estudiosos que o casal Aguiar refletiria a profunda harmonia entre

Machado e Carolina Augusta Xavier de Novais, com quem o escritor se casou em 12 de novembro de 1869. Lúcia Miguel Pereira destaca a influência e a dedicação de Carolina que “durante trinta e quatro anos, discreta e compreensiva, ajudara o romancista em seus trabalhos”. *Esaú e Jacó* foi o primeiro romance de Machado não revisto por Carolina, cuja saúde estava comprometida (1955, p. 242).

Valentim Facioli argumenta, em relação ao florescimento literário de Machado de Assis, quando escreve *Memórias póstumas de Brás Cubas* e os outros romances da chamada segunda fase, que “parece ter havido um verdadeiro terremoto, ou uma revolução”; são fases tão diferentes que “é difícil crer terem saído da pena do mesmo autor” (FACIOLI, 2002, p. 33). O próprio Machado faz comentários sobre as fases de sua criação literária na Advertência de *Ressurreição* (1905): “... e alguns contos e novelas de então pertencem à primeira fase da minha vida literária” (ASSIS, 2021, p. 7).

Próximo dos quarenta anos Machado de Assis se encontra estafado pelo excesso de trabalho e resolve tirar umas férias com a esposa, Carolina, em Nova Friburgo. Para Lucia Miguel Pereira esse “retiro forçado” (1936, p.189) teve grande relevância na vida e na obra de Machado de Assis: o recolhimento o liberta para novas reflexões e é na sua volta que dá continuidade a *Memórias póstumas de Brás*. Em virtude de problema ocular que o impedia de forçar a vista em contínuas leituras, pede ajuda a Carolina para transpor para o papel partes do livro, que ia ditando. É nesse romance que Machado toma caminhos radicalmente diferentes, que até hoje são objeto de análise e estudos, modificando os rumos de sua própria escrita e da abordagem realista na literatura brasileira. *Memórias póstumas de Brás Cubas* foi publicado em 1881, portanto ainda no período de escravidão no Brasil. O Brasil era governado por D. Pedro II e a Proclamação da República só aconteceria em 1889.

Com a república ocorreu a separação formal do Estado e da Igreja Católica, que cumprira até então papel mais social que religioso, o que resultava na mistura de religiosidade, superstição e festa populares.

A instalação do estado laico republicano em nada alterou, porém, a influência estrangeira sobre o Brasil, que vigorava já nos tempos do império. Na rua do Ouvidor no Rio de Janeiro, concentravam-se os produtos vindos de fora: “A corte era uma Paris”, comenta Aluísio Azevedo (1991, p. 38). Gilberto Freyre nos apresenta traços do estilo de vida de então.

[...] foram chegando novos estilos de vida, contrários aos rurais e mesmo aos patriarcais: o chá, o governo de gabinete, a cerveja inglesa, a botina Clark, o biscoito de lata. Também roupa de homem menos colorida e mais cinzenta; o maior gosto pelo teatro que foi substituindo a igreja; pela carruagem de quatro rodas que foi substituindo o cavalo ou o palanquim; pela bengala e pelo chapéu de -sol que foram substituindo a espada de capitão ou de sargento-mor dos antigos senhores rurais. (FREYRE, 2003, p. 52)

As obras lançadas na França, logo eram traduzidas para a língua portuguesa, para que todos tivessem acesso aos livros e não somente os que liam em francês. Havia escolas, mas grande parte dos estudos eram realizados em casa e com isso as mulheres podiam ter acesso a livros e leituras para poderem educar os filhos. Mas a grande maioria da população brasileira era analfabeta

Os casamentos eram arranjados de acordo com o interesse e ambição dos pais e a mulher permanecia subordinada e submissa primeiramente aos pais, depois aos maridos e, na viuvez, aos filhos ou parentes masculinos. Tinham como obrigatoriedade aprender as atividades domésticas, podendo participar apenas das reuniões familiares e idas à igreja. Os espetáculos de entretenimento eram restritos

à elite, enquanto aos menos favorecidos cabiam as festas e reuniões em praça pública.

Machado de Assis explora sua maturidade literária, profissional e pessoal e ficcionaliza esses acontecimentos e momentos em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Engana-se quem pensa que tal obra é fácil de ser compreendida, uma “obra difusa” (ASSIS, 2019, p. 15). A advertência de Machado é válida até os dias de hoje e para este trabalho em particular. Esperamos que nossa leitura de uma releitura da obra em questão traga subsídios para o conhecimento do ícone da literatura brasileira. São incontáveis as adaptações das obras machadianas para outro sistema de comunicação, atualizando o discurso para o contexto da época.

Antonio Candido nos alerta, porém, que nesse processo os adaptadores foram primeiramente leitores e interpretadores, para depois assumir o papel de criadores ou autores. Todo adaptador deve antes de tudo ser um leitor dedicado.

O clássico *Memórias póstumas de Brás Cubas* possui vasto histórico de transcodificações “de um sistema de comunicação para outro” (HUTCHEON, 2011, p. 6). O grande apelo da obra está no humor e na ironia da narrativa que prevalecem desde a escolha de um defunto-autor como portavoz.

Variam muito os sistemas de comunicação escolhidos como alvo da adaptação.

Para HQs	
2008	De Sebastião Seabra pela editora Escala Educacional.
2013	De Luiz Antonio Aguiar pela Ática
2017	Graphic Novel de João Batista Melado e Wellington Srbek pela Desiderata.

<b>Para literatura de cordel</b> 2008	Do poeta Varneci Nascimento para a Nova Alexandria, com ilustrações em xilogravura.
<b>Para a literaturainfanto-juvenil</b> 2012	De Selma Rutzen para a Todo Livro. Adequação da linguagem para o público infantojuvenil.
<b>Para o cinema</b> 1985  2001	De Júlio Bressane com o ator Luiz Fernando Guimarães como Brás Cubas.  De André Klotz e José Roberto Torero com Petrônio Gontijo como Brás Cubas na juventude e Reginaldo Farias interpretando Brás na fase madura.
<b>Para o teatro</b> 2017  2021	De Regina Galdino. Monólogo musical cômico encenado pelo ator-cantor Marcos Damigo, que interage com o público.  Temporada gratuita on-line (em virtude da pandemia), pois “o ator e o defunto têm pontos em comum, estão livres das convenções sociais, não respeitam as leis de tempo e espaço e olham para o mundo sem o véu do cotidiano” (DAMIGO)
<b>Vídeos curtos no youtube</b>	Adaptações resumidas que se utilizam de recursos atuais para privilegiar o contexto da recepção. A narrativa oral em áudio e a execução da ilustração ocorrem simultaneamente

*Memórias desmortas de Brás Cubas* (2010), de Pedro Vieira, inclui-se entre as reescrituras intramidiáticas da obra de Machado de Assis, das quais citamos *Dom Casmurro e os discos voadores* (2010), de Luciano Manfredi, e *O alienista caçador de mutantes* (2010), de Natalia Klein, publicadas pela editora Leya.

Os adaptadores mencionados, como outros, trouxeram novo olhar sobre o texto-fonte, o que confirma que “a adaptação, nesse sentido, é um trabalho de



reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos” (STAM, 2006, p. 48). Por mais que haja modificações e adequações a um novo tempo, o romance de Machado se mantém vivo. A adaptação não substitui a obra literária, mas nos leva de volta ao hipotexto e pode funcionar como forma de divulgação da obra machadiana.

### 1.1.1 Fortuna crítica

A amplitude da fortuna crítica de Machado de Assis corresponde a seu *status* indiscutível de maior escritor brasileiro de todos os tempos e à variedade dos gêneros literários que praticou. Luiz Antonio Aguiar aponta que não há apenas um, mas diversos Machados e que muitos são os estudos e leituras de sua obra. E cada leitor reflete sobre um ponto que julga ser importante (2002, p. 7).

Voz discordante é a de Sílvio Romero, crítico ferrenho de Machado de Assis, que não regateia análises negativas, nas quais ataca não apenas a obra de Machado, mas a todos que ousam falar em sua defesa. No livro intitulado *Machado de Assis* (1897), faz críticas à falta de nacionalidade de sua obra, à utilização de um humor importado dos ingleses, exibicionista e pretensioso, que os brasileiros não apreciam, e ao pessimismo machadiano.

Antonio Candido (1918–2017), ao contrário, põe em relevo a literatura independente da maturidade de Machado de Assis, em uma longa carreira bem-sucedida, cujas obras serão sempre referência. Para Candido é lamentável que alguns estudiosos julguem relevante fixar-se em comentários sobre a cor de Machado, sua vida humilde e enfermidades – doença congênita nos olhos, epilepsia, gagueira. Este não deveria ser o único e exclusivo material de estudo: há inúmeros exemplos de pessoas bem-sucedidas independentemente de extrato social – de

famílias abastadas ou humildes –, de características étnicas – brancos, mestiços ou negros – e mesmo de deficiências físicas. “Temos uma tendência quase invencível para atribuir aos grandes escritores uma quota pesada e ostensiva de sofrimento e de drama, pois a vida normal parece incompatível com o gênio” (CANDIDO, 1968, p. 15). Machado foi sem dúvida um escritor enigmático que soube olhar para o passado e para o futuro, superar a tradição e recriar a vida em situações ficcionais, a ponto de suscitar críticas e entendimentos diferentes. Candido pede apenas que leiamos Machado de Assis, porque é lendo suas obras que poderemos conhecê-lo.

Para Roberto Schwarz (1938), discípulo de Antonio Candido, Machado de Assis foi homem de escrita muito discreta e elevado grau de audácia. O crítico declara-se encantado com a ironia machadiana na análise do comportamento da elite brasileira. Julga excepcional a habilidade do escritor de estabelecer diálogo frutífero com grandes nomes e grandes obras da literatura universal, a exemplo da Bíblia. Os romances machadianos têm forma, o narrador sempre é posto em determinadas situações e esse narrador só se complementa através dos tipos sociais: tudo o que é narrado só adquire significado com a mediação do sistema.

Raymundo Faoro (1925-2003), cujos estudos se estendem até o início dos anos 1990, vê a literatura de Machado como a mímese do real que consegue expor a verdade nua e crua com humor e ironia. O resultado desses estudos, *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio* (1974), é uma obra complexa na qual Faoro mostra como Machado de Assis apresenta os bastidores de uma sociedade marcada por mudanças, especialmente a ascensão de uma classe capitalista que visa o lucro como o bem mais almejado.

Valentim Facioli, professor de literatura brasileira e editor de livros sobre Machado de Assis, teve seu primeiro contato com Machado entre os 12 e 13 anos

de idade e confessa que não o entendeu muito bem, principalmente a obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Quando na vida adulta retomou a leitura percebeu o quanto a obra é atemporal: ela nunca envelhece. Ler Machado, argumenta Facioli, deveria ser obrigatoriedade de todo cidadão brasileiro. Em *Um defunto estrambótico*, Facioli aborda a relação entre Machado, narrador-personagem e leitor.

Na tese de doutorado “A voluptuosidade do nada: O niilismo na prosa de Machado de Assis” (2015), Vitor Cei Santos defende que Machado não é niilista como afirmam muitos críticos; os verdadeiros niilistas são os personagens machadianos e o niilismo é um traço fundamental da ficção do autor: “... se alguns narradores e personagens são niilistas, o escritor não o é” (p. 30).

José Guilherme Merquior, grande estudioso de Machado, publicou em 1972 o ensaio intitulado “Gênero e estilo de *Memórias póstumas de Brás Cubas*”, obra de referência para os estudos machadianos. Para ele Machado é dono de um domínio incomparável da narrativa curta; sem discussão, um dos quatros ou cinco maiores mestres do gênero em todas as literaturas latinas. Merquior destaca, ainda, que Machado era grande leitor da literatura filosófica, da qual detinha profundo conhecimento

É patente a relação de Machado com o mundo literário inglês, de que era grande admirador. A esse respeito, Hélio de Seixas Guimarães comenta que, diferentemente de seus congêneres, Machado de Assis não se limitou ao diálogo com escritores franceses, o que era quase uma obrigatoriedade na época.<sup>1</sup> A respeito dessas trocas Abel Barros Batista (1955) confirma que as referências a escritores brasileiros no exterior crescem em número e expressividade, em particular

---

<sup>1</sup> Ver no segundo capítulo deste trabalho comentários sobre a intertextualidade de Machado com Sterne, Shakespeare e outras grandes figuras da literatura inglesa.

à literatura de Machado de Assis, objeto de estudo em universidades estadunidenses.

Helen Caldwell teve longa convivência com as obras de Machado de Assis. Fez a primeira tradução de *Dom Casmurro* (1953) para o inglês, fato que marcou a divulgação das obras machadianas no mundo anglófono e publicou alguns anos depois *The Brazilian Othello of Machado de Assis* (1960). Caldwell traduziu três romances machadianos: *Esaú e Jacó*, *Memorial de Aires* e *Helena*. Ao ser convidada para traduzir Guimarães Rosa, recusou com a alegação “sou mulher de um homem só”.

Greicy Pinto Bellin, professora desta IES, vem contribuindo para divulgar Machado no exterior com a tradução para língua inglesa de contos e crônicas reunidos em edições bilingues intituladas, respectivamente, *Miss Dollar: Stories by Machado de Assis* (2016) e *Bons Dias! / Good Days!: Chronicles by Machado de Assis* (2018). É oportuno e necessário traduzir Machado, diz, particularmente as crônicas, menos conhecidas que a obra de ficção, num momento de grande interesse por sua obra no exterior. Recentemente, em 2 de junho de 2020, a editora Penguin lançou nos Estados Unidos nova edição em língua inglesa do clássico *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Consta que a edição esgotou-se em um único dia. Para Flora Thomson-DeVeaux, tradutora da obra, o livro apresenta um frescor que persiste após quase um século e meio de publicação.

Como vimos, Machado não pertence somente ao Brasil. Para Carlos Fuentes Machado é um milagre na literatura hispano-americana do século XIX e milagre às vezes acontece. Fuentes chama Machado de “Machado de La Mancha” aproximando Machado de Assis de Miguel de Cervantes e *Dom Quixote* da obra machadiana. Na referida palestra, na ABL em 1997, Fuentes apresenta Machado

como o maior novelista ibero-americano. "Machado é nosso maior novelista e assume a missão de Cervantes, a missão de La Mancha em uma América onde ser negro era ser bárbaro e ser espanhol era ser retrógrado"(FUENTES, 2000).

Machado de Assis é o único escritor brasileiro incluído entre *Os 100 autores mais criativos da história da literatura* (2003), de Harold Bloom. Como base estrutural do livro, Bloom agrupa os autores em dez conjuntos, regidos por um "Sefirah" da Cabala. Cada parte é ainda dividida em dois "Lustros" que representam "o brilho decorrente da luz refletida, o lustro, o esplendor de um gênio refletido em outro, uma vez justapostos". Machado de Assis está incluído no conjunto de número 9, denominado Yesod, em companhia de Gustave Flaubert; Eça de Queirós; Jorge Luis Borges; Italo Calvino; William Blake; D. H. Lawrence; Tennessee Williams; Rainer Maria Rilke e Eugenio Montale. **Yesod**, traduzido livremente como "fundação", encerra dois significados afins: o impulso sexual masculino e o mistério do equilíbrio entre o feminino e masculino, nos processos naturais. O trecho a seguir define a ideia de gênio literário, nas palavras do próprio Bloom:

Sugiro um teste simples, mas eficaz: fora o aspecto do entretenimento, a minha conscientização foi aguçada? Expandiu-se a minha consciência, tornou-se mais esclarecida? Se não, deparei-me com talento, e não com gênio. Aquilo que há de melhor e de primordial em mim não terá sido tocado". (PROSA VERSO E ARTE, 2022)

Bloom conclui pela genialidade de Machado, "por manter o leitor preso à narrativa, dirigir-se a ele frequente e diretamente, ao mesmo tempo em que evita o mero realismo (que jamais é realista)". Sobre *Memórias póstumas de Brás Cubas*, faz o seguinte comentário: "O livro é cômico, inteligente, evasivo, uma leitura prazerosa, oração após oração. O gênio de Machado nega qualquer páthos, ao

mesmo tempo em que subverte todos os supostos valores e princípios, bem como a suposta moral”. Considera Machado um ironista genial, que jamais ataca a sociedade diretamente, mas através de “uma comédia astuta e de um niilismo intimidante”. A alienação de Brás Cubas é “esplêndida, sua amabilidade maravilhosa: ele jamais sofre e, por conseguinte, jamais sofremos” (BLOOM, 2003, p. 685-686).

A paródia *Memórias desmortas de Brás Cubas*, o segundo texto do corpus, faz modificações na obra de Machado para adequá-la ao contexto cultural de um novo tempo. Analisamos, agora, esses mecanismos de adaptação, a partir do estudo da proposta de Pedro Vieira.

## 1.2 PEDRO GOMES MACHADO VIEIRA: UM AUTOR TECNÓLOGO

A tecnologia sempre esteve presente na vida do ser humano “desde que o homem começou a escrever nas paredes das cavernas” (2014, p. 25) comenta Ivanildo Costa. O homem desenvolve instrumentos e técnicas ao longo da sua existência, seja ela para sua sobrevivência, ou para satisfazer-se, com seus benefícios e malefícios. O celular é, indiscutivelmente, o instrumento de tecnologia mais popular e mais amplamente disseminado na população do século XXI, independentemente de idade, sexo e classe social. Em 2010, a Associação Britânica de automóveis divulgou um comunicado alertando os motoristas sobre os perigos de **zumbis** na estrada. Referiam-se como zumbis às pessoas que utilizam fones de ouvido ou celular em momentos impróprios ocasionando acidentes. Em tempos de tecnologia pós-moderna, ou nas *Culturas e artes do pós-humano* (2003), como quer Lúcia Santaella, os homens comportam-se como seres sem alma. Nesse contexto recente (relativamente) de predomínio da **ficção fantasia**, o termo zumbi se refere a

mortos que retornam à vida como devoradores dos seres vivos em seu caminho, muito mais assustadores, portanto, que os convencionais fantasmas das narrativas góticas. Paradoxalmente, como representantes de uma vertente do terror pós-moderno, os zumbis convivem com a revolução das máquinas, outra das características marcantes da ficção a tecnologia moderna, segundo Keith Hart (2009, p. 24).

Categorizamos Pedro Vieira como autor **tecnólogo** porque aborda a temática tecnológica e parodia um clássico literário utilizando-se de elementos da cultura de massa atual (precisamente de 2010), como filmes com a estética *New Weird*, jogos de vídeo game e outros. Faz referências ao Google e à Wikipedia, utiliza-se de CDs e DVDs, e da linguagem atual do internetês. É na ficção fantasia dos zumbis que se encaixa, portanto, a segunda obra do *corpus*, as *Memórias desmortas de Brás Cubas*. Na versão paródica da obra seminal de Machado de Assis, Pedro Gomes Machado Vieira constrói uma obra de terror pós-moderno, que na voz do zumbi Brás Cubas – ou Zumbrás, para facilitar – faz reflexões que podem colocá-lo no caminho de se tornar um *mainstream writer*.

Pedro Gomes Machado Vieira nasceu no Rio de Janeiro, em 1979. Desde os 12 anos de idade, é irrecuperavelmente viciado em jogos de RPG, histórias em quadrinhos e ficção científica. É escritor, compositor de fim de semana e roteirista de séries de desenhos animados brasileiros como: Oswald, Ico, Bit Zip, Tromba Trem e Irmãos do Jorel e leitor compulsivo desde clássicos, como Machado de Assis, até quadrinhos.

É *Fanboy* das estrelas da ficção científica/ficção alternativa de hoje como Neil Gaiman, escritor de contos fantásticos, terror e FC. Na FLIP de 2008, Pedro entregou um exemplar do seu livro *Nerdquest* a seu ídolo. Gaiman agradeceu e

pediu que Pedro escrevesse uma dedicatória. A inversão de posições deixou o jovem ficcionista brasileiro muito orgulhoso. É grande admirador também de China Miéville, professor de escrita criativa na universidade de Warwick, e um dos grandes do gênero, cujo trabalho Vieira categoriza como *Weird Fiction*, na dissertação de mestrado que defendeu na UERJ, em 2013.

Pedro Gomes Machado Vieira é formado em Letras pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro e mestre pela mesma universidade, em 2013. Publicou em 2008, seu primeiro romance *Nerdquest*, em que retrata uma geração nascida na era digital. Data de 2010 a publicação de *Memórias desmortas de Brás Cubas*, foco desta análise, o que indica a simultaneidade da escrita do livro e a de sua dissertação de mestrado intitulada em tradução para o português<sup>2</sup> “Heróis ex-cêntricos, gêneros retorcidos e discursos deformadores da realidade: desconstrução da fantasia e da ficção científica nas obras de Angela Carter e China Miéville”<sup>3</sup>.

Como indica o título, o autor desenvolve a pesquisa acadêmica no mesmo campo da fantasia e da ficção científica que explora nas *Memórias desmortas*. Cumpre observar o princípio da inversão que norteia tanto o trabalho acadêmico como o romance: os heróis são ex-cêntricos, isto é, a perspectiva é “descentralizada e ‘marginal’ (quer de classe, raça, sexo, orientação sexual e etnicidade)” característica do pós-modernismo<sup>4</sup> (HUTCHEON, 1998, p 12). A perspectiva se estende também aos gêneros literários, pois não se trata da ficção científica nem da fantasia convencionais. É co-autor dos livros *Cyberpunk*, histórias de um futuro extraordinário, que representa o ápice da literatura *Cyberpunk* nacional, conforme

---

<sup>2</sup> A tradução de obras referenciadas, que não têm versão em português, é de autoria da professora Mail Marques de Azevedo.

<sup>3</sup> Ex-centric heroes, twisted genres, and reality-warping discourses: fantasy and science fiction deconstructed in the works of Angela Carter and China Miéville

<sup>4</sup> And, from the decentered perspective, the “marginal” and what I will be calling the “ex-centric” (be it in class, race, gender, sexual orientation, or ethnicity) ... (p. 12)



informações da editora, e de *Steampunk*, histórias de um passado extraordinário. Este último apresenta nove histórias que trazem diferentes pontos de vista sobre o estilo que “desponta cada vez mais na Ficção Científica Brasileira”<sup>5</sup>. Informam, ainda, seus editores que Pedro Vieira é “tradutor de inglês e espanhol com interesse especial em literatura – embora a maior parte do tempo se torture traduzindo **jurisdiquês** e afins. Sempre que as conjunções dos astros permitem, escreve no blog *Nerdquest*”<sup>6</sup>.

Além da graduação em Letras pela UERJ, Pedro Vieira inclui no currículo a graduação em Desenho Industrial (2005) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, e um curso-técnico-profissionalizante pelo SENAI / RJ (2007). Dispunha, portanto, dos instrumentos adequados para escrever e publicar prosa de ficção, o que vai fazer a partir de 2008, conforme informações subsequentes.

<p><i>Nerdquest</i> (2008) – Editora 7 Letras</p>	<p>Um texto leve e saboroso, recheado de referências pop (quadrinhos, role-playing games, literatura, séries de tv, videogames, desenhos animados, cinema e – principalmente – música). <i>Nerdquest</i> apresenta um retrato bem particular de uma geração nascida e criada em plena era digital.</p> <p>Os protagonistas são jovens fãs de música alternativa e cultura pop "descartável" – o estereótipo nerd encarnado –, divididos entre o universo virtual dos jogos de RPG e os desafios reais do mundo adulto. Lucas, recém-saído da faculdade e sem perspectivas profissionais, tem que reavaliar suas prioridades e seus hobbies "nocivos" frente ao desafio de "amadurecer" (ou o que quer que isso signifique), enfrentando os dilemas amorosos e as crises existenciais típicas da juventude – aqui apresentados sempre com muita ironia e bom humor.</p>
---	--

<sup>5</sup> Divulgação da Tarja Editorial.

<sup>6</sup> Ver anexo B

	Os jovens do século XXI (de todas as idades) irão se encontrar nessas páginas, e com certeza vão se divertir com as aventuras de Lucas e seus companheiros, nesta jornada sem fim pelos mundos da vida real.
<i>Cyberpunk</i> (2010) - Editora Tarja	Cyberpunk um gênero narrativo bem definido, é necessário conseguir variações temáticas e de narrativa, e ainda assim manter a linha necessária para agradar tanto aos leigos como aos puristas. Podemos dizer sem risco de errar que esta, além de ser a primeira obra brasileira do gênero com essa proposta, será durante muitas décadas a mais representativa e também a mais ampla apresentação do Cyberpunk no país.
<i>Memórias desmortas de Brás Cubas</i> (2010) – Editora Tarja	
<i>1000 universos</i> volume 2 (2011) – Editora Café de Ontem	Contos de ficção científica, terror e fantasia dos autores Pedro Vieira, Miguel Carqueija, Natália C. de Azevedo, Alliah, Diogo de Souza, M. D. Amado e Georgette Silen.
<i>Brinquedos mortais</i> (2012) – Editora Draco	Brinquedos mortais, uma coletânea que apresenta universos díspares e, ao mesmo tempo, convergentes, dialogando com o inusitado, o assustador, o cômico e o repulsivo. Burilam seus textos com cuidado cirúrgico, capricham na prosa para oferecer aos leitores uma excelente literatura de entretenimento. Bonecos cheios de más intenções, brinquedos ameaçadores, jogos estranhos e perigosos. Narrativas onde a morte é uma constante e onde a vida em todas as suas formas está sempre por um fio. Ataíde Tartari, Braulio Tavares, Brontops Baruq, Carlos Orsi Martinho, João Marcelo Beraldo, Lucio Manfredi, Nelson de Oliveira, Pedro Vieira, Roberto de Sousa Causo, Saint-Clair Stockler, Sid Castro e Tibor Moricz convidam os leitores a penetrar em mundos ameaçadores e a compartilhar essa fascinante e mortal experiência.

<p><i>Imaginários</i> Volume 5 (2012) Editora Draco</p>	<p>Grandes e novos autores exploram infinitos imaginários nesta coletânea. A coleção <i>Imaginários</i> trará, a cada volume, contos inéditos que explorarão o fantástico em todas as suas variantes, contando histórias de ontem, de hoje, de amanhã e – por que não? – de nunca. É hora de começar a viagem. Prepare-se para uma aventura inesquecível da primeira à última linha, nessa coleção que já é referência do que há de melhor na literatura fantástica nacional.</p>
<p><i>Super-heróis</i> (2013) – Editora Draco</p>	<p><i>Super-Heróis</i> é a coletânea sobre seres capazes de nos inspirar por seus feitos assombrosos e sacrifícios em prol de um mundo melhor. Nessas 14 histórias a justiça não escolhe campo de batalha, sejam os becos sujos de uma metrópole, os rincões afastados do interior brasileiro, uma Lisboa prestes a ser invadida por Napoleão ou a arena política onde se decide o destino da sociedade.</p> <p>Organizada e estrelada por Gerson Lodi-Ribeiro e Luiz Felipe Vasques, a coletânea apresenta as identidades secretas de Romeu Martins, Alex Ricardo Parolin, Pedro Vieira, Gustavo Vícola, João Rogaciano, Roberta Spindler, Dennis Vinicius, Inês Montenegro, Gian Danton, Vitor Vitali, Lucas Rocha e Antonio Luiz M. C. Costa. Além da capa, cada conto é ilustrado com pinturas a mão do artista Angelo de Capua. Para o alto e avante!</p>
<p><i>Metal contra os mortos</i> (2016) – Editora Amazon</p>	<p><i>Metal contra os mortos</i> conta a história de Jorge, o fã obcecado que projeta em sua banda predileta todas as frustrações de seus próprios fracassos. Conta também diversas outras histórias. Lucas, o baixista do <i>Immortal X</i>, compositor e letrista da banda, responsável por sua abrupta mudança de orientação que a transformou em pop romântico. Michele, estudante de Letras, blogueira e</p>

	<p>dublê de escritora, que é arrastada para o meio do caos, confundida por Jorge com uma groupie da banda. Wellington, o vocalista. Pablo, a segunda guitarra. Diego, o nerd que assistiu a filmes de zumbi demais. Alex, o técnico de som. E outros, inclusive um beagle chamado Aquiles.</p> <p>O romance é uma história de zumbis, mas não uma história sobre zumbis. Ele aborda a relação entre obra, artista, mídia e o apreciador – o fã – ou consumidor muito mais do que fugas e batalhas intermináveis contra mortos-vivos. A narrativa, porém, mantém os zumbis sempre a um passo dos nossos protagonistas, uma ameaça constante e inevitável, prendendo o leitor com o suspense do que pode vir a dar errado.</p>
<p><i>O cortiço e as estrelas</i> (2016) – Editora Draco</p>	<p>O Cortiço é um transporte interestelar singrando o espaço em busca de um destino incerto. Junto com sua tripulação de autômatos, mutantes e genezoomorfizados, o naturalismo será levado muito além da fronteira final. Um instigante mash up da clássica obra de Aluísio Azevedo.</p>

A obra *Memórias desmortas de Brás Cubas* começa a ser cogitada quando o mundo se depara com um novo *hit* literário, as *mash up novels*. Pedro Vieira recorda ter lido a sinopse de *Orgulho e preconceito e zumbis* (2000), de Seth Grahame Smith, modelo precursor da tendência (AZEVEDO, 2013, p. 183), antes mesmo do seu lançamento, e sentir-se motivado a escrever algo semelhante. Na época Pedro cursava na graduação em Letras da UFRJ um semestre sobre Machado de Assis, o que lhe permitiu aprofundar o conhecimento do autor e de sua obra. Surge, então, a ideia de trabalhar com *Memórias póstumas de Brás Cubas*, obra narrada por um defunto-autor, que Pedro Vieira parodia, apropriando-se deste e de outros personagens machadianos.

Pedro Vieira tem consciência de que sua bagagem literária está muito distante daquela de Machado, por isso faz uso do seu próprio *background* para estabelecer intertextualidades com a cultura *pop* a que a juventude de hoje está afeita. Na boca do defunto-narrador-zumbi, Vieira coloca um resumo de seus objetivos, dirigido ao Leitor: “Sei que gosta de ação, sei que quer a linguagem rápida, direta, breve e simples, pra não dizer simplória” (VIEIRA, 2010, p. 121). Pode-se aventar que o fato de Pedro Vieira usar uma linguagem “simplória” para alcançar os jovens vai levá-los à necessária reflexão.

O defunto-narrador Brás Cubas é substituído por seu homônimo na forma grotesca de um zumbi, um morto-vivo ambulante, faminto, que não resiste ao impulso incontrolável de devorar cérebros, ou, para usar o termo corriqueiro “mioooooooooooooooooolos”. Trata-se de um narrador-zumbi do século XXI, capaz de entrar em *chat rooms* e atualizar-se na linguagem dos usuários. Adam Roberts argumenta que “talvez estejamos testemunhando o retorno a um modo de acesso mais imediato, que por sua vez integra um tipo de oralidade anônima”. É o tipo de coisa que podemos associar (por exemplo) a uma mídia social como o Twitter. O fato é que interações on-line perdem o rigor alfabético sequencial e lógico da crítica tradicional, “funcionam como megafones antes emocionais que intelectuais” (ROBERTS, 2018, posição. 4115).

Para compor sua obra Pedro Vieira leu Machado, antecipando o que diz o romancista e crítico Alexandre Azevedo a respeito das releituras de Machado de Assis na plataforma educacional Coletivo Leitor: “Quem lê Machado de Assis não lê Machado de Assis, mas quem relê Machado de Assis lê Machado de Assis” (2020). A pesquisadora Veronica Daniel Kobs (2014) conclui que *Memórias desmortas de Brás Cubas*, como releitura de um clássico, “é riquíssima, porque relaciona a versão

contemporânea do clássico realista não apenas aos pressupostos da paródia, mas também aos elementos que delineiam a identidade cultural da sociedade brasileira do século XXI” (K OBS, 2014, p. 11). Trata-se de crítica abalizada sobre a obra, da qual transcreveremos passagens posteriormente.

### 1.2.1 Fortuna crítica

A obra de Pedro Vieira, como um todo, gerou comentários paratextuais nas próprias publicações, citados anteriormente neste capítulo. Relatamos a seguir matérias publicadas na mídia sobre *Memórias desmortas de Brás Cubas*.

James Remington Krauser (Un. of Utah) concentra suas pesquisas na recepção do modernismo brasileiro, na adaptação moderna de Machado de Assis e no desenvolvimento da literatura fantástica no Brasil. O professor Krause aborda as *Memórias desmortas de Brás Cubas* no artigo “Remixagem de Machado de Assis: adaptação paródica em três romances *mash up* da contemporaneidade brasileira” (2017), no qual estuda o relacionamento com as práticas da era digital e a adaptação paródica em três romances: *O alienista, caçador de mutantes* de Natália Klein; *Dom Casmurro e os discos voadores*, de Lúcio Manfredi e *Memórias desmortas de Brás Cubas*, de Pedro Vieira em que cada autor adapta um obra machadiana e incorpora elementos da FC, fantasia ou horror. Para Krause, “Vieira imita o estilo truncado e não linear de Machado, bem como seu tom causticamente humorístico e depreciativamente discreto” (p. 103)<sup>7</sup>. Krause vê um vasto conhecimento do protagonista – Zumbrás – nas referências à cultura pop atual: “Vieira é talvez o mais repleto de referências intertextuais e intermediais” (p. 104)<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Vieira mimics Machado’s truncated, non-linear style as well as his caustically humorous and disparagingly self-effacing tone

<sup>8</sup> Vieira is perhaps the most replete with intertextual and intermedial references

Em 2020, Rebeca Fabiana Ferreira da Silva Santos, mestranda em estudos da linguagem da Universidade do Estado da Bahia, UNEB, publicou o artigo “Um defunto não escreve nada por acaso: a recepção do *mash up Memórias desmortas de Brás Cubas* na plataforma Skoob”, com o objetivo de analisar como os leitores da plataforma veem a apropriação por Pedro Vieira. Para Rebeca a obra de Pedro Vieira “encontra obstáculos na aceitação devido ao nome do autor em ascensão, aos elementos utilizados para a sátira e à mescla de contextos distintos, propiciando uma possibilidade maior de estranhamento perante a crítica e os leitores” (p. 218). Ela não vê prejuízo algum na ressignificação do clássico, uma vez que “*Memórias Póstumas de Brás Cubas* se mantém, de certa forma, ainda em circulação no panorama de leitura da contemporaneidade” (p. 219). Rebeca analisou quatro resenhas das *Memórias desmortas de Brás Cubas* postadas na plataforma Skoob: uma desfavorável – “decepcionante e enfadonha”, e três positivas – “divertida e bem mais inteligente em seus trocadilhos”; “um volume bem criativo”; “Pobre de quem não leu ainda”. Rebeca conclui que as *Memórias desmortas* podem “possibilitar o ‘reviver’ de Machado de Assis e seu estilo de escrita perante os leitores (da plataforma)” (p. 226).

Observamos que a temática envolvendo as *Memórias desmortas de Brás Cubas* foi colocada na plataforma *Brainly* e visualizada várias vezes, no período de 2010 a 2021, com ligeiras modificações, conforme o exemplo abaixo

Observe a imagem do livro *Memórias desmortas de Brás Cubas*, de Pedro Vieira.

1) Temos nesta reprodução da capa de um livro já existente:

- a) um plágio.
- b) uma paráfrase.
- c) uma metalinguagem.
- d) uma paródia (Brainly, 19.10.2020)

É relevante mencionar que a questão foi colocada em uma avaliação de língua portuguesa para o 9º ano do Colégio Grupo Educacional Pro Campus em Teresina no Piauí, em 2019. É sinal de que a paródia de Pedro Vieira está chegando aos jovens e, com ela, esperamos, renovação do entusiasmo pela leitura dos clássicos.

Em 13 de setembro de 2010, Livia Brandão publicou no jornal online O Globo a reportagem “Grandes nomes da literatura brasileira ganham versões de suas obras mixadas com elementos pop”. A autora reporta-se a obras literárias recriadas com artifícios modernos, entre as quais *Memórias desmortas de Brás Cubas*, e comenta “tanta deturpação é alvo fácil para as críticas” (BRANDÃO, 2010). Muitos comentários a respeito dessa reportagem foram postados. Pedro Vieira assim que leu a reportagem, fez o seguinte comentário no seu blog NERDQUEST (2010): “Eu não consegui resistir a fazer uma seleção dos mais geniais pra postar aqui. Sério, vocês não têm ideia do quão lisonjeiro é ser considerado como responsável pela “derrocada da literatura brasileira”. Segundo Pedro Vieira, ele não se sentiu ofendido nem um pouco, pelo contrário achou sensacional a repercussão. Observa-se uma postura machadiana em Pedro Vieira, pois para Machado de Assis “crítica é análise” (ASSIS, 1959, p. 13). Se houve críticas e comentários, podemos deduzir que as *Memórias desmortas* foram lidas.

Reservamos espaço especial para a crítica da pesquisadora Verônica Daniel Kobs. Em 2014, no artigo “Brás Cubas, o autor zumbi de *Memórias desmortas*”, a autora faz uma análise comparativa da paródia de Pedro Vieira com o texto-fonte de Machado de Assis. O artigo analisa o fenômeno dos zumbis “como modo de representar e transfigurar a realidade” (p. 12). Além disso, o fato de que o personagem de Pedro Vieira é um zumbi relaciona a obra com a modernidade, pois



“os zumbis são criaturas extremamente contemporâneas” (p. 12). Nas *Memórias desmortas*, acrescenta a autora, Brás não é um mero zumbi, pois é capaz de transformar outros personagens em mortos-vivos. Apesar da incongruência de zumbis como personagens “Vieira não deixa de relacioná-los à obra de Machado de Assis” (p.18). Observa, ainda, que o autor dessas desmemórias privilegia a estética *trash* em várias passagens, nas quais o horror é exacerbado. Outro ponto relevante é que Pedro Vieira se apropria das críticas feitas por Machado deslocando-as para a atualidade, ou seja, a crítica permanece, mas outros são os alvos. Em suma, “o processo de visitar, recriar e modificar um clássico machadiano assinala a universalidade da obra de Machado de Assis em relação à sociedade contemporânea” (p. 12).

Em 2018, a pesquisadora focaliza as *Memórias desmortas de Brás Cubas* no capítulo titulado “*New Weird* e o novo gótico em *Memórias desmortas de Brás Cubas*”, na conclusão de seu projeto de pós-doutorado “Intermedialidade e reconfiguração da arte no contexto contemporâneo”, no qual retoma a estética gótica e *Weird*, ressaltando as diferenças entre o passado e o presente:

A interferência do estranho na narrativa não provoca uma contradição simples entre realidade e irreabilidade. Pelo contrário, o estranho metaforiza a realidade, representando na ficção os medos do indivíduo real. De modo a acentuar a diferença entre o gótico de ontem e o de hoje. (K OBS, 2018, p. 56)

Os zumbis não aparecem apenas na obra de Pedro Vieira, mas em um vasto contexto contemporâneo: “Na era do novo gótico os zumbis são protagonistas”, estão em toda parte, arte e produto “inspirando estampas de roupas, decorações de bares, livros para colorir, brinquedos, chicletes, eventos, propagandas, jogos *on-line*” (K OBS, 2018, p. 49-50). Esses zumbis “representam pessoas e comportamentos bastante conhecidos, envolvendo o leitor em uma trama que enfatiza o

individualismo e a violência” (p. 57). A experiência da morte mesmo deturpada na retomada do “*weird* e do gótico, tem efeito catártico. Com criticidade e bom humor, o romance de Pedro Vieira faz valer este princípio: enfrentando o medo, podemos superá-lo e quem sabe possamos sobreviver ao Apocalipse Zumbi” (p. 61).

## 2 PERSPECTIVAS TEÓRICAS

O objetivo central desta pesquisa é analisar as *Memórias desmortas de Brás Cubas* (2010), de Pedro Vieira, como reescritura do romance (quase) homônimo de Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cuba* (1881). Para isso, estuda-se neste capítulo o aporte teórico necessário para a análise das possíveis relações entre o hipotexto machadiano e o hipertexto de Vieira. Partimos de considerações sobre intertextualidade, o conceito subjacente a todos os tipos de diálogos entre textos: – adaptação, apropriação, paródia, pastiche – ou entre mídias – intra e intermediáticos.

O diálogo intertextual, observado por literatos e filósofos desde os antigos gregos, recobrou interesse no século XX com a publicação em 1919 do manifesto crítico de T.S. Eliot “Tradition and the individual talent”, que se tornou uma pedra de toque da história literária e da teoria da literatura. O talento do escritor de qualquer período está inextricavelmente ligado ao que se produziu anteriormente, o que Stefane Mallarmé (1842-1898) já dissera ao afirmar que mais ou menos todos os livros contêm a fusão de alguma repetição, argumento que converge com as palavras de Umberto Eco (1932-2016), anos mais tarde: “Os livros sempre falam sobre outros livros”. Trata-se de relações de intertextualidade, termo proposto por Julia Kristeva, em *Semeiotiké, Recherches por une Sémanalyse*, segundo informa Massaud Moisés (2009, p. 243). Para Kristeva “Todo texto é a absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 68) ou, conforme Roland Barthes, “feito de múltiplas escrituras” (BARTHES, 1984, p. 69). É importante salientar que esse “mosaico de citações”, segundo Kristeva, promove um novo produto com novos significados, o que examinaremos na sequência.

Paralelamente à intertextualidade óbvia praticada pelos dois autores do *corpus*, uma característica comum demanda atenção, a fantasticalidade: um defunto que narra suas memórias em 1881 transforma-se em um zumbi-narrador, na versão de 2010. É nossa obrigação verificar como a crítica literária vê o emprego do sobrenatural no eixo sintagmático, em particular o que se modificou na conceituação de fantástico a partir das décadas de 1980. Daí o segundo item deste capítulo dedicado aos diferentes conceitos de fantástico e, quando tomado como gênero, aos subgêneros que o compõem: conto de fadas, histórias de detetive, Fantasia, contos de terror, ficção científica e outros. A ficção científica será estudada à parte em virtude de seu papel central de instrumento para lidar com os zumbis que invadem as memórias do defunto-autor

## 2.1 INTERTEXTUALIDADE

Argumenta Julia Kristeva que o texto literário não constitui um fenômeno isolado, mas é feito de um mosaico de citações. No *Dictionary of Literary Terms* de Cuddon, lê-se que intertextualidade vem a ser a “absorção e transformação de um outro texto” (1992, p. 454). Deve-se a interconexão a sinais de influência ou a pontos de referência comuns na linguagem do texto-fonte e do hipertexto, tais como alusão, citação, gênero, estilo e até mesmo revisões. Kristeva vê o texto literário como parte do tecido mais amplo do discurso literário, de um continuum que abrange tanto o passado como o futuro. Outros críticos defendem a compreensão ainda mais ampla do termo e afirmam que a história literária em si oferece um contexto insuficiente no qual ler e compreender o texto literário. Dentro dessa compreensão, a intertextualidade poderia ser utilizada por um crítico novo historicista para referir-se “à interconexão significativa entre um texto literário e as

discussões contemporâneas não-literárias ali representadas”. Sugere-se, ainda, que a crítica pós-estruturalista poderia argumentar que “a obra literária pode ser reconhecida e lida apenas dentro de um vasto campo de signos e tropos que é semelhante a um texto e que torna qualquer texto isolado autocontraditório e indecidível” (MURFIN, 2003, p. 219-220).

A intertextualidade é patente na obra de Machado de Assis, perceptível principalmente nas alusões a uma plêiade de escritores, historiadores e filósofos paralelamente a citações de outros. No capítulo intitulado “A ideia fixa” das *Memórias póstumas*, a fim de ilustrar a fixação de Brás na ideia do emplasto, Machado faz seu personagem referir-se a Cavour e Bismarck, personagens históricos igualmente dominados por uma ideia fixa, a unificação da Itália e da Alemanha, respectivamente. A seguir, o narrador parte em digressões sobre outras figuras da história – de Lucrecia Bórgia e Messalina a imperadores romanos – conforme vistas por historiadores, filósofos e poetas, Suetônio Sêneca e Victor Hugo. A intertextualidade implícita ou explícita, em linguagem rebuscada, é um desafio para o leitor, obrigado a recorrer às notas de rodapé.

Referências à bíblia são recorrentes, mas no tom irônico e farsesco da narrativa. Se Moisés narrou a própria morte, diz Brás no capítulo I, “Óbito do autor”, ele também pode narrar a sua, embora a coloque no introito e não no final. Daí a diferença radical entre seu livro e o Pentateuco (ASSIS, 2019, p. 19). A paixão por Eugênia, jovem de grande beleza, mas coxa, rendeu referências bíblicas em dois capítulos. Instado pela moça a não “descer” para a cidade e permanecer a seu lado, ele obedece e acrescenta “um versículo ao Evangelho: - Bem-aventurados os que não descem, porque deles é o primeiro beijo das moças” (ASSIS, 2019, p. 138). Ciente da inconveniência de uma união com a jovem, oito dias mais tarde Brás tem

uma revelação “no caminho de Damasco”, quando ouve uma voz (que reconhece como a sua própria) que “sussurra palavras da Escritura (At. IX, 7): – Levanta-te e entra na cidade”. O terror de vir a amar deveras e casar-se com uma mulher coxa vence a piedade que lhe desperta a candura de Eugênia e ele foge. Não sem antes “jurar por todos os santos do céu” que era obrigado a fazê-lo e declarar-lhe que não deixava de querer-lhe, repetindo “hipérboles frias”. No dia seguinte, quando desce da Tijuca, confessa-se “um pouco amargurado, outro pouco satisfeito”: “Vinha dizendo a mim mesmo que era justo obedecer a meu pai, que era conveniente abraçar a carreira política ... que a constituição ... que a minha noiva ... que o meu cavalo ...” (p. 142-143)

O diálogo com Shakespeare, mais evidente em *Dom Casmurro*, tem seu lugar na história de Brás Cubas: “[...] foi assim que cheguei para o *undiscovered country* de Hamlet, sem as ânsias nem as dúvidas do moço príncipe, mas pausado e trôpego, como quem se retira tarde do espetáculo” (ASSIS, 2019, p. 20). Outras referências intertextuais incluem *Dom Quixote*: “Afirmo-lhes que o asno foi digno do corcel, – um asno de Sancho, deveras filósofo ... (p. 76); a *Divina Comédia* “*Di pari, come buoi, che vanno a giogo*” (p. 197); *As viagens de Gulliver*: frágeis cadeias, amiga minha; eu rompia-as de um gesto de Gulliver” (p. 306); *Os Lusíadas* “Em tais casos, alguns preferem recitar uma oitava dos Lusíadas, outros adotam o recurso de assobiar a Norma...” (p. 313).

Após essa breve sinopse, partimos para o estudo dos *offshoots* específicos de intertextualidade que subsidiarão nossa pesquisa.

### 2.1.1 Adaptação, apropriação, pastiche

Segundo Bruhn et al (2013), o desenvolvimento mais importante durante as duas últimas décadas nos estudos culturais foi, indiscutivelmente, o foco crescente na adaptação, que agora pode reivindicar um campo de estudo em separado, “digno da proeminência que as revistas especializadas lhe proporcionaram” (p. 3-4). Os editores de *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions* destacam o papel relevante de Linda Hutcheon com a publicação de *Uma teoria da adaptação*, em 2006, em que propõe uma teoria geral da adaptação “como um tipo de produto formal e, mais importante, como processo criativo e interpretativo que ocorre dentro de uma variedade de fenômenos culturais e de mídia”.

Este processo deve ser examinado por meio de um conjunto estabelecido de termos gerais e básicos, questões e conceitos que podem ser aplicados a tais fenômenos ou mídias. Hutcheon não limita sua perspectiva às diferentes formas de transferência entre os textos, mas enfatiza a importância de situar as adaptações dentro de um quadro mais amplo, relacionado às circunstâncias políticas, econômicas e jurídicas, bem como definir os participantes que contribuem para as adaptações: os adaptadores, o público e o contexto cultural. (BRUHN et al, 2013, p. 10)<sup>9</sup>

Interessa-nos em especial nesta pesquisa a mudança extraordinária do contexto cultural nos 129 anos que separam a publicação do romance de Machado de Assis (1881) da adaptação paródica de Pedro Vieira (2010). A internet oferece hoje ferramentas para compartilhar e recontar histórias e eventos, verdadeiros ou fictícios, mais rápida e facilmente do que nunca, incluindo oportunidades para os usuários criarem suas próprias versões de material escrito, auditivo, visual ou cinematográfico. E o que é mais importante neste caso em especial é a mudança do

---

<sup>9</sup> This process should be examined through an established set of general and basic terms, questions and concepts that can be applied to diverse phenomena or ‘media’. Hutcheon did not limit her perspective to different forms of transfer between texts but emphasized the importance of situating adaptations within a broader framework, relating to political, economic and legal circumstances, and defining the participants contributing to the adaptations: the ‘adapters’, the audience and the cultural context.

público, o que Pedro Vieira discute na apresentação do livro. Entretanto, como adianta Linda Hutcheon, citando Malcolm Bradbury, não é preciso muito tempo para que o contexto modifique o modo como uma história é recebida, mesmo sem qualquer atualização temporal ou alterações no cenário nacional ou cultural. “Uma adaptação, assim como uma obra adaptada, está sempre inserida em um contexto – um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura; ela não existe num vazio (2011, p. 192).

Linda Hutcheon destaca a complexidade de se definir adaptação, uma vez que o termo denota uma dupla visão referindo-se tanto ao processo quanto ao produto. “Como um produto é possível dar à adaptação uma definição formal; como um processo de criação e de recepção, por outro lado, é necessário levar em consideração outros aspectos” (2011, p, 39).

Ellestrom insiste em que, embora o discurso da fidelidade tenha sido abandonado, a questão das semelhanças e diferenças ainda está muito presente nas pesquisas contemporâneas. A adaptação deve necessariamente incorporar algum tipo de elemento comparativo - ver um texto em relação a outro - e o movimento estratégico e quase universal no campo tem sido 'traduzir' a fidelidade em uma medida mais neutra, e, portanto, útil, de similaridade e diferença em vários níveis dos textos comparados. Parece-nos, desse modo, ter escolhido o caminho certo, ao propor nesta pesquisa uma leitura comparada do texto-fonte e do texto adaptado.

Para discutir o processo de apropriação, como paralelo ao de adaptação, reportamo-nos à acadêmica literária Julie Sanders (2005), que vincula as práticas de adaptação e apropriação no que ela descreve como uma subseção da prática abrangente de intertextualidade. Da adaptação aparentemente simples de um texto



para o cinema, teatro ou uma nova obra literária, à apropriação mais complexa de estilo ou significado, é possível afirmar que todos os textos estão de alguma forma conectados a uma rede de textos e formas de arte existentes.

A apropriação é um recurso de deslocamento que consiste em apropriar-se de algo que pertence a outro, segundo Affonso Romano de Sant'Anna em *Paródia, paráfrase e Cia*: a apropriação “devora o material produzido por outro autor e extorna-lhe o significado” (2003, p. 46). Virginia Candido Ribeiro argumenta em seu artigo “Apropriação na arte contemporânea: colecionismo e memória” (2008) que “não se trata mais de elaborar uma forma a partir de um material bruto, nem mesmo fabricar um objeto, mas de selecionar um entre os que existem e utilizá-lo ou modificá-lo de acordo com uma intenção específica” (RIBEIRO, 2008, p. 798).

Afirma Julie Sanders que a adaptação sinaliza claramente uma relação com o texto-fonte ou original: uma versão cinematográfica do *Hamlet* de Shakespeare, por exemplo, embora claramente reinterpretado pelos esforços conjuntos de diretor, roteirista, atores e as demandas genéricas do movimento do teatro para o cinema, permanece ostensivamente *Hamlet*, ainda que em modos alternativos temporais e genéricos. Por outro lado, a apropriação frequentemente implica afastamento maior da informação-fonte em um produto e domínio cultural totalmente novos. Como na adaptação, porém, pode exigir a justaposição de (pelo menos) um texto contra o outro, que é indispensável na experiência de leitura e observação das adaptações. Mas o texto ou textos apropriados nem sempre são tão claramente sinalizados ou reconhecidos como no processo adaptativo (2005, p. 13).

Na continuidade da argumentação, Sanders refere-se a releituras que podem ser simultaneamente adaptação e apropriação. É o caso do célebre musical *Kiss Me Kate*, que adapta a comédia shakespeariana *The Taming of the Shrew* para

uma versão musical nos palcos da Broadway, em que a apropriação fica por conta da moldura maior do enredo, o divórcio dos protagonistas, e do subenredo dos mafiosos que sob ameaças exigem pagamento do produtor do espetáculo, o personagem Hortensio. Observa Sanders que o ritmo e a melodia contagiosa das canções executadas pelos personagens mafiosos, assim como outras do musical, incorporaram-se à memória cultural do povo a ponto de poucos conhecerem sua origem nos palcos.

Pastiche é outro termo que se aplica ao relacionamento intertextual. Refere-se no original francês, a uma composição musical, feita de uma mistura de fragmentos reunidos. Nos domínios da arte e da literatura, no entanto, o pastiche sofreu novo deslocamento, sendo aplicado com mais frequência àquelas obras que realizam uma imitação extensiva do estilo de um único artista ou escritor (SANDERS, 2005, p. 15).

Trata-se de um gênero menor, sobre cujo desenvolvimento diacrônico existe pouca literatura especializada, segundo Ingeborg Hoesterey (2001). A pesquisadora indica no desenvolvimento do pastiche o antigo **cento**, um poema feito de versos esparsos de poetas conhecidos como Homero e Virgílio, formando uma espécie de colcha de retalhos (p. 80). Considerado uma aberração do cânone, a filologia clássica lhe dá pouca atenção. Apesar da semelhança entre o a forma do cento e o pastiche literário moderno, evidências demonstram que o subgênero só foi introduzido na literatura europeia pelos enciclopedistas franceses. Os editores da *Anthologie du Pastiche*, de 1926, citam como exemplo de pastiche de alta categoria “Dans un roman de Balzac”, de Marcel Proust, de 1919. Foi uma tendência que não se verificou nas outras literaturas europeias.

O que torna o pastiche mais acessível no romance moderno, diz Hoesterey, é a tendência de combinar quase-homenagem e modos paródicos com um *patchwork* de estilos textuais que lembram os modos de misturar e encaixar próprio das outras artes, a exemplo do quadro de Stephen McKenna, *O, Ilium!* (Figura 1).



Figura 1. O, Ilium! 1982. Courtesy Galerie Cristine et Isy Brochot, Brussels

Como exemplo de pastiche literário, Hoesterey aponta o conto “Pierre Menard autor del Quijote” (1939), de Jorge Luis Borges, em que um narrador homodiegético tenta reunir a obra do poeta e estudioso fictício Pierre Menard. A eulogia é escrita em primeira pessoa, em forma de crítica literária, mas por meio da fantasia, ironia e humor. No nível intradiegético, encontra-se a documentação nebulosa e sem fundamento da obra de Menard e de sua conhecida tentativa de criar uma cópia exata do *Dom Quixote* de Cervantes. O narrador/revisor do conto considera o “Quixote de Menard” (que é linha por linha idêntica ao original) muito mais rico em ficção, uma vez que Menard detém conhecimentos posteriores a 1602.

Veremos até que ponto as *Memórias desmortas de Brás Cubas*, de Pedro Vieira, se encaixam na categoria do pastiche.

### 2.1.2 Paródia e ironia

Ao apropriar-se de elementos contidos em obras já existentes, de forma irônica ou farsesca, faz-se uso da paródia que, segundo Linda Hutcheon é “a repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (1989, p. 17). Para Tiphaine Samoyault a paródia “transforma uma obra precedente, seja para caricaturá-la, seja para reutilizá-la, transpondo-a. Mas qualquer que seja a transformação ou a deformação, ela exhibe sempre um liame direto com a literatura existente” (2008, p. 53). As definições dicionarizadas que registram o sentido comum do termo são depreciativas ou mesmo pejorativas: “Imitação burlesca de uma obra séria. *Fig.* Contrafação ridícula” (Petit Robert). Enfatiza Samoyault que as definições do discurso teórico, ao contrário, devolvem à paródia seus traços específicos que não implicam necessariamente caráter menor” (p. 53).

Linda Hutcheon aponta que muitos estudiosos da paródia consideram apenas o significado etimológico de oposição e de contrário do termo, quando o prefixo “para” pode também significar “ao longo de”, o que coloca a paródia não como oposição, mas em paralelo ao texto-fonte. Além disso, quer a intenção da paródia seja a de subverter cânones estabelecidos, quer de prestar-lhe tributo, é primordial que seja vista e entendida como paródia. Daí o papel fundamental do leitor na decodificação dessa intencionalidade, a fim de que “a intenção seja plenamente realizada” e o texto visto e compreendido como paródia (HUTCHEON, 1987, p. 18). É patente que, para avaliar as *Memórias desmortas*, de Pedro Vieira, como paródia do hipotexto machadiano, faz-se necessário conhecimento detalhado deste último e da complexidade do discurso irônico e, conseqüentemente, multivocal que o caracteriza.

Machado de Assis não é apenas um escritor parodiado, mas também se fez parodístico em várias obras, em especial nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*. José Guilherme Merquior afirma em seu artigo “Gênero e estilo das *Memórias póstumas*” (1972, p. 12-20) que o texto dialoga constantemente com outras obras. Dirce Cortês Riedel reforça a argumentação quando acrescenta que “o texto de Machado é quase sempre baseado na paródia” (RIEDEL, 1979, p. 5). O próprio narrador do conto “Teoria do medalhão” diz: “alguns costumam renovar o sabor de uma citação intercalando-a numa frase nova, original e bela” (ASSIS, 2008, p. 280). Estaria ele falando por seu criador?

É largamente comentado que Machado se utiliza das técnicas narrativas e do humor sarcástico da obra *A vida e opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* (1759-1767), de Laurence Sterne, para retratar a sociedade brasileira do século XIX. À semelhança do autor inglês, Machado dialoga com o leitor, faz-lhe confidências e, muitas vezes, puxa-lhe as orelhas. Incluímos, abaixo, exemplos da relação parodística entre Machado e Sterne.

MACHADO DE ASSIS <i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i>	LAURENCE STERNE <i>Tristram Shandy</i>
<p>“Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direito à narração. Mas, por mais curioso que seja, sempre lhe digo que é interessante saber o que se passou na minha cabeça durante uns vinte a trinta minutos” (ASSIS, 2019, p. 38).</p>	<p>“Àqueles, todavia, que preferem não remontar tão longe nestas particularidades, o melhor conselho que posso dar é pularem o restante deste capítulo, pois declaro antecipadamente tê-lo escrito apenas para os curiosos e os indiscretos” (STERNE, 1984, p. 50).</p>

Ainda em *Memórias póstumas*, Machado parodia a conhecida *Viagem à volta de meu quarto* (1795), de Xavier de Maistre (1763-1852) – cujo narrador aproveita dias de prisão domiciliar para refletir sobre a natureza humana – ao dotar o defunto Brás Cubas da capacidade de refletir sobre sua vida passada. O fato de Brás estar morto dá-lhe a liberdade de falar sem ser julgado ou criticado. “O olhar da opinião, esse olhar agudo e judicial perde a virtude, logo que pisamos o território da morte” (MACHADO, 2019, p. 110).

Há, ainda, hipóteses de relação paródica entre *Memórias* e o humor e a ironia em *Coração, cabeça e estômago* (1862), de Camilo Castelo Branco, cujo narrador é um defunto. Em artigo intitulado “Machado e Camilo”, Paulo Franchetti argumenta que Machado conhecia muito bem a obra do autor português, não apenas por sua ampla disseminação no Brasil, como também pela proximidade com a cultura portuguesa pelos laços familiares – mãe e esposa portuguesas (FRANCHETTI, 2011, p. 6). Geraldo da Aparecida Ferreira, na dissertação “*Memórias póstumas de Brás Cubas e Coração, cabeça e estômago – Machado de Assis e Camilo Castelo Branco: leitores e críticos do Romantismo*”, aborda aproximações e similaridades nas duas obras. Greicy Bellin em seu artigo “A paródia em Machado de Assis e Camilo Castelo Branco: Uma breve análise de *Memórias póstumas de Brás Cubas e Coração, cabeça e estômago*” analisa a relação dos dois autores no uso da paródia.

Tanto o narrador Silvestre em *Coração, cabeça e estômago*, quanto Brás Cubas em *Memórias póstumas de Brás Cubas* são narradores defuntos “A simpatia que o meu defunto amigo granjeou postumamente na república das letras e das tretas impõe-me o dever de empurrar portas adentro da imortalidade tudo o que lhe diz respeito” (CASTELO BRANCO, 2018, p. 61); “Não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor...” (ASSIS, 2019, p. 19). Aponte-se, ademais, a

semelhança entre o poema do apaixonado Silvestre para *mademoiselle* Elise de la Sallete, e, paradoxalmente, a dedicatória de Brás Cubas ao verme que roeu suas carnes.

MACHADO DE ASSIS	CAMILO CASTELLO BRANCO
<p style="text-align: center;">AO VERME            QUE PRIMEIRO ROEU AS FRIAS            CARNES            DO MEU CADÁVER            DEDICO COMO SAUDOSA            LEMBRANÇA            ESTAS MEMÓRIAS PÓSTUMAS</p> <p style="text-align: center;">(2019, p. 12)</p>	<p style="text-align: center;">AO ANJO            QUE CONSERVA SUA PUREZA NA            DESGRAÇA            E QUE, ANTES DE SER MARTIR,            SE CHAMOU MADEMOISELLE ELISE,            DE LA SALLETE,            E HOJE            SE CHAMA APENAS  <b>A SANTA,</b>            CONSAGRA O AUTORESTA URNA            DE SUAS LÁGRIMAS</p> <p style="text-align: center;">(2018, p. 94, ênfase no original)</p>

Usando a expressão de Kristeva, pode-se dizer que, de fato, Machado de Assis utiliza-se de um “mosaico de citações e repetições” para parodiar outros autores. Com isso, coloca seu leitor na obrigatoriedade de participar ativamente na leitura de seus textos, a fim de decodificar seu intento paródico e irônico.

Desde a cultura grega antiga tem havido discussões sobre o mecanismo da ironia e sobre qual é ou poderia ser o seu escopo. Em termos simplistas, ironia consiste em dizer o contrário do que se pensa, isto é, refere-se a uma palavra com sentido diferente implícito, que depende também do modo de falar. Trata-se, portanto, segundo Linda Hutcheon, de um ato social, “em que existe um ‘ironista’ com intenção e suas plateias pretendidas – a que ‘pega’ a ironia e a que não ‘pega’ a ironia”. Com a ironia, existem, portanto, “relações dinâmicas entre o texto ou

elocução (e seu contexto), o dito ironista, o interpretador e as circunstâncias que cercam a situação discursiva” (HUTCHEON, 2000, p. 27).

São elementos que Enylton de Sá Rego reconhece em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e que o levam a colocar a obra de Machado de Assis dentro da tradição da sátira menipeia. Em *O calundu e a panaceia*, Sá Rego ressalta a modernidade da obra de Machado de Assis, que se baseia no riso sério-cômico “irônico e ambíguo, equidistante da gargalhada e das lágrimas, que critica e desbanca qualquer forma de autoridade, inclusive a sua própria”, que caracteriza a sátira menipeia.

Através da utilização da poética da tradição luciânica (ou menipeia), (Machado de Assis) procurou produzir em sua obra textos que superavam o que percebia serem limitações das estéticas do romantismo e do naturalismo. Para isso, Machado parodia as convenções literárias vigentes em seu momento, incorporando-as numa visão inovadora do romance e de suas relações com a história. (SÁ REGO, 1989, p. 4)

Sá Rego documenta a presença da tradição luciânica em Machado, apontando que este possuía em sua biblioteca particular as obras de Luciano, numa edição em francês, de 1874 – época que corresponde exatamente ao período de transição de sua obra da primeira para a segunda fase – e que indubitavelmente as havia lido (1989, p. 85).

A análise feita por Sá Rego coloca em evidência o que significa ter Machado optado pela tradição da sátira menipeia, em detrimento do romance realista de orientação histórico-sociológica dominante no século XIX. O crítico brasileiro utiliza as características da sátira menipeia, discutida por Mikhail Bakhtin na análise da poética de Dostoiévski, para analisar três dos romances da segunda fase da obra de



Machado, as *Memórias póstumas, Quincas Borba e Dom Casmurro*. Destas destacamos a utilização sistemática da paródia e o domínio do sério-cômico, que é discutido na sequência.

## 2.2 O SÉRIO-CÔMICO

O defunto narrador das *Memórias póstumas de Brás Cubas* demonstra ressaibos de humor negro ao dedicar suas memórias ao “verme que primeiro roeu as frias carnes do (seu) cadáver” e confidenciar ao leitor ter escrito sua obra “com a pena da galhofa e a tinta da melancolia”. O ridículo, a ironia e o caráter pessimista do humor machadiano inserem o romance no domínio do sério-cômico, em virtude do contraste entre o discurso solene do narrador e suas verdadeiras intenções. Vladimir Propp inclui sob a denominação de comicidade tanto o cômico como o ridículo. Para Propp, o cômico deve ser estudado em sua especificidade, como resultado da reação humana – o riso – diante de um objeto ridículo que é geralmente o próprio homem, ou coisa de sua criação, reflexos de algum defeito físico, moral e intelectual que pode provocar riso (PROPP, 1992, p. 56).

O retrato caricatural que o defunto-narrador traça de seu antigo colega de patuscadas, Quincas Borba, acentua menos a incongruência de seus traços físicos do que o ridículo dos trajés.

Imaginem um homem de trinta e oito a quarenta anos, alto, magro e pálido. As roupas, salvo o feitio, pareciam ter escapado ao cativo da Babilônia; (...) uma sobrecasaca mais larga do que pediam as carnes – ou, literalmente, os ossos da pessoa; a cor preta ia cedendo o passo a um amarelo sem brilho (...). As calças, de brim pardo, tinham duas fortes joelheiras, enquanto as bainhas eram roídas pelo tacão de um botim sem misericórdia nem graxa. (ASSIS, 2019, p. 203)

O corpo humano em si nada tem de ridículo, afirma Propp. Basta, porém, que um homem desnudo, ou mesmo um homem em cujo traje haja algo de errado, apareça no meio de pessoas corretamente vestidas, para surgir a possibilidade do riso. A causa do riso é óbvia: o princípio físico obscurece o princípio espiritual (PROPP, 1992, p. 47). A justaposição incongruente de “misericórdia” e “graxa”, ademais, é um exemplo linguístico da comicidade do texto, que aproxima o divino e o mesquinho, risível também porque subverte a esperada associação de “misericórdia” e “graça”. O defeito exterior, argumenta Propp, não é engraçado em si mesmo, mas pelo que revela da insuficiência interior do objeto de zombaria. A narrativa evidencia a mesquinhez moral de Quincas Borba, o criador do Humanitismo, que se apodera do relógio de Brás Cubas, quando o abraça calorosamente para agradecer-lhe a “esmola de cinco mil réis” (ASSIS, 2019, p. 206).

É objeto de riso a falsa erudição de Brás Cubas, quando descreve os princípios do Humanitismo (possível corruptela do positivismo) que parodiam sistemas organizados, por neles encontrar justificativa para seu caráter egoísta, amante dos prazeres e cético em relação a seus semelhantes. O resultado pífilo de sua atuação como autor, jornalista e deputado – sua única intervenção, em oração “eloquente” diz respeito ao tamanho das barretinas da guarda nacional – desvenda indolência e mediocridade. Ao rir-se de sua ideia absurda da invenção de um emplasto anti-hipocondríaco, ou de outras realizações igualmente inúteis, o leitor zomba efetivamente da essência de uma natureza medíocre: o sonho da glória e a incapacidade de realizá-lo.

O riso do leitor é de zombaria, que é o mais comum na vida e permanentemente ligado à esfera do cômico, especificamente no campo da sátira.

Rimos, geralmente, daquilo que é ridículo, ou que se torna ridículo em determinada situação. É o mecanismo das **pegadinhas** dos programas de TV ao vivo, que expõem as pessoas ao ridículo, com a justificativa de provocar o riso da audiência, de forma grosseira e, por vezes, impiedosa. Não é o caso do riso em Machado de Assis, que satiriza os vícios de Brás Cubas com ironia sutil, que delega ao leitor a tarefa de interpretar o que o defunto-narrador diz de si mesmo. A citação de Propp ilustra à perfeição o mecanismo do riso usado por Machado na caracterização de seu personagem.

Podem ser ridículos o aspecto da pessoa, seu rosto, sua silhueta, seus movimentos. Podem ser cômicos os raciocínios em que a pessoa aparenta pouco senso comum; um campo especial de escárnio é constituído pelo caráter do homem, pelo âmbito de sua vida moral, de suas aspirações, de seus desejos e de seus objetivos. Pode ser ridículo o que o homem diz, como manifestação daquelas características que não eram notadas enquanto ele permanecia calado. (PROPP, 1992, p. 29)

Em suma, tanto a vida física quanto a vida moral e intelectual do homem podem tornar-se objeto de riso. Machado encontrou o mecanismo ideal para satirizar seu personagem: fazer dele um defunto-narrador incapaz de esconder as próprias falhas de caráter.

Segundo Bakhtin, o riso que, na Idade Média desenvolveu-se fora do domínio oficial da vida e das ideias, permanecendo fora desses limites, na praça pública e nas festas populares, no Renascimento penetrou decisivamente no seio da grande literatura:

O riso, na sua forma mais radical universal e alegre (...) separou-se das profundezas populares e com a língua 'vulgar' penetrou decisivamente no seio da grande literatura e da ideologia superior, contribuindo, assim para a criação de obras de arte mundiais como o Decameron de Boccaccio, o livro de Rabelais, o

romance de Cervantes, os dramas e comédias de Shakespeare etc. (BAKHTIN, 1987, p. 62)

Resta ainda considerar um ponto crucial para a análise das obras do *corpus*: o caráter sobrenatural dos narradores, o defunto- autor de Machado de Assis e o Zumbrás devorador de cérebros de Pedro Vieira. O conceito mais amplo de fantástico é um bom ponto de partida.

### 2.3 O FANTÁSTICO: CONCEITOS DE ONTEM E DE HOJE

O termo fantástico, do grego *phantastikos*, é listado no *Dicionário Priberam* como 1) Que não tem realidade e só existe na imaginação – fantasioso, imaginário, irreal, quimérico ≠ real e verdadeiro. 2) Nas artes o que pertence à fantasia, contém elementos irrealis ou sobrenaturais. Ex. literatura fantástica. 3) Que causa admiração ou espanto pela qualidade, pela beleza, pelo valor. A oposição entre a realidade factual e o fantástico é vista de maneiras diversas por teóricos do gênero, que usam terminologia distinta para designar as duas esferas mutuamente excludentes:

“Natural”-“sobrenatural” (Todorov), “normal”-“anormal” (Barrenechea), “real”-“imaginário” (Vax), “orden”-“desorden” (Lenne); “leis da natureza”-“assaltos do caos” (Lovecraft). Ou, mais claramente ancorados no termo *sobrenatural*. Como diz Vax, o fantástico em senso estrito exige a irrupção de um elemento sobrenatural num mundo regido pela razão. Existe, porém, um traço fundamental de que o fantástico não pode prescindir que é o confronto entre a realidade – concebida sempre enquanto construção cultural – e o impossível. (AZEVEDO, 1996, p. 101)

Eric Rabkin vê o fantástico como “a qualidade do espanto que sentimos quando as regras básicas de um mundo narrativo são diametralmente invertidas”. Reconhecemos essa inversão (*reversal*) nas reações de personagens, em afirmativas de narradores, e na própria estruturação da narrativa, tudo isso em

confronto com nossa experiência como seres humanos e, em particular, como leitores” (RABKIN, 1976, p. 41).

A estrutura de reversão diametral de regras básicas pode ser detectada na ficção em grau maior ou menor, desde os contos de fada até o grau máximo da Fantasia, grafada em maiúscula, narrativa marcada por reversões contínuas: Rabkin aponta como Fantasia exemplar a obra de Lewis Carroll *Alice no país das maravilhas* e *Alice através do espelho*, graças às inversões recorrentes das regras estabelecidas na realidade interna do texto. Como apontam Scholes e Rabkin “a marca do fantástico é a emoção de ver tornar-se real o que se acreditava ser irreal” (1977, p. 169-170).

Em seu estudo seminal *Introdução à literatura fantástica*, Tzvetan Todorov define o fantástico como “a hesitação experimentada por uma pessoa que conhece apenas as leis da natureza, confrontada com um evento aparentemente sobrenatural” (1992, p. 30). Embora a reação do leitor na interpretação do fantástico seja comum à teoria de Rabkin, os conceitos dos dois teóricos divergem. Para Todorov um texto realmente fantástico deve obrigar o leitor a ver o mundo dos personagens como um mundo de pessoas vivas e hesitar entre uma explicação natural e outra sobrenatural dos acontecimentos. Essa é a primeira condição do fantástico. A segunda é que a hesitação pode ser também experimentada por um personagem: assim o papel do leitor é confiado a um personagem, a hesitação é representada, tornando-se um dos temas da obra. Em terceiro lugar, o leitor deve definir sua atitude apenas no que diz respeito ao texto e rejeitar interpretações alegóricas e poéticas. Confrontado com elementos aparentemente sobrenaturais, o leitor pode decidir-se por uma explicação lógica, quando, então, teríamos o

**estranho**, ou uma explicação sobrenatural, que nos daria o **maravilhoso**. Crença absoluta ou incredulidade completa não são compatíveis com o fantástico.

Machado de Assis fez uso da literatura fantástica com sabedoria em algumas de suas obras, algumas lembradas por Pedro Vieira nas *Memórias desmortas*, sendo os contos: “A igreja do diabo”; “A segunda vida”; “Ideias de canário”; “A cartomante” e o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Raimundo Magalhães organiza uma antologia onde reúne 11 contos fantásticos de Machado de Machado de Assis intitulada *Contos fantásticos: Machado de Assis* (1973) reeditada em 1998, que apresenta, em sua opinião, um fantástico mitigado.

### 2.3.1 Definindo ficção científica

O termo **ficção científica** é empregado como categorização guarda-chuva que abriga os mais diversos cenários e estilos narrativos. A citação de Eric Rabkin abaixo delinea o *status* do gênero em 1976, data em que publicou o básico *The Fantastic in Literature*.

Embora cunhado por Hugo Gernsback em 1926 para denotar o tipo de aventuras tecnológicas masculinas que escrevia e editava na época, o termo vem sendo aplicado [a obras diversas]: à viagem a Laputa das *Viagens de Gulliver* (1726) e ao *Icaromenippus* de Luciano de Samósota (nascido em 120 a.C); inclui novelas de “Feitiçaria e Espada”, a exemplo de *A Private Cosmos*, de Philip José Farmer, e contos rigorosamente lógicos como as histórias robóticas de Isaac Asimov; inclui o doce romantismo lírico de Ray Bradbury e o machismo militarista desbragado de Robert A. Heinlein em *Starship Troopers*; inclui romances de advertência e previsão como *On the Beach*, de Nevil Shute e impossibilidades históricas como novelas de correntes de tempo alternativas como *The Warlord of the Air*, de Moorcock; inclui contos **entusiasticamente** tecnológicos como a série “Star Trek”, iniciada por James Blish e contos não-tecnológicos como *A Canticle for Leibowitz*, em que Walter M. Miller Jr. explora estabilidade institucional e periodicidade histórica. E há

outros trabalhos destes e de outros autores que entram e saem do gênero sem que ninguém perceba. (RABKIN, 1976, p. 119. Ênfase acrescentada.)<sup>10</sup>

Uma definição que parece abranger os trabalhos diversificados discutidos acima seria: “Um trabalho pertence ao gênero da ficção científica se o seu mundo narrativo é pelo menos até certo ponto diferente do nosso, e se essa diferença se torna aparente quando vista de encontro ao *background* de um corpo de conhecimento organizado” (RABKIN, 1976, p. 119).

É pouco provável que o grupo de personagens de *Nerdquest* (2008), o primeiro trabalho de ficção de Pedro Vieira, jovens cariocas na casa dos 20, tivesse ouvido falar desses precursores do gênero pelo qual são apaixonados. Seu único prazer na vida é jogar videogames, de preferência RPG, e o evento polarizador do enredo, dos conflitos existenciais do protagonista, Lucas, e da caracterização dos personagens é a estreia ansiosamente aguardada do filme *O Senhor dos anéis*, em um cinema do Leblon. Marcos, um dos mais exaltados, pretende fantasiar-se de Aragorn. Certamente não seria o único. Na noite da estreia, duas horas antes do início, “um grupo de nerds fantasiados desfilava entre os nerds menos evoluídos, (...). Os nerds fantasiados se engalfinhavam com suas espadas de brinquedo” (VIEIRA, 2008, p. 97).

A paixão por mundos alternativos é arrasadora em Adam Charles Roberts, escritor inglês de ficção científica, nascido em 1965, vice-presidente da Sociedade

---

<sup>10</sup> Although coined by Hugo Gernsback in 1926 to denote the all-male technological adventure stories he was writing and editing the term has since been made to include the voyage to Laputa in *Gulliver's Travels* (1726) and the *Icaromenippus* of Lucian of Samosata (b. 120 A.D.); it includes “Sword and Sorcery” novels like *A Private Cosmos*, by Philip José Farmer, and rigorously logical tales like the robotic stories of Isaac Asimov; it includes the sweetly lyrical romanticism of Ray Bradbury in *The Martian Chronicles* and the unashamed machismo militarism of Robert A. Heinlein in *Starship Troopers*; it includes novels of warning and prediction like Nevil Shute's *On the Beach* and such historic impossibilities as novels of alternate time-streams like Moorcock's *The Warlord of the Air*; it includes such enthusiastically technological tales as the “Star Trek” series begun by James Blish and such a-technological tales as *A Canticle for Leibowitz*, Walter M. Miller Jr.'s exploration of institutional stability and historical periodicity. And there are other works by these and other authors that slip in and out of the genre with hardly anyone's noticing.

H.G. Wells, e autor do livro *Verdadeira história da ficção científica*. – Do preconceito à conquista das massas, no qual buscamos uma visão atualizada dos cultores do gênero. Formado em Letras (Inglês), como Pedro Vieira, Roberts é igualmente mestre na mesma área. Conforme seu *website*, seu projeto atual é escrever um conto em cada um dos subgêneros da ficção científica. Aguardemos!

A definição do gênero, de Darko Suvin, sugerida por Roberts, ecoa a de Rabkin:

[...] um gênero literário ou construto verbal cujas condições necessárias e suficientes são a presença e interação de distanciamento e cognição, e cujo dispositivo principal é uma moldura imaginativa alternativa ao ambiente empírico do autor. (SUVIN, citado em ROBERTS, 2018, posição 611. Edição do Kindle)

Suvin especifica o que chama de *novum*: pode ser algo material, como uma espaçonave, uma máquina do tempo ou um dispositivo de comunicação mais-rápido-que-a-luz; ou pode ser algo conceitual, como uma nova versão de gênero ou consciência. O distanciamento cognitivo de Suvin equilibra alteridade radical e certo grau de semelhança familiar, de modo que “ao imaginar mundos estranhos, acabamos vendo nossas próprias condições de vida em uma perspectiva nova e potencialmente revolucionária (Citado em ROBERTS, 2018, posição 618).

O crítico e romancista Damien Broderick observa que o florescimento da FC nos séculos XIX e XX refletiu as grandes revoluções culturais, científicas e tecnológicas, que chama de mudanças epistêmicas, e define FC como:

[...] uma espécie de narração nativa de uma cultura que passa por mudanças epistêmicas implicadas no surgimento e superoferta de modos de produção, distribuição, consumo e descarte técnico-industriais. É marcada por (i) estratégias metafóricas e táticas metonímicas, (ii) a colocação em primeiro plano de ícones e esquemas interpretativos de um megatexto genérico constituído em coletividade [isto é, toda a FC previamente publicada] e a concomitante falta de ênfase no bem



escrever, bem como na caracterização, e (iii) certas prioridades encontradas com mais frequência em textos científicos e pós-modernos que em modelos literários: de modo específico, preferência pela atenção ao objeto em detrimento do sujeito. (BRODERICK, citado em ROBERTS, 2018, posição 626)

Roberts enfatiza que vários outros críticos vêm tentando chegar a uma definição:

Brian Stableford, John Clute e Peter Nicholls, no extenso verbete “Definições de FC” da *Encyclopedia of Science Fiction* [Enciclopédia de Ficção Científica] (3. ed., 2011), de Clute e Nicholls, citam 16 diferentes definições, da de Hugo Gernsback em 1926 (“um romance cativante entremeado de fatos científicos e visão profética”) à mais recente, de Norman Spinrad: “Ficção científica é qualquer coisa publicada como ficção científica”. (CLUTE & NICHOLLS, citado em ROBERTS, posição 680)

Trata-se de um discurso cultural literário em essência, mas que, nos últimos tempos é expresso com mais frequência no cinema, na TV, nos quadrinhos e relacionado a jogos (eletrônicos ou não). E torna a bater na mesma tecla: o discurso de FC envolve necessariamente a concepção de um mundo que, de um modo ou de outro, se diferencia do mundo factual em que os leitores vivem (ROBERTS, 2018, posição 645-646).

Eis-nos de volta à definição de Eric Rabkin. O grau de diferenciação, a estranheza do *novum* conforme Suvin, prossegue Roberts, varia de um texto para o outro, mas na maioria das vezes envolve exemplos de *hardware* tecnológico que se tornaram, até certo ponto, “reificados pelo uso: a espaçonave, o alienígena, o robô, a máquina do tempo e assim por diante” (2018, posição 646). A natureza da diferenciação, contudo, continua em debate. Para alguns críticos a FC é um ramo da ficção fantástica (v. Rabkin) em que a diferença se encontra “em um discurso

materialista, científico, quer a ciência evocada esteja ou não em acordo estrito com a ciência como a compreendemos hoje” (ROBERTS, 2018, posição 646).

É impossível deixar de lembrar o filme *Perdido em Marte*, do diretor Ridley Scott (2015) para refletir sobre essa definição. O protagonista é um astronauta, vivido pelo ator Matt Damon, que é dado como morto, quando uma tempestade obriga sua equipe técnica a abortar a missão em andamento no solo de Marte e retornar à nave principal. Contra todas as expectativas, o protagonista consegue sobreviver, graças a seus conhecimentos de botânica e da complexa tecnologia espacial. Utilizando-se do solo marciano, dos dejetos dos companheiros (guardados em recipientes fechados) e de água produzida a partir de hidrazina, para cultivar batatas, o protagonista consegue sobreviver o tempo necessário para planejar outras formas de se comunicar com a NASA e de retornar à terra. O espectador leigo não tem condições de avaliar a verossimilhança dos *gadgets* que o protagonista utiliza para se deslocar até um ponto de provável resgate. (Podemos nos tranquilizar. Após cenas rocambolescas, o herói é resgatado pela própria equipe que fora obrigada a abandoná-lo). A conclusão é óbvia: trata-se de ficção científica, embora a ciência ainda não tenha até aqui, no ano de 2022, atingido a capacidade de viagens ao planeta vermelho. Por outro lado, nosso comentário espontâneo “cenas rocambolescas” nos leva de volta ao romance-folhetim de Ponson du Terrail, *As proezas de Rocambole*, herói que se envolve em aventuras de capa espada, publicado a partir de 1853. Não é de admirar que, para escrever a história da ficção científica, os historiadores da literatura tenham de retornar a Luciano de Samósata. Avancemos, porém, até o século XXI, a fim de tomar conhecimento do que os entendidos denominam hoje de “ficção alternativa” “weird writing”, etc.

### 2.3.2 Da ficção científica/ficção alternativa e seu valor

Como visto acima, Eric Rabkin inclui ficção científica entre os gêneros do fantástico, o que se repete hoje com críticos que, segundo Roberts, “se sentem à vontade em definir FC como um conjunto de textos classificados de modo mais comum como fantásticos ou próprios do realismo mágico” (ROBERTS, 2018, posição 658). Em parte, registra-se uma reação contra a atitude do *establishment* literário que ignora a FC como essencialmente juvenil e sem valor, abaixo da ficção policial, numa linha hierárquica imaginária. Trata-se de um preconceito arraigado, que dificulta o trabalho do escritor e a conquista de seu reconhecimento. Soa exemplar a reação do escritor estadunidense Kurt Vonnegut (1922-2007) sobre a categorização pejorativa na longínqua década de 1960.

Kurt Vonnegut, criador de mundos que “de um modo ou de outro, diferenciam-se do mundo factual” – seu romance *Slaughterhouse Five* (1969) alinha viagem no tempo e testemunho ficcionalizado do bombardeio que arrasou Dresden, em 1945 – é alvo de avaliações contraditórias. O crítico Jerome Klinkowitz (1982) argumenta que as histórias de Vonnegut fogem da ficção científica convencional porque consideram o efeito de inovações na cultura contemporânea. Mark Hillegas lista Vonnegut ao lado de H.G. Wells em seu estudo sobre o que chama de “anti-utopistas”. O próprio Vonnegut, em sua linguagem desrespeitosa, protesta contra o rótulo “ficção científica”:

Desde então, tenho sido um ocupante de cabeça dolorida de uma gaveta de arquivo rotulada 'ficção-científica', e gostaria de sair, principalmente porque muitos críticos sérios costumam confundir a gaveta com um acessório branco alto em banheiros públicos.<sup>11</sup> (VONNEGUT, 1965, p. 2)

---

<sup>11</sup> I have been a soreheaded occupant of a file drawer labeled 'science -fiction' ever since, and I would like out, particularly since so many serious critics regularly mistake the drawer for a tall white fixture in a comfort station

O protesto de Vonnegut data de 1965 e *Slaughterhouse Five*, o romance *cult* que o tornou um ícone da juventude estadunidense, de 1969. É interessante verificar como a avaliação dos escritores incluídos no rótulo ficção científica, em qualquer dos variegados estilos, modos e subgêneros vistos até aqui, são avaliados hoje, ao lado de Pedro Gomes Machado Vieira.

O emprego do termo “ficção alternativa” em substituição ou paralelamente a “ficção científica” não é novo: tem seus primeiros momentos a partir de fins da década de 1960 e pode ser entendida como um desdobramento da diversidade temática e estrutural pela qual a Ficção Científica passou na década de sessenta através do *New Wave*. Segundo o Dicionário Digital do Insólito Ficcional, o escritor estadunidense Robert Heinlein usou o termo em ensaio de título “On the Writing of Speculative Fiction”, publicado na antologia *Of Worlds Beyond the Science of Science Fiction Writing* (1947). Na proposta de Heinlein, a ficção especulativa seria uma ficção científica com foco maior no elemento humano, com personagens e relações aprofundadas, ao invés de focar prioritariamente os *gadgets* característicos da chamada “Era de Ouro da Ficção Científica” (ROBERTS, 2018, posição 81) como robôs, armas de raios e carros voadores. Mas Heinlein excluía do campo da Ficção Especulativa outras vertentes do fantástico, como a Fantasia e os contos de terror. Ainda citando o Dicionário Digital do Insólito Ficcional, percebe-se na proposta de Heinlein uma crítica indireta ao tipo de ficção científica praticada ao longo das primeiras décadas do século XX nas revistas *pulp* da época, como *Amazing Stories*, *Science Wonder Stories* e *Astounding Stories*, cujas histórias celebravam os produtos extraídos da ciência e da tecnologia em detrimento do enredo.

---

Entre 1959 e 1969, Judith Merril, escritora e crítica literária, defende a substituição dos termos nas antologias *Year's Best SF* que editou. Outro nome a ser lembrado a esse respeito é o da canadense Margaret Atwood, que recusa sistematicamente ter suas obras vinculadas à ficção científica – que para ela trata apenas de “polvos falantes no espaço sideral” – e prefere a denominação ficção especulativa que aborda histórias que “poderiam acontecer” (ATWOOD, 2013, p. 50). Margaret Atwood nos faz rir com sua maneira irreverente de se referir às divergências de categorização dos gêneros:

“Ficção científica” é uma caixa em que foram amontoadas todas aquelas histórias que não se encaixam confortavelmente na sala íntima do romance socialmente realista ou no salão mais formal da ficção histórica, ou outros gêneros compartimentalizados: westerns, góticos, horrores, romances góticos e os romances de guerra, de crime e de espões. Suas subdivisões incluem a ficção científica propriamente dita (viagens espaciais repletas de engenhocas e baseadas em teorias, viagens no tempo ou viagens cibernéticas para outros mundos, com alienígenas frequentes); fantasia de ficção científica (dragões são comuns; os aparelhos são menos plausíveis e podem incluir varinhas); e ficção especulativa (a sociedade humana e suas possíveis formas futuras, que são muito melhores do que as que temos agora ou muito piores). No entanto, as membranas que separam essas subdivisões são permeáveis e o fluxo osmótico de uma para outra é a norma. (ATWOOD, 2011, p. 115)<sup>12</sup>

Atwood é incluída no grupo de escritores que buscam elevar suas obras de ficção científica mais desenvolvidas em termos de enredo, personagem, e outros elementos da narrativa, sem os elementos “estúpidos” (*stupid*) das narrativas *pulp* e

---

<sup>12</sup> “Science fiction” is the box in which her work is usually placed, but it’s an awkward box: it bulges with discards from elsewhere. Into it have been crammed all those stories that don’t fit comfortably into the family room of the socially realistic novel or the more formal parlour of historical fiction, or other compartmentalized genres: westerns, gothics, horrors, gothic romances, and the novels of war, crime, and spies. Its subdivisions include science fiction proper (gizmo-riddled and theory-based space travel, time travel, or cybertravel to other worlds, with aliens frequent); science-fiction fantasy (dragons are common; the gizmos are less plausible and may include wands); and speculative fiction (human society and its possible future forms, which are either much better than what we have now or much worse). However, the membranes separating these subdivisions are permeable, and osmotic flow from one to another is the norm.

*space opera* vistas como pueris e descartáveis, por trabalharem com elementos pertencentes a futuros distantes, sem conexão com o contexto contemporâneo.

Em contraposição a Atwood, Ursula K. Le Guin, personalidade *cult* da Fantasia e da ficção científica, critica o termo Ficção Especulativa como arbitrariamente restritivo e expõe as motivações de Atwood como tentativa de não ter o seu nome vinculado a um “gueto literário”.

### **2.3.3 Heróis excêntricos, gêneros retorcidos e discursos que distorcem a realidade: fantasia e ficção científica desconstruídas nas obras de Angela Carter e China Miéville**

Para concluir nossa discussão é importante verificar o que tem a dizer o autor do segundo texto do *corpus*, Pedro Gomes Machado Vieira, sobre a ficção científica, o que trará contribuições para a categorização que se deve atribuir a *Memórias desmortas de Brás Cubas*. Na dissertação de mestrado, cujo título em inglês traduzimos no *caput deste* subitem, Vieira expõe aspectos já discutidos neste trabalho, como a diferente valorização que a crítica acadêmica atribui aos escritores canônicos e aos cultores da ficção científica, quando diz a respeito de China Miéville: “No território selvagem do fã clube da ficção científica, Miéville atingiu status de culto e se esgueira lentamente pelo buraco de minhoca que leva à esfera do cânone” (VIEIRA, 2013, p. 10).

Angela Carter, ao contrário, trilhou caminhos opostos, dos saguões formais da academia para a ficção de gênero. A opinião crítica sobre Carter é a de uma autora notável capaz de “distorcer gêneros literários, ou embaçar (borrar) as fronteiras que os separam, através de um jogo linguístico alusivo, paródico e criativo (JORDAN, citado em VIEIRA, 2013, p. 11).

O que leva uma escritora canônica a participar de uma antologia de *Weird Fiction*, cheia de *ghouls* e bestas de longos tentáculos? Vieira cita Jeff Vandermeer, autor do prefácio, para esclarecer o que significa *The Weird* – não um gênero, mas uma sensação, algo indefinível. Vieira usa na descrição a metáfora de um *watershed* para onde escoaram muitas tradições como o surrealismo, o simbolismo, o decadentismo, a *New Wave*, e as nuances mais exóticas do gótico. Nenhuma dessas influências define na realidade o que seria *The Weird*, mas se assimilaram no aquífero ao lado de abordagens à moda de Lovecraft e Kafka, que mudaram a composição da ficção para sempre (VANDERMEER, citado em VEIRA, 2013, p. 12).

A referência a Kafka traz inevitavelmente à lembrança a figura do personagem Gregor Samsa transformado em gigantesca barata, o que na conceituação de Eric Rabkin exemplifica o fantástico, por inverter as regras básicas do mundo factual. A repugnância pelo inseto, porém, leva-nos a pensar na metamorfose como algo grotesco, no sentido de absurdo. De fato, como indica Massaud Moisés (2004), “o termo grotesco é confundido não raro com o fantástico, o absurdo, o burlesco, o bizarro, a sátira, a paródia, e o cômico de baixa extração” (p. 215). Historicamente, foi usado para descrever o estilo de pinturas que combinavam formas e temas humanos, animais e vegetais (Figura 2). Adotado por Rafael e seus discípulos, veio a adquirir conotação estética. Ainda no eixo diacrônico, observamos a utilização do grotesco na arte pós-moderna de Salvador Dali (Figura 3), para obter efeitos cômicos sardônicos e exageradamente satíricos. É o mesmo princípio que rege o impacto da caricatura.



Figura 2. Verão, de Giuseppe Arcimboldo. Fonte: <https://salondearte.com.br/index.php/o-grotesco-na-arte>

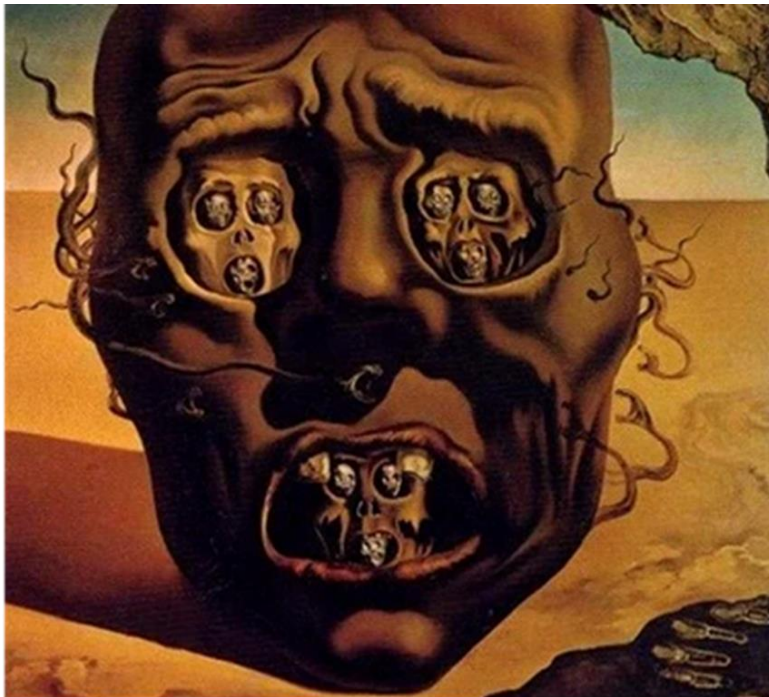


Figura 3 A face da guerra (1940-41) de Salvador Dalí. Fonte: <https://www.todamateria.com.br/obras-de-salvador->



Em *O império do grotesco* (2002), Muniz Sodré e Raquel Paiva apresentam uma lista com 12 exemplos de incidentes a que aplicam o termo grotesco, dos quais citamos 2:

Em abril de 2000, no auge da crise no Senado pela violação do painel eletrônico de votação, o artista plástico Siron Franco levou para o Congresso uma escultura de dois metros e meio coberta de fezes, feitas de serragem. Batizada de “O que vi pela TV”; a obra ficou exposta por algumas horas aos olhares de parlamentares e estudantes. Uma menina de 13 anos interpretou o trabalho: “Representa o que tem lá dentro”, disse, apontando para o Congresso ... (2002, p. 12)

Entre os anos de 69 a 72, a televisão brasileira cativava o seu público emergente com programas que exploravam as misérias e as aberrações da condição humana. Silvio Santos, Jacinto Figueiras Júnior, Dercy Gonçalves, Raul Longras, Chacrinha e outros tinham como matéria-prima televisiva a infelicidade alheia, a mendicância, as deformidades físicas etc. (2002, p. 12)

O foco principal dos incidentes mencionados é analisar o que a estética chama de grotesco, que pode ir desde as situações descritas até atitudes e comportamentos. Não nos cabe fazer juízo de valor dos exemplos citados, referidos aqui apenas para ilustrar a concepção do grotesco, na visão dos autores.

Figura do rebaixamento operado por uma combinação insólita e exasperada de elementos heterogêneos, com referências a deslocamentos escandalosos de sentido, situações absurdas animalidade, partes baixas do corpo, fezes e dejetos – por isso tida como fenômeno de desarmonia do gosto que atravessa as épocas e as diversas conformações culturais suscitando o mesmo padrão de reações: riso, horror, espanto, repulsa. (2002, p. 17)

As descrições grotescas que vemos no decorrer da leitura pode ser uma metáfora daquilo que já presenciamos, ou seja não é tão irreal. Na mídia fílmica, a predominância do visual de cenas sangrentas faz jus ao sentido de desarmonia do

gosto, que atravessou épocas e culturas, para chegar aos devoradores de cérebros de Pedro Vieira. Gêneros, observa ele, podem ser instáveis e inconstantes como marcas de produtos industrializados, que são descartadas quando deixam de ser convenientes, mas as ideias do *New Weird* “já haviam sido absorvidas pelo caldeirão mágico da ficção de gênero, em especial a inclinação a desafiar as convenções canônicas da Fantasia e da Ficção Científica” (2013, p. 13). Foi o que comentamos acima sobre a atração que a ficção científica exerce sobre as massas e o preconceito que continua a existir por parte da crítica, pelo menos no Brasil, em relação a seu viés literário. Os diversos rótulos propostos como mais adequados que ficção científica para abranger a diversidade temática, de ambientação (mundos diferentes do nosso) e de *gadgets* da tecnologia espacial incluem, portanto: ficção alternativa, ficção de gênero, Fantasia, *Weird Fiction* e, conforme acrescentamos, o grotesco. Embora se utilize dos mesmos cenários e caracterizações, cada nova realização, principalmente no cinema, atrai espectadores e prova que a FC é uma forma de arte extremamente receptiva à diversidade.

### 3 MEMÓRIAS DESMORTAS DE BRÁS CUBAS: A RELEITURA DE UM CLÁSSICO

*Memórias póstumas de Brás Cubas* é um clássico da literatura brasileira, no sentido que Italo Calvino atribui ao termo: “um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (1991, p. 11). Anne Ubersfeld menciona que clássico é “tudo que foi escrito numa sociedade e para uma sociedade diferente da nossa” (2002, p. 10). As duas definições fornecem caminhos para iniciar a análise proposta neste capítulo: a perpetuidade da obra de Machado de Assis, observada no momento em *Memórias póstumas*, e a relevância de seu significado social. Sabe-se que o autor nunca saiu do Rio de Janeiro, mas, com espírito arguto e faro de jornalista, acompanhou o que acontecia nas províncias do segundo reinado e nos estados da nascente república de 1889. Veremos a que ponto suas observações se aplicam à sociedade brasileira de então para cá. Nossa busca por ecos da obra de Machado, na literatura *pop* do século XXI no Brasil, e o recente recrudescimento do interesse que desperta na comunidade acadêmica internacional são fatos que confirmam a posição dos teóricos.

Pedro Vieira revisita o clássico machadiano em *Memórias desmortas de Brás Cubas* com a proposta de dar continuidade ao que acontece ao personagem-título depois de ter sido retirado do caixão pelo escravo alforriado Prudêncio, em forma de um zumbi devorador de cérebros. Vieira alerta os leitores logo no início do livro que se “trata obviamente, de uma paródia da obra machadiana”.

O propósito é apropriar-se, de maneira bem-humorada, de contextos e personagens criados por Machado e compor uma narrativa *pop* e atual, de modo a atingir o público jovem –que tão frequentemente toma ojeriza por Machado, graças às obrigações impostas pelas aulas de literatura e pré-vestibulares nos ensinos médios Brasil afora. (VIEIRA, 2010, p. 5)

A releitura é feita com referências atuais e com um novo olhar, o que significa, segundo Linda Hutcheon “inscrição de continuidade histórico-literária que pode levar ou não ao reconhecimento do texto-fonte” – que é óbvio no caso em estudo – “mas traz certamente a visão de mundo daquele que o relê e as suas experiências com a obra escolhida (1985, p. 52).

*Memórias desmortas de Brás Cubas* entra na *vibe* de zumbis sem desmerecer o hipotexto, posto que na paródia uma “nova forma se desenvolve a partir da antiga, sem na realidade a destruir” (HUTCHEON, 1985, p. 52). A intenção expressa de Pedro Vieira é contribuir para a compreensão e consequente perpetuação do clássico machadiano.

Categorizamos Pedro Vieira como autor tecnológico por fazer o seu personagem Zumbrás dialogar com a tecnologia<sup>13</sup> e com a internet. Cita o Google “o Gigante das Buscas” (Techtudo), onde se depara com o termo *triscaidecafobia* “é evidente que eu procurei esse palavrão no Google” (VIEIRA, 2010, p. 27). Não deixa de falar na Wikipédia, “A plataforma que se propõe a reunir conteúdos sobre absolutamente tudo que for “enciclopediável” (*Canaltech*, 2021), “Os machados de lâmina dupla se chamam oxê. Tá duvidando? Tem na Wikipédia... Pode consultar a Wikipédia” (2010, p. 113).

Brás Cubas (ou Zumbrás, se preferir) percebe que precisa atualizar sua linguagem para o século 21: “Quando eu me sentei a compilar estas memórias, decidi atualizar minha linguagem a partir de um *chat room* na internet” (2010, p. 73). Refere-se aos jogos de videogame *Resident Evil* (1996) e *Alone in the dark* (1992), jogos que envolvem zumbis, monstros e fantasmas.

---

<sup>13</sup> Ver item 1.2 deste trabalho.

A tecnologia permite ao zumbi Brás estabelecer relações de intertextualidade que seriam impossíveis para o Brás Cubas de 1871: “... não estranhe quando eu citar *A madrugada dos mortos* ou *Blade Runner*. Foi-se o tempo em que eu me importava em citar Virgílio ou Sêneca” (2010, p. 20). Menciona filmes em que os seres humanos se transformam em mutantes, zumbis, clones humanos, como *Blade Runner* (1982), *Guerra nas estrelas* (1977) e *Eu sou a lenda* (2007). Menciona o diretor George Romero (1940-2017) do filme *A noite dos mortos-vivos* (1968). “Como eu ia dizendo, tudo seria muito mais fácil se naquele momento eu já tivesse assistido a *A madrugada dos mortos* (bem como a qualquer um de seus derivados, não me intimido em dizer que considero George Romero um gênio maior que Stendhal, Foucault ou Costinha)” (2010, p. 13). Se o propósito de Pedro Vieira é atingir o público jovem, é aceitável a estratégia de usar a linguagem e as referências a que os jovens, que nasceram e foram criados num ambiente digital, estão habituados.

O defunto-narrador-zumbi reproduz a falsa modéstia do modelo: “Arregimentei eu humilde séquito”, informa, enquanto se prepara para a momentosa visita ao cunhado, o Cotrim. Pensou em fazer um discurso para inspirá-los, “algo no estilo *Coração valente*, épico bem hollywoodiano default, ”mas desiste porque estavam todos com fome. “O melhor a fazer seria tentar guiá-los por ruas desertas para que não se dispersassem”. Deve-se a Zumbrás, portanto, a organização da primeira *Zombie Walk* da história.<sup>14</sup>

A caminhada não seria muito longa, mas de qualquer maneira essa foi a primeira *Zombie Walk* da história. E a mais legítima! Marchávamos para reivindicar os nossos direitos como mortos-vivos. Eu sei que que ainda era cedo (em termos de

---

<sup>14</sup> Eventos, que se pretendiam anuais, cujos participantes desfilam vestidos como zumbis, fantasiavam-se como personagens *cult* de séries de TV, filmes, jogos etc. Em 2010 a *Zombie Walk* de Lisboa contou com a presença de George Romero. Registra-se uma *Zombie Walk* em São Paulo, na avenida Paulista, no ano de 2013.

período histórico, vocês sabem) para iniciar as discussões sobre direitos iguais, mas eu, em certos aspectos, fui um visionário. Hoje em dia vocês acham que estão abafando, se vestindo de zumbis e saindo pela praia de Copacabana ou pela Av. Paulista, não é? Aquilo, amigo, foi *the real deal*. (VIEIRA, 2010, p. 96)

Para compreender efetivamente a importância da “primeira *Zombie Walk* da história”, é imprescindível voltar às origens: afinal, o que ou quem são os zumbis?

### 3.1 SOBRE ZUMBIS

No prefácio do livro *Tell my Horse*, da pesquisadora em antropologia e ficcionista Zora Neale Hurston (1891-1960), Ishmael Reed coloca em destaque o papel da autora de trazer à atenção da intelectualidade estadunidense, branca ou negra, a relevância do estudo das religiões africanas e neo-africanas. Para isso faz referência ao poema “Heritage” do poeta Countee Cullen (1903-1946) uma das vozes mais relevantes da Harlem Renaissance, para quem tais crenças são vistas como exotismo, cujos deuses “*quaint* [bizarros]... *outlandish* [grotescos]... e *heathen* [pagãos]... significam *naught* [nada]...

Deuses pagãos exóticos e estranhos  
Homens negros fabricam de varas,  
Argila e pedaços quebradiços de pedra,  
Em semelhança a eles,  
Minha conversão custou muito caro;  
Pertencço a Jesus Cristo,  
Pregador de humildade; / Os deuses pagãos não são nada para mim.<sup>15</sup> CULLEN,  
2004, p. 1347-1350)

---

<sup>15</sup>. Quaint, outlandish heathen gods / Black men fashion out of rods,/ Clay, and brittle bits of stone,/ In a likeness like their own,/ My conversion came high-priced;/ I belong to Jesus Christ,/ Preacher of humility;/ Heathen gods are naught to me

Convicto da crença no Cordeiro de Deus, a quem seus lábios rendem louvor, o poeta se descobre desejando que aquele a quem serve fosse negro, a cabeça coroada de uma carapinha rebelde. Assim, o Cordeiro partilharia da dor provocada pelo desprezo de que são vítimas os indivíduos de pele escura.

Vodu, acrescenta Reed, é menos uma religião do que a linguagem comum de escravos, provenientes de diferentes tribos africanas e atirados indiscriminadamente nas Américas, por motivos comerciais. O vodu inspirou as grandes revoltas de escravos no hemisfério, a exemplo do Haiti, de onde foram expulsos os colonos franceses, bem como a crença no retorno pós-morte, ou seja, nos zumbis.

No mundo ocidental, existem os vivos e os mortos, mas no Haiti existem os vivos, os mortos e os zumbis. São corpos sem alma, os mortos vivos, que morreram e foram chamados de volta à vida. O medo dos zumbis, profundo e real, é perceptível assim que o viajante põe os pés no país. Se você ficar por algum tempo numa feira, diz Zora, logo vai ouvir alguém gritar que mãos invisíveis roubaram seu dinheiro ou alguma mercadoria. Os haitianos de classe média também têm medo, embora não o manifestem. Para eles a coisa toda não passa de mito. De fato, indaga a autora, pode existir coisa pior para alguém que sempre viveu no conforto, rodeado de pessoas queridas, do que a ideia de ter seu corpo arrancado do caixão mais luxuoso que o dinheiro pode comprar para ser posto a trabalhar nos campos, nu e embrutecido como um animal. Família e amigos nada podem fazer, pois acreditam que a pessoa amada dorme pacificamente no túmulo. A curiosidade científica levou Zora a pesquisar casos anteriores e a relatar a “rara oportunidade de ver e tocar um caso autêntico” (p. 182.)

Ouvi os sons entrecortados na sua garganta e fiz o que ninguém tinha feito até então, tirei uma fotografia. Se não tivesse experimentado tudo isso em plena luz do sol, no pátio de um hospital, talvez voltasse do Haiti ainda em dúvida. Mas vi o caso

de Felicia Felix-Mentor, testemunhado por autoridades incontestáveis. Sei que existem Zumbis no Haiti. Pessoas que foram chamadas de volta do mundo dos mortos. (HURSTON, 1990, p. 182)<sup>16</sup> (figura 4)



Figura 4. Felicia Felix-Mentor. 24 de outubro de 1936. Revista online LIFE de 13 de dezembro de 1937.

Nos Estados Unidos, afirma Reed, houve um recrudescimento do vodu, em virtude da vinda de praticantes oriundos das Américas Central e do Sul, e do Caribe. De crenças do *lore* popular os zumbis se transformaram em temática de narrativas ficcionais em diferentes mídias, especialmente HQs, séries de TV e filmes,

---

<sup>16</sup> I had the rare opportunity to see and touch an authentic case. I listened to the broken noises in its throat, and then, I did what no one else had ever done, I photographed it. If I had not experienced all of this in the strong sunlight of a hospital yard, I might have come away from Haiti interested but doubtful. But I saw this case of Felicia Felix-Mentor, which was vouched for by the highest authority. So, I know that there are Zombies in Haiti. People have been called back from the dead. (HURSTON, 1990, p. 182)<sup>16</sup>



navegando na onda do terror gótico que atraiu o público do final do século XX e continua na moda em tempos atuais. A atração das criaturas oscila entre popularidade e saturação do gênero, mas não estão enterradas definitivamente. Aguardam, pacientemente, que algum cartunista, diretor, roteirista ou escritor se lembre delas, como aconteceu com Pedro Vieira, em 2010.

Os aficionados do gênero divulgam na Internet uma lista de “**filmes essenciais de zumbis para conhecer o gênero**”. Mantém-se a premissa básica – mortos-vivos que retornam do túmulo – mas os traços característicos variam, numa renovação constante do gênero.

TÍTULO	ANO	DIRETOR	TRAÇOS DAS NARRATIVAS DE ZUMBIS
<i>A noite dos mortos-vivos</i>	1968	George Romero	Origem do zumbi moderno. <b>Ambientação:</b> casa frágil e isolada, na área rural dos Estados Unidos. <b>Protagonista:</b> homem negro em luta pelos direitos civis. <b>Zumbis:</b> cidadãos comuns transformados em hordas famintas por carne humana. <b>Conflitos</b> entre sobreviventes, cercados por zumbis. <b>Filme de baixo orçamento, lançado em domínio público. Exibido e copiado amplamente.</b>
<i>O despertar dos mortos</i>	1978	George Romero	Ápice da carreira de Romero. Filme mais influente do gênero. <b>Ambientação:</b> shopping tomado pelos mortos. <b>Visual sangrento:</b> maquiagem e efeitos especiais de Tom Savini. <b>Crítica ao consumismo:</b> expansão dos <i>shopping malls</i> nos EUA. Elenco altamente carismático.
<i>A volta dos mortos-vivos</i>	1985	Dan O'Bannon	<b>Ambientação:</b> festinha de adolescentes num cemitério vizinho a um galpão médico. <b>Vazamento de gases tóxicos desperta os mortos que “caçam” os jovens.</b> <b>Zumbis:</b> criaturas caindo aos pedaços, devoradoras de cérebros, que rastejam engolando a palavra “braaaaains” (cérebros).

<i>Extermínio</i>	2002	Danny Boyle	<b>Ambientação:</b> Londres pós-apocalíptica. <b>Protagonista:</b> homem que acorda de um coma em uma Londres deserta, sem nada entender. <b>Elenco estelar:</b> Cillian Murphy, Naomie Harris, Brendan Gleeson e Christopher Eccleston. <b>Revival</b> do gênero.
<i>Todo mundo quase morto</i>	2004	Edgar Wright	<b>Ambientação:</b> apocalipse zumbi clássico, sem explicações de origem ou causas. <b>Gênero:</b> comédia romântica. <b>Protagonista</b> homem que parte em missão para manter a salvo sua família, amigos e a ex-namorada. <b>Clássico cult.</b> Prêmio de melhor roteiro.
<i>Guerra mundial Z</i>	2013	Marc Forster	<b>Ambientação:</b> Apocalipse mundial e absoluto: zumbis se empilham aceleradamente uns sobre os outros. <b>Protagonista:</b> homem em busca de cura para salvar a família (e possivelmente, a própria humanidade). <b>Elenco estelar:</b> Brad Pitt. <b>Gênero:</b> elevado ao nível de <i>blockbuster</i> . Baseado no romance homônimo de Max Brooks.
<i>Train to Busan – Invasão Zumbi</i>	2016	Yeon Sang-ho	<b>Ambientação:</b> Trem a caminho de Busan, na Coreia do Sul. Uma infecção espalha-se rapidamente no país e os mortos se infiltram entre os passageiros. <b>Protagonistas:</b> pai que leva a filha para visitar a mãe em Busan. Passageiros em quem a bondade e a cooperação contrastam com o pior lado do ser humano <b>Zumbis:</b> Mortos vivos ágeis e grotescos

Eric Rabkin (1976) tece considerações que nos ajudam a entender a evolução genérica das narrativas sobre zumbis. Crítica genérica e crítica de obras de arte distribuídas em classes, isto é, no estudo de arte, **gênero** equivale a **classe**.

É possível definir um gênero apenas pelo número de versos como o soneto; ou definir um gênero por seu conteúdo político, como a literatura marxista. A escolha da definição de gênero, escolha feita em geral de modo inconsciente e

convencional, é uma escolha que reflete as perspectivas do leitor. (RABKIN, 1976, p. 117)

As narrativas sobre zumbis fazem uso do sobrenatural, o que as inclui no gênero do fantástico, ao lado de outros gêneros convencionais como o gótico, contos de fadas, fantasia, ficção científica e ficção detetivesca. Na obra citada, *The Fantastic in Literature*, Rabkin faz referência à conhecida *Guerra dos mundos*, de H.G. Wells, em que o mundo é invadido por marcianos. No romance *Matadouro número 5* (1965), o romancista estadunidense Kurt Vonnegut atribui as próprias experiências, vividas aos 21 anos de idade como prisioneiro dos alemães durante o bombardeio de Dresden, a um personagem caricato que viaja no tempo e é raptado por alienígenas.<sup>17</sup> Os alienígenas dão lugar nas mídias eletrônicas de hoje a criaturas grotescas como os zumbis, que se deslocam rapidamente de uma para outra.

Tomamos como exemplo ilustrativo da migração intermediária dos zumbis *The Walking Dead* que, lançado em 2003 pela editora Image Comics, de Kirkman e Moore, inspirou a produção em outras mídias formando uma grande franquia, que inclui videogames, séries de televisão, séries para web, além de publicações adicionais. A série de TV estreou em 2010, paralelamente às edições e reimpressões semanais das HQs, publicadas em português de 2004 a 2019.

O exame comparativo dos traços característicos das narrativas fílmicas, na tabela acima, e os da série *The Walking Dead* comprova a migração intermediária do subgênero. O protagonista da série é um policial da Georgia, Rick Grimes, que está em coma quando tem início o apocalipse zumbi. Acorda em um mundo devastado por mortos-vivos que devoram todos os seres vivos em seu caminho.

---

<sup>17</sup> Ver Azevedo, M.M The Real and the Fantastic Worlds in Vonnegut's *Slaughterhouse-Five*.

Rick junta-se a um grupo de sobreviventes que, por coincidência, inclui sua esposa e seu filho, e assume aos poucos a liderança.

Temos evidência suficiente para concluir que de 2008 a 2013, durante 5 anos, portanto, o autor pesquisado, Pedro Gomes Machado Vieira, habitou em imaginação mundos “até certo ponto diferentes do nosso” ou esteve muito perto de fazê-lo. Seguindo seu exemplo, mas com objetivos bem mais modestos, mergulhamos agora na análise das *Memórias desmortas* de Zumbrás.

Os zumbis de Pedro Vieira são criações insólitas, verdadeiras caricaturas grotescas de seu aspecto humano interior como o Zumbrás (Figura 5) que ataca Prudêncio e o transforma em um morto-vivo, dando início à ação propriamente dita.



Figura 5. Zumbrás Fonte: <https://nerdquest.wordpress.com/2012/07/>. Acesso em: 25 jan. 2022

Criaturas humanas, que se atravessam no caminho da dupla e lhe despertam o apetite insaciável por cérebros, são atacados e transformados por eles próprios em zumbis, com exceção do jovem Nogueira, Virgília e Rubião que permanecem **normais**, se é que se pode dizer normal quem interage com zumbis e ocupa o mesmo nível **existencial**. Eles não despertaram nenhum apetite em Zumbrás, que sentiu pena do jovem Nogueira, personagem extraído do conto “A missa do galo”: Imortalizá-lo seria cruel demais, pois perpetuaria a pergunta que o atormenta “Será que ela (sua amada Conceição) queria... copular...comigo? ” (VIEIRA, 2010, p. 34). Virgília não lhe despertava mais nenhum tipo de **apetite** “aquela paixão sem freio não mais existia” (p. 110). Zumbrás tentara acabar com Rubião, mas fora impedido por Virgília.

Ocorre-nos especular sobre a categorização do texto de Vieira; ficção científica, ficção especulativa, narrativa de terror, fantástico, ficção Weird. Margaret Atwood, a escritora canadense popularizada por séries televisivas de grande sucesso baseadas em suas obras, como *The Handmaid's Tale*, considera ficção especulativa histórias que poderiam acontecer. Em que pesem as pesquisas de Zora Neale Hurston no Haiti, não se pode dizer que os zumbis devoradores de cérebros de Vieira “poderiam existir”. Qual seria, então, seu grau de fantasticalidade? Há outras inversões de regras e perspectivas no mundo narrativo criado por Pedro Vieira? Na configuração do personagem Zumbrás? É o que pesquisamos a seguir.

### 3.2 O PROTAGONISTA ZUMBRÁS

Machado de Assis é o criador de Brás Cubas, um personagem fictício que “parece encarnar, de uma perspectiva satírica” a imagem do país de sua época (FACIOLI, 2002, p. 133). Para o autor de *Um defunto estrambótico*, Machado

incorpora de forma humorística, cômica e melancólica os problemas literários, filosóficos e sociais tanto do Brasil quanto da Europa do século XIX.

Em *Brás Cubas em três versões* (2006), Alfredo Bosi argumenta que em *Memórias póstumas de Brás Cubas* temos dois Brás, posto que Machado adota o estratagema do defunto-autor em primeira pessoa, que narra suas memórias *post mortem* –segundo o próprio, “de modo mais galante e mais novo” (ASSIS, 2019, p. 19). – e de um segundo Brás Cubas personagem vivo. Este é descrito como solteirão medíocre, com poucos amigos, que teve uma boa vida sem nunca trabalhar, graças à herança legada pelo pai, que lhe garantiu o pão de cada dia com um pequeno saldo. Para coroar o retrato estéril, não teve filhos, assim “não pôde transmitir a nenhuma criatura o legado da sua miséria” (Assis, 2019, p. 422) O Brás Cubas narrador usa de muita franqueza, pois “franqueza é a primeira virtude de um defunto” (2019, p.108) e liberdade “Como a gente pode sacudir fora da capa, deitar ao fosso as lantejoulas, despregar-se, despintar-se, desafeitar-se, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser!” (2019, p. 109). Talvez a única preocupação de Brás Cubas no mundo dos mortos seja o “desdém dos finados” (2019, p. 109). Valentim Facioli observa que a duplicidade se repete na geografia do cenário: o Rio de Janeiro, de 1806 a 1869, com interregno de uns poucos anos, quando Brás se bacharelou em direito na Europa. Profissão que nunca exerceu.

Ao se apropriar do Brás Cubas de Machado de Assis, Pedro Vieira não cria um personagem, mas transforma o defunto-autor em um defunto-autor-zumbi (Figura 6). Não teria como errar, pois não só estava focado nos zumbis, como estávamos vivendo a era dos zumbis. De todas as obras machadianas a que lhe pareceu mais

óbvia para parodiar foi *Memórias póstumas de Brás Cubas*: “se defunto autor, por que não autor zumbi, certo?” (Entrevista com Pedro Vieira, 2021).<sup>18</sup>



Figura 6. De Figura 6. Defunto-autor-zumbi. Fonte: Livro *Memórias póstumas de Brás Cubas*

Nas *Memórias desmortas de Brás Cubas* observamos também a dualidade de Brás Cubas, sendo que um é o Brás narrador – o defunto-autor - que narra suas memórias após ter sido desenterrado “naquela mesma noite” (VIEIRA, 2010, p. 17) - na sexta-feira de 1869, o dia da sua morte - por Prudêncio. Porém essas memórias só foram registradas em 2010: “Meu editor esteve por anos tentando me convencer a escrever essas pós-memórias. Resisti por muito tempo, afinal não me orgulho de muito do que fiz em minha pós-morte” (2010, p. 20). Brás faz jus a sua própria máxima “a franqueza é a maior virtude de um defunto” e narra ao leitor tudo o que fez, embora não se orgulhe dos ataques. E acredita que tem um pequeno saldo “Posso não ter transmitido a nenhuma criatura o legado da minha

---

<sup>18</sup> Ver anexo B.

miséria humana. Mas transmiti a muitas uma especial inclinação por cérebros humanos” (2010, p. 11).

A segunda face do zumbi Brás é a do personagem, tão morto quanto o narrador, que espalha caos e carnificina por onde passa; que persegue os “abutres” que o rondavam no leito de morte e que “estariam todos em breve correndo atrás do [seu] emplasto” (2010, p. 24), da sua maravilhosa ideia. Brás havia se tornado um zumbi, um devorador de cérebros e, infelizmente, um assassino, se bem que desde as primeiras memórias já tivesse intenções homicidas: “esta injúria merecia ser lavada com sangue, se o sangue lavasse alguma coisa nesse mundo” (ASSIS, 2019, p. 140).

*As Memórias póstumas de Brás Cubas* partem de uma inversão diametral das regras básicas do mundo referencial, ao dar voz a um defunto como autor e narrador, anunciada já nas primeiras páginas da narrativa. Na escala da concepção de fantástico de Eric Rabkin<sup>19</sup>, no entanto, ocupariam um grau baixo de fantasticalidade porque são as repetidas inversões de perspectiva que fazem uma narrativa mais e mais fantástica até atingir o grau máximo da Fantasia. Há apenas uma inversão de perspectivas na obra de Machado de Assis. Rabkin considera, ainda, que o reconhecimento do fantástico está na reação de surpresa do leitor, que pode ser partilhada por um personagem. É difícil imaginar um leitor brasileiro que seja surpreendido pela dedicatória ao “verme que primeiro roeu minhas carnes”. Todos conhecemos o recurso de Machado a um defunto-narrador para atingir os objetivos a que se propõe em seu livro. Já Pedro Vieira registra o espanto de seus personagens à vista do aspecto bizarro do zumbi narrador. No capítulo VII, “A cartomante”, a adivinha e seu jovem cliente, o Sr. Nogueira, ao avistarem Zumbrás

---

<sup>19</sup> Ver item 2.3 no segundo capítulo.



“ficaram lá olhando, estupefatos como se avistassem algo absurdo, tipo um Papa negro” (VIEIRA, 2010, p. 30). Simão Bacamarte chega a desmaiar ao receber a vista do narrador: era “como se Richard Dawkins<sup>20</sup> recebesse uma visita de Deus no meio da noite...” (2010, p. 60). Cotrim ao ver seu cunhado o chamou de assombração. Sabina e a sobrinha Venância ficaram olhando Brás estarecidas. O próprio Zumbrás faz comentários irônicos sobre a situação “com o meu melhor sorriso de defunto, arrematei gloriosamente:– Arre! O que deu em vocês? Até parece que viram um fantasma!” (2010, p. 99). As reações de espanto se repetem a cada personagem que se confronta com os zumbis, mas não se registram outras inversões. Como num conto de fadas aterrorizador, ou num seriado de super-heróis que esquartejam monstros de outras galáxias, pode haver embates assustadores, mas nada inverte as expectativas do leitor.

Para compensar a ausência de inversões e surpresas fantásticas, Zumbrás oscila entre o presente da narrativa e reversões às antigas memórias, quando faz algumas revelações e, principalmente ao momento da morte, quando convence Sabina, a irmã, a esconder no caixão mortuário o segredo do famoso emplasto. No capítulo VII “A cartomante”, Zumbrás relata ao leitor uma “fofoca” a respeito da adivinha, que havia previsto um terrível assassinato, algo sobre um triângulo amoroso. Lembra que na época, o fato lhe chamara a atenção, pois vivia o auge do romance proibido com Virgília e acrescenta: “Mas nada comentei com minha doce dama, pois não era do meu feitio deixá-la paranoica” (2010, p. 28). No capítulo II “O emplasto”, Zumbrás detalha o que havia adicionado ao seu emplasto “um pouco de tudo o que julguei adequado para o tratamento da hipocondria, com base

---

<sup>20</sup> Biólogo e escritor britânico, ateu e crítico das teorias do criacionismo.

obviamente, nas minhas leituras científicas, e alguns humildes acréscimos, oriundos de minha inestimável experiência pessoal” (2010, p. 15).

No relato das atividades presentes ressalta-se a tentativa do narrador de atualizar sua linguagem oitocentista para atingir o público do século XXI, “Meu editor me garantiu que não bastava apenas atualizar as minhas referências” (2010, p. 73); a linguagem também deveria passar por uma reciclagem. Assim, não colocou mesóclise alguma no texto: “Mesóclises, minhas queridas, dei-lhes adeus” (2010, p. 73). Precisou gastar horas lapidando cada frase para não afastar o leitor com uma “construção frasal arcaica e ultrapassada” (2010, p. 75). Essa adaptação é vista logo no início da obra, no índice. Até o capítulo XXVIII ainda se mantém a numeração dos capítulos em algarismos romanos, a partir do capítulo 29 “Algarismos”, o defunto-Autor-zumbi utiliza a numeração arábica, mas não deixa de advertir o leitor.

Ora essa, estou aqui por força do hábito a listar o número dos capítulos em algarismos romanos e ninguém fala nada?? Quem vai querer ler um livro todo sisudo, cheio de algarismos romanos, hoje em dia? Francamente, já tive Leitores melhores. (VIEIRA, 2010, p. 87)

Pedro Vieira imita algumas características do Brás Cubas de Machado de Assis de forma irônica, o que é uma “estratégia da paródia” (HUTCHEON, 1985, p. 47). É o caso da descrição de seu modo de vida pós-morte: “Vivo de maneira humilde, porém confortavelmente, contabilizando os direitos autorais das minhas *Memórias* prévias. E devo confessar, elas são suficientes para uma vida bastante confortável” (VIEIRA, 2010, p.19). Mas sonha ainda mais alto:

Mal vejo a hora de ter os direitos dessas memórias vendidos para o cinema (...) em seguida a edição especial ilustrada, depois o álbum de figurinhas, as *action figures*, jogos de tabuleiro, *card games*, a série de histórias em quadrinhos *As aventuras do*

*sensacional Zumbrás* (que é o meu alter-ego de super-herói, com um colante amarelo e azul) ... (2010, p. 53)

Em suma, vangloria-se: “Vou engordar minha conta bancária morta-viva à custa de vocês, meus queridinhos” (p. 53).

### 3.3 MEMÓRIAS DESMORTAS DE BRÁS CUBAS: MEDLEY DE GÊNEROS, SUBGÊNEROS E TENDÊNCIAS

As *Memórias desmortas de Brás Cubas* mantêm diálogo intertextual não apenas com as obras machadianas, mas com outras do cânone ocidental, em diferentes capítulos, que listamos a seguir. No capítulo intitulado “Filosofia com molho de carnificina”, o zumbi Brás critica aquela professora de literatura frustrada, que detestava literatura “e que nunca havia lido um livro na vida, fora as 50 primeiras páginas de *Comer, rezar, amar* ou *As cinco pessoas que você encontra no céu*” (2010, p. 48). Em *Comer, rezar, amar* (2009) Elizabeth Gilbert questiona comportamentos e estilos de vida, enquanto Mitch Albom, o autor do segundo livro, pretende levar o leitor a refletir sobre “verdadeiro significado da existência”. São *bestsellers* de autoajuda, apropriados para a professora inepta, que conta os dias que faltam para se aposentar.

No capítulo 30 “...E aforismos”, Zumbrás decide ler um pouco para o zumbificado alienista Simão Bacamarte, “para preencher de conhecimento as suas últimas horas neste mundo”. Brás lê passagens de tratados científicos – *A origem das espécies* de Darwin (1859) – e filosóficos, *O tratado da natureza humana* (1739) de David Hume. São leituras compatíveis com o ilustre homem da ciência, que pretendia extirpar a loucura. O narrador justifica a inclusão do popular *Os três mosqueteiros* de Alexandre Dumas, porque “afinal, um bocadinho de divertimento

despreocupado sempre vai bem depois de uma dose de empirismo” (2010, p. 89). A propósito da discussão entre D.Evarista, a esposa religiosa, e Bacamarte, o homem da ciência, Zumbrás lembra um aforismo de Alexander Pope “*Conhece-te, deixa a Deus os mistérios que lhe apetecem; o homem é o único estudo de que os homens carecem*”, pouco antes de se lançar sobre a mulher, cujo “crânio cedeu com facilidade surpreendente” (p. 91). É particularmente apropriada a inclusão de Pope, que combinava a lealdade ao catolicismo romano, na Inglaterra protestante e radical do século XVIII, à ironia sarcástica de seus poemas herói-cômicos.

Em “A visita inesperada”, enquanto aguarda seu cunhado Cotrim abrir a porta, o narrador percebe-se “imaginando cenas contemplativas da natureza, como em um poema de William Wordsworth” (p. 98).

Adequado ao seu tempo, um tempo de desenvolvimento e crescimento tecnológico, Pedro Vieira traz novas referências para sua narrativa, faz um *melting pop*, em que mistura Avatar com humanitas. Google com Wikipedia. Pedagogos com zumbis. Teóricos com *fandom*. Mortos-vivos com vivos. Filmes com jogos de videogame. Com isso Pedro oferece alternativas ficcionais atraentes.

Ao caracterizar *Memórias desmortas de Brás Cubas* como uma obra intertextual, não podemos deixar de citar os *offshoots* da intertextualidade existentes na diegese. Pedro Vieira classifica seu livro como sendo “uma paródia machadiana” (2010, p. 5), podemos confirmar essa classificação, pois o autor reutiliza a obra precedente *Memórias póstumas de Brás Cubas* com o objetivo de compor uma nova narrativa pop e atual, como adaptação paródica. Vejamos.

Pedro Vieira apropria-se do título das primeiras memórias, em que substitui “póstumas” por “desmortas” e acrescenta um dado novo. Propõe um novo enredo para o defunto Brás Cubas em que este narra o que lhe aconteceu depois que foi

tirado do caixão. Para nossa surpresa nos deparamos mais uma vez com o fantástico, com a irrupção do sobrenatural e o que era grotesco ficou ainda mais grotesco, pois agora ele é um zumbi. Por falar em grotesco, o que dizer das descrições bizarras que nos causam nojo, como: “[...] agarrei-lhe pelo pescoço e devorei seu cérebro até que a última gota de massa cinzenta respingasse em minha bem aparada barba” (2010, p. 17); “[...] que estrago eu havia feito naquele crânio. Era um buraco enorme, com a massa cinzenta morta ainda escorrendo” (p. 31); “Prudêncio ainda por cima, roía um antebraço decepado” (p. 59). Ao falar de D. Evarista, Brás a descreve de forma grotesca “Estava longe de ser atraente, era uma *água-morna*” (p. 91). Ao mesmo tempo que a ridiculariza, o narrador ameniza um pouco a situação quando diz que seu cérebro poderia ser saboroso “aquele cérebro *perfeitamente são*” (p. 91). A professora de literatura não fica de fora dessas descrições “Aquele tiazinha...de cabelo ensebado... A velha ficava repetindo as asneiras escritas em um livro didático qualquer” (p. 47- 48).

A ideia de Pedro Vieira era emular o texto e o maneirismo de Machado de Assis e assim o fez. Observaremos a seguir que Pedro imita as digressões de Machado: veremos Zumbrás digressionar muitas vezes, mas concitando os leitores a lerem seus interlúdios, pois “um defunto não escreve nada por acaso” (VIEIRA, 2010, p. 19). Uma vez que Machado de Assis trouxe o leitor para dentro da sua narrativa, o que deu muito certo da primeira vez, Pedro não poderia abandonar o leitor. Por isso Brás apela para a tecnologia, a fim de reciclar sua linguagem, pois agora seus leitores pertencem a outro século. O emplasto reaparece como o motivo de tantas discórdias. E, por fim, o autor escolhe a dedo os personagens que serão visitados.

### 3.3.1 Digressionando

Pedro Vieira parodia as digressões de Machado de Assis, que parodia as de Laurence Sterne. Uma importante observação de Sérgio Rouanet em *Riso e melancolia* revela que “Sterne não inventou o método digressivo, porque há muitas digressões em Swift...Mas ninguém como Sterne usou essa técnica com uma veia cômica tão refinada” (2007, p. 60). Machado de Assis é igualmente feliz na utilização da técnica em *Memórias póstumas de Brás Cubas* que é “construído pela infinita montagem de fragmentos” (ROUANET, 2007, p. 105).

A técnica digressiva é também usada por Pedro Vieira em *Memórias desmortas de Brás Cubas*, na qual capítulos inteiros fogem da narrativa principal, sem contar as digressões internas. Zumbrás justifica para o leitor o número de interrupções na narrativa “Creio que ponho em risco a fácil leitura dessas memórias com tantos interlúdios, mas há coisas a serem esclarecidas” (VIEIRA, 2010, p. 19). E explica com sarcasmo o que os teóricos chamam de digressão

Ah! Antes que eu me esqueça: os meus teóricos chamam isso de digressão. Sabe, interrompi a história, sem nenhuma cerimônia, para **digressionar** sobre assuntos aparentemente sem relação alguma com a linha narrativa. Tipo **conversa de bêbado**. Eu estou contando a história, daí me lembro de um detalhe do jogo do Flamengo e era uma vez a história inicial, começo a falar de futebol. Em vez de chamar de papo de bêbado, eles chamam de digressão. (VIEIRA, 2010, p. 58. Ênfase acrescentada)

A comparação com “conversa de bêbado” leva-nos de volta às primeiras memórias de Brás Cubas, em que o narrador nos informa que tanto o livro quanto o estilo do autor “são **como ébrios**, guinam à direita e à esquerda, andam e param” (ASSIS, 2019, p. 238. Ênfase acrescentada).

O narrador das *Memórias desmortas* faz uso de *flashbacks* reflexivos quando relembra episódios vividos como Brás Cubas: “Jovem Leitor, agora faço um breve interlúdio para você... Amei a minha doce Virgília e acredito ter nutrido sincera afeição por minha adorável quase-esposa Nhá-Loló” (2010, p. 35); “Prudêncio, aquele moleque a quem eu fazia de meu cavalo todos os dias quando éramos jovens peraltas, o gentil amigo que mal reclamava um “ai, nhonhô” enquanto eu o torturava” (2010, p. 133). Faz também digressões autorreflexivas sobre a escrita do livro: “Mais, ou muito me engano, ou acabo de escrever um capítulo inútil. DE NOVO” (2010, p. 77). Como em outros exemplos, Zumbrás repete essa digressão autorreflexiva das primeiras memórias; “Quem vai querer ler um livro todo sisudo, cheio de algarismos romanos, hoje em dia?” (2010, p. 87). Em conclusão: “O maior defeito deste livro ainda é você, Leitor” (2010, p. 121).

Registram-se também casos de “digressão narrativa”, expressão usada por Sérgio Rouanet (2007, p. 61) para se referir às histórias paralelas em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. O narrador Zumbrás costuma interromper abruptamente uma linha narrativa para digressionar: “Perdoe-me, Leitor, estou *digressionando* novamente” (2010, p. 74). Há capítulos que se desviam do rumo da narrativa, digressões que Sérgio Rouanet descreveria como “digressões narrativas ou extratextuais”. Em Pedro Vieira, apontamos primeiramente o capítulo XVI “As aventuras do sensacional Zumbrás”, no qual Brás narra o desejo de “ter os direitos dessas memórias vendidos para o cinema” (2010, p. 53), com trilha sonora *I want to break free* de Queen. Neste ponto, ocorre-lhe que a escolha de uma trilha sonora *gringa* possa ofender “as pessoas *inteligentes* que geram os nossos produtos culturais, orgulho desse país varonil” que certamente “reclamariam que eu deveria aprender a valorizar a identidade pátria e usar, sei lá, Clara Nunes ou Noel Rosa”

(2010, p. 53-54). A visão sarcástica das picuinhas e imbecilidades da própria época não se esgota com Machado de Assis, mas renasce no adaptador de sua obra. No capítulo XVIII, “Pecinhas de lego” Zumbrás confessa que prefere ter *fanboys* a teóricos: “*Fanboys* brigam entre si para disputar quem sabe mais sobre você” (2010, p. 57), teóricos te dissecam “reduzem você à mínima partícula da essência” (p. 58). É então que Zumbrás se vê obrigado a atualizar a linguagem a partir de um *chat room* na internet, onde se percebe um verdadeiro analfabeto. “QM VC AXA KE EH??!?!” (2010, p. 73) pergunta-lhe indignada a *Sapekinha/Rj* quando ele lhe corrige a grafia do nome. Seria alfabeto cirílico? pergunta-se o leitor atrapalhado com o título do capítulo XXIII.

A ignorância de Zumbrás leva-o a outra trapalhada em relação a direitos autorais, título do capítulo 35. Brás gostaria de colocar a letra da música *Ciranda da bailarina* em sua narrativa, mas não pode por causa dos direitos autorais, aqueles direitos autorais que ele recebe com a venda das primeiras memórias. No capítulo 36 “Só pode haver um”, Brás vai “escrever um manifesto pela inclusão da literatura zumbi no cânone” (2010, p. 107), pois fala-se tanto na imortalidade através da literatura! No capítulo 39, “Extraoficialmente”, Zumbrás fornece informações **extraoficiais**: Rubião tem ligações com a macumba. “Xangô é o orixá do fogo e do trovão ... O conceito de zumbi é oriundo das religiões africanas” (p. 113, ênfase acrescentada).

Se retiramos as digressões reflexivas, narrativas e extratextuais dessas memórias, teríamos um “corpo sem alma” (2007, p.105) diz Sérgio Rouanet a respeito das *Memórias póstumas* de Machado. Assim como estas, as desmemórias de Pedro foram construídas por meio da “infinita montagem de fragmentos” (2007, p.105), como “um *patchwork* de estilos textuais” (HOESTEREY, 2001, p. 80).



### 3.3.2 Ao leitor

À semelhança de Machado, Pedro Vieira dirige-se frequentemente ao leitor. Focamos especificamente neste item, as dedicatórias, os epitáfios e os discursos que se iniciam com “Ao leitor”, nos dois textos do *corpus*.

O defunto-narrador de Machado de Assis se distancia das dedicatórias triviais do século XIX, “velhas tradições narrativas em prosa em que o autor costumava dedicar sua obra a um rei, ou príncipe, ou nobre, ou sábio, ou autoridades religiosas, em geral um protetor, ou mesmo a um amigo, ou parente ou à mulher amada” (FACIOLI, 2002, p. 104).

O mesmo faz Pedro Vieira ao parodiar Machado de Assis.

<p>Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas MEMÓRIAS PÓSTUMAS (ASSIS, 2019, p. 13)</p>	<p>A todos os alunos que foram forçados a ler minhas primeiras <i>Memórias Póstumas</i>, dedico estas memórias como forma de retribuição. (VIEIRA, 2010, p. 9)</p>
---	--

Há diferenças nas dedicatórias. Nas *memórias póstumas* a diferença começa pela disposição gráfica e visual, como nos alerta Facioli “- uma cruz disfarçada – como um epitáfio escrito na tampa de um caixão mortuário ou nos túmulos” (2002, p. 105). Nas *Memórias desmortas* a disposição gráfica e visual se dá de forma trivial, a exemplo das dedicatórias comuns.

O defunto Brás destina sua obra “ao verme”. Será esse verme o parasita que corrói lentamente seu corpo de defunto, aqueles encarregados da sua putrefação? Ou será esse “verme” o próprio defunto-autor Brás como acredita Facioli “esse

verme esperto funciona como uma espécie esquisita de metáfora do próprio narrador Brás Cubas, que também “devora” o Brás Cubas personagem e faz isso enquanto narra do mundo dos mortos” (2002, p. 106).

Vimos que Pedro Vieira não se preocupou tanto com a disposição gráfica da dedicatória do Zumbi Brás e sim, a quem ela seria destinada, isto é, a todos os alunos que foram obrigados a ler as primeiras memórias póstumas. O próprio Pedro Vieira teve seu primeiro contato com Machado de Assis na escola, onde foi obrigado a ler Machado

quando queria mesmo era ler *Dragonlance*, Isaac Asimov e os X-Men contra a Fênix Negra... Obvio que nunca mais cheguei perto do Machado. Com meus 27 anos na cara, calhou-me ler esse livro para a aula de Teoria da Literatura. O humor do Machado (ou do Brás) é praticamente Monty Python. E a visão cética dele é genial. (VIEIRA. Blog NERDQUEST)

Dedica, assim, sua obra como forma de retribuição a essa obrigatoriedade. Uma dedicatória pretensiosa, pois cogita dar sua obra como forma de retorno aos que foram submetidos à leitura das primeiras memórias. Pretensiosa, pois temos duas obras distintas e *Memórias desmortas de Brás Cubas* não substituirá a obra precedente, mas pode ser o ponto de partida para se chegar às obras machadianas. O zumbi Brás ratifica essa indignação de Pedro Vieira: “Por todos os deuses, quanta baboseira foi escrita junta. Quantos jovens alunos de ensino médio aprenderam caldeirões de excrementos inúteis despejados sobre a minhas queridas *Memórias póstumas* (2010, p. 20). Por isso alerta o seu leitor “este texto não é para você, intelectualoide de plantão” (2010, p. 20). É preciso lembrar que Brás Cubas também usou palavras duras com aqueles que não entenderam sua obra, chamando-os de “gente grave... gente frívola” (ASSIS, 2019, p. 17). Pedro Vieira evoca a dedicatória

de Machado de Assis, mas em outro contexto, uma recodificação moderna, promovendo uma crítica diferenciada, para usar palavras de Linda Hutcheon (1985).

Zumbrás adverte em “Ao Leitor” que é adepto dos prólogos curtos e enxutos “O Leitor a essa altura sabe que sou adepto dos prólogos curtos e enxutos. Portanto tentarei ser bem sucinto...” (VIEIRA, 2010, p. 11). É tão sucinto que deixa de fornecer informações que seriam relevantes no início de uma narrativa. Com isso difere do narrador das *Memórias póstumas*, que repassa diversas informações sobre a obra e de como foi escrita. Mas demonstra impaciência com o leitor logo de início: “A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus” (ASSIS, 2019, p. 17).

O diálogo travado com os leitores é constante em obras machadianas, mas outros autores já inseriram o leitor como personagens ativos nas suas obras. É o caso de Laurence Sterne, que já mencionamos. Na obra *Tristram Shandy*, o narrador protagonista Tristram Shandy, “protótipo de todos os narradores volúveis” (BOSI, 2006, p. 24), mantém uma relação com o leitor “brinca, insultando-o, humilhando-o e fingindo que está travando um diálogo, mas interrompendo arbitrariamente a conversação o tempo todo” (2006, p. 25).

Pedro Vieira, ao parodiar Machado de Assis, parodia a posição do leitor na narrativa. Tanto o fantasma Brás Cubas quanto o zumbi Brás convidam o leitor a fazer parte da narrativa, mas não nos enganemos, o leitor é tratado de forma repressiva, desafortada. Rouanet argumenta em sua obra *Riso e melancolia* que Brás (Brás Cubas de Machado de Assis) não trata o leitor como verdadeiro adulto; o leitor é infantilizado, não é livre para fazer o que quer ou tomar suas próprias decisões, é obrigado a sentir as mesmas reações que o defunto-autor. “... o maior defeito deste livro és tu leitor” (ASSIS, 2019, p. 238), “Eu fiquei como há de estar o

leitor, – um pouco assombrado com esse sacrifício a um número” (ASSIS, 2019, p. 265).

O leitor das *Memórias desmortas* também pode ser considerado um personagem, a quem Zumbrás se dirige como “Leitor”, escrito com letra maiúscula, embora o trate com desconfiança. Quando entra em detalhes sobre seu emplasto, omite informações “Não vou dizer o que havia, não vou entregar o segredo de mão beijada a você...” (VIEIRA, 2010, p. 15). O zumbi Brás é descortês com seu leitor: “Francamente, já tive Leitores melhores” (p. 87); “Os Leitores mais atentos (há algum por aí?) vão lembrar do que eu disse ... (p. 109); “O maior defeito deste livro ainda é você, Leitor... Você veio com defeito, Leitor” (p. 121). A ironia no tratamento do leitor é recorrente: “Amado leitor, fino leitor, leitor pacato” (*Memórias póstumas de Brás Cubas*, 2019). “Estimado Leitor, jovem Leitor, meu caro Leitor” (*Memórias desmortas de Brás Cubas*, 2010). Pode-se pensar a princípio que os qualificativos aplicados ao leitor lhe concedem liberdade de julgamento, de pender para um lado ou para outro ou de pular os capítulos sem sofrer represálias, mas não houve esse conluio. Como diz Linda Hutcheon “A ironia remove a certeza de que as palavras signifiquem apenas o que elas dizem” (2000, p. 32).

Quanto aos epitáfios, observam os críticos que Machado de Assis já manifestava gosto por epitáfios na poesia. O primeiro poema de *Crisálidas* (1864), “Epitáfio para o México”, trata do declínio e da queda do mundo asteca. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o narrador-personagem reitera essa inclinação ao se referir ao epitáfio da Nhã-Loló: “o epitáfio diz tudo” (2019, p. 358) E no capítulo CLI “Filosofia dos epitáfios”, Brás Cubas define seu conceito de epitáfio: “E, aliás, gosto dos epitáfios; eles são entre a gente civilizada, uma expressão daquele pio e

secreto egoísmo que induz o homem a arrancar à morte um farrapo ao menos da sombra que passou” (2019, p. 407).

Zumbrás, depois de atacar D. Evarista e transformá-la em zumbi, observa de modo cruel: “Simão deveria sentir-se grato, pois agora teria sua cara metade como par por toda a eternidade, não é?” (2010, p. 91). Ao mesmo tempo que o leitor acredita que Brás está preservando a união do casal, até depois da morte, ele é sarcástico ao recordar o epitáfio que o poeta John Dryden compôs para a esposa antes de ela morrer: “Aqui jaz minha esposa. Agora ela descansa em paz. Eu também” (2010, p. 92). Sarcástico pois o epitáfio menciona um descanso, tanto para o esposo, quanto para a esposa, mas ao serem transformados em zumbis reviveriam no mundo dos mortos e permaneceriam casados. Será que D. Evarista conseguiria descansar de todas as maluquices de Simão Bacamarte?

É por gostar da filosofia dos epitáfios que Brás se frustra ao saber que após sua morte ninguém escrevera o seu: não saíra nenhuma homenagem publicada em jornal. Fica ainda mais aborrecido quando Sabina lhe responde com outra pergunta: “Mas por que sairia?” (2010, p.102). Realmente, por que motivo prestariam homenagem a Brás Cubas? O próprio Brás estava ciente da sua visão negativa da vida.

### 3.4 O EMPLASTO DA DISCÓRDIA

Emplasto Brás Cubas, quem diria que este medicamento “destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade” (ASSIS, 2019, p. 23) causaria tanta discórdia a ponto de Brás Cubas não conseguir gozar seu descanso eterno. Brás não alcançou a tão esperada glória com seu emplasto, mas alguém entre os vivos estava prestes a fazê-lo. E assim se compõe o enredo das *Memórias desmortas de Brás Cubas*,

quando Brás sai em busca dos abutres que pairavam sobre ele no dia da sua morte e que, provavelmente, queriam roubar a sua glória.

Brás já havia deixado claro para os leitores nas suas primeiras memórias que a verdadeira ideia sobre a invenção desse sublime medicamento era ver impressas “nas caixinhas do remédio, estas três palavras: *Emplasto Brás Cubas*” (ASSIS, 2019, p. 23), a prova de ter alçado a glória. Nas *Memórias desmortas*, Brás volta a falar do seu maior legado, que alçaria a “glória e riquezas incomensuráveis” (VIEIRA, 2010, p. 16). A ideia fixa de inventar um medicamento que curasse a melancolia do mundo era de Brás Cubas, por isso não permitiria que outra pessoa a roubasse. No capítulo VI dessas desmemórias o zumbi Brás explica de uma forma grotesca o que é uma ideia.

Cá para nós, Leitor, uma ideia não é nada mais do que alguma coisa que está neste exato momento, flutuando preguiçosamente por aí, sem que ninguém a veja. Algo enorme e desconcertante – tal qual uma lula gigante, daquelas bem rosadas e melequentas, sentada ao seu lado no metrô. (VIEIRA, 2010, p. 25)

Segundo Brás a pessoa está tão absorta em sua privacidade que não vê a lula, até que “um Mané qualquer... esperneia: “MEU DEUS, UMA LULA GIGANTE! É DE QUEM VIU PRIMEIRO!” (2010, p. 25). A lula é de quem primeiro a avistou, assim como a ideia do emplasto pertence a Brás Cubas.

O emplasto seria o maior legado para Brás Cubas, por isso suplica a sua irmã Sabina que seu emplasto deveria ser enterrado com ele, assim como um egípcio é enterrado com suas riquezas, acreditando que habitaria em outras dimensões.

– Querida irmã – eu disse – o emplasto é meu maior legado. Valeria milhões e me alçaria a glórias e riquezas incomensuráveis. É a *minha essência* que está ali, não deixe que caia em mãos erradas. (VIEIRA, 2010, p.16. Ênfase no original)

Prudêncio estava presente no leito de morte de Brás Cubas e ficara com os olhos brilhando quando Brás pede que o emplasto fosse enterrado com ele. Tentado por essa ideia e tomado pela ambição de ser “o exclusivo comerciante detentor do segredo do único emplasto contra hipocondria no mundo” (2010, p. 17), Prudêncio desenterra Brás Cubas. Para sua surpresa Brás o agarra pelo pescoço, devora-lhe o cérebro e o transforma em um zumbi. Prudêncio não tivera sucesso, mas outros não hesitariam em tentar apossar-se da engenhosa invenção. Depois de passar um belo sermão em Prudêncio, Zumbrás contabiliza as pessoas que estavam no seu leito de morte e que poderiam roubar-lhe o emplasto e, em companhia do antigo escravo, sai em busca daqueles embusteiros, espalhando o caos por onde passavam.

Depois de muitas visitas e caos por todo o lado, Brás encontra aquele que não só queria roubar-lhe a ideia do emplasto como já conseguira seu propósito, Cotrim. À semelhança de Prudêncio e do próprio Brás Cubas, Cotrim estava obcecado pela cobiça e pela glória de se tornar uma celebridade. Brás é tomado por fúria incontrolável depois de encontrar na casa do cunhado caixas de madeira nas quais se lia “*Emplasto Cotrim Anti-hipocondria*”. Ataca Cotrim com tal violência que os restos mortais são insuficientes para a constituição de um corpo-zumbi. Zumbrás não imortalizaria alguém que lhe roubara e poderia roubar-lhe outras ideias na pós-morte.

A ideia de criar um medicamento que curasse a melancolia da humanidade teve um efeito contrário: ao invés de curar as dores do mundo a ideia fixa trouxe um caos por onde Zumbrás e sua corja passavam. Vidas foram destroçadas por uma ambição que se perpetuou pós-morte.

### 3.5 PERSONAGENS MACHADIANOS VISITADOS POR ZUMBRÁS

Pedro Vieira traz à luz personagens machadianos para a sua versão, alguns deles devorados pelo obstinado Zumbrás.

O personagem Prudêncio tem participação maior nessas *Memórias desmortas* que nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, onde aparece poucas vezes. No capítulo XI “O menino é pai de homem” (ASSIS, 2019, p. 55-56), Prudêncio serve de cavalo para o menino endiabrado, Brás Cubas.

Prudêncio, um moleque de casa, era o meu cavalo de todos os dias; punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixos, à guisa de freio, eu trepava-lhe o dorso, com uma varinha na mão, fustigava-o, dava mil voltas a um e outro lado, e ele obedecia, – algumas vezes gemendo –, mas obedecia sem dizer palavra, ou quando muito um “Ai, nhonhô!”, ao que eu retorquia: “Cala a boca, besta!”. (ASSIS, 2019, p. 55-56)

No capítulo LXVIII “O vergalho”, o ex-escravo aparece vergalhando um outro preto em praça pública, pagando com juro alto o que recebera de Brás na infância “Era o modo que o Prudêncio tinha de se desfazer das pancadas recebidas, – transmitindo a outro” (2019, p. 231). Pedro Vieira apropria-se de Prudêncio, dando a ele nova roupagem.

O ex-escravo do meu pai havia se tornado um bem-sucedido homem de negócios. Possuía seis ou sete quitandas na cidade e, diz-se, exportava para Portugal. Vestia-se bem demais, ostentando cordões e abotoaduras douradas, o que causava certo desconforto entre os conhecidos de seu ex-senhor. (VIEIRA, 2010, p. 16)

Embora Prudêncio apareça como personagem bem-sucedido continua a ser um subalterno, Brás o trata como se ainda fosse seu escravo: “Prudêncio, sempre aquele moleque travesso” (p. 17); “Prudêncio completamente imprestável” (p. 29);



“Tive de ralar com Prudêncio para que ele se comportasse e ficasse sentado”; “Nunca havia gritado com ele quando foi escravo do meu pai e me desagradava fazê-lo agora” (p. 31).

Prudêncio assim como Cotrim queria alçar a glória com o roubo do emplasto, “aquilo iria fazer maravilhas pelos seus negócios” (2010, p. 17). O roubo malsucedido transforma Prudêncio em um zumbi, que tem de acompanhar Brás na sua caminhada obscura. Só recebe a verdadeira liberdade quando Brás o acerta com um tiro na cabeça. Agora sim Prudêncio descansaria em paz.

Brás visita os três membros de sua família, a irmã Sabina, o cunhado Cotrim e a sobrinha Venância, personagens que aparecem de forma rápida, mas impactante, posto que um acontecimento funesto tem lugar após sua visita inesperada altas horas da noite, quando Cotrim abre a porta com “uma espingarda na mão” (p. 97).

Já nas primeiras memórias o relacionamento com o cunhado era problemático, reduzido ao convívio familiar obrigatório. No capítulo CXXIII “O verdadeiro Cotrim”, Brás Cubas retrata o cunhado de forma extremamente irônica, fingindo atenuar os defeitos de Cotrim: “Mandava com frequência escravos ao calabouço, donde eles desciam a escorrer sangue; mas, além de que só mandava os perversos e os fujões” (ASSIS, 2019, p. 353). Um contrabandista de escravos, um homem bárbaro, avarento, irmão de várias Irmandades “tinha, por exemplo, o sestro de mandar para os jornais a notícia de um ou outro benefício que praticava, – sestro repreensível ou não louvável, concordo; mas ele desculpava-se dizendo que as boas ações eram contagiosas, quando publicadas” (2019, p. 353). Pedro preserva essas características de Cotrim, um homem previsível que não “perderia tempo em mandar publicar um artigo em algum jornal reacionário desvinculando-se – ou em um bom

português coloquial, “tirando o corpo fora” – de todas as atrocidades por mim (Brás) cometidas” (VIEIRA, 2010, p. 102).

Pedro Vieira mantém a caracterização de Venância construída por Machado de Assis nas primeiras memórias: “aquele lírio do vale, a flor das damas de seu tempo” (2010, p. 98). Venância nascera em um tempo difícil para Brás Cubas nas primeiras memórias. Virgília partira com o marido, Lobo Neves, que havia sido nomeado presidente de uma província. Brás sentia-se triste pela morte de seu tio cônego e de dois primos e “Foi também por este tempo que nasceu minha sobrinha Venância, filha de Cotrim. Morriam uns, nasciam outros e eu continuava às moscas” (ASSIS, 2019, p. 337).

Zumbrás concede a Sabina e Venância “a dádiva da vida pós-morte” (p.109) zumbificando-as, mas essa dádiva durou pouquíssimo tempo, pois repete Brás “o velho colóquio de Caim e Abel” (2010, p. 128), decepa a cabeça de Sabina e acerta a sobrinha com um tiro certo no rosto. Descrição que causa repulsa e estranhamento, exemplo do grotesco.

Outra personagem inserida nessa narrativa é Virgília. Brás vai ao encontro de sua amada, ou ex-amada em uma igreja deserta, um *medley* de clichês de narrativas romanescas. Brás dirige-se a um personagem sentado na porta da igreja com a empáfia de um senhor feudal a um vassalo: “– Onde está minha Virgília, maltrapilho? A construção estava vazia. Se havia algum vigário, deveria estar navegando pelos mares tranquilos de Morfeu, depois de exagerar no vinho da eucaristia. A descrição de Virgília deitada imóvel no altar assemelha-se ao cenário de um rito sacrificial. Para impedir Sabina, Prudêncio e Venância de se precipitarem sobre Virgília, ele é forçado a “assassinar seus próprios familiares e amigos, conscientemente” (VIEIRA, 2010, p. 131). “Desde Romero até os filmes de zumbis

mais modernos, esse é o momento-chave da trama: o herói precisa se defrontar com o dilema moral de assassinar seus familiares (ou sua amada) devidamente zumbificados” (p. 131-132). Após todo o caos instalado, Brás tenta dialogar com Virgília, mas percebe que o diálogo “começava a se assemelhar a uma discussão de relacionamento na novela das oito” (p. 137). Discutir a relação estava fora de questão para Zumbrás, que deixa a triste Virgília e vai-se embora. Mesmo não querendo uma narrativa romântica, eis o romantismo presente “Lembrei inúmeras vezes do olhar de Virgília quando não se despediu de mim, naquela igreja” (p. 139).

Nem todos os personagens que compõem o enredo das *Memórias desmortas de Brás Cubas* provêm das *Memórias póstumas*. Pedro Vieira inclui outros personagens machadianos, apropriando-se de suas características e do tipo de situação em que se encontram no texto-fonte. A cartomante, personagem-título do famoso conto de Machado, é trazida para as desmemórias porque Zumbrás “queria testar os poderes místicos da sujeita” (VIEIRA, 2010, p. 37); com os sortilégios ocultos dela poderia desvendar quem estaria atrás do seu emplasto. Vieira faz uma colagem de “A cartomante” e “A missa do galo”, colocando o jovem Sr. Nogueira como o cliente que antecede Zumbrás na sala de espera da cartomante. Esta, sim, não escapa aos ataques dos zumbis e é obrigada a acompanhar o “humilde séquito” de Zumbrás.

Os paralelos entre as duas narrativas ocorrem no plano da ambientação – o endereço “lá na Rua da Guarda Velha, onde hoje é a Treze de Maio” (VIEIRA, 2010, p. 28) e das características físicas da personagem. A cartomante de Machado “Era uma mulher de quarenta anos, italiana, morena, magra, com grandes olhos sonsos e agudos” (ASSIS, 2008, p. 471). As características reaparecem nas *Memórias desmortas* com acréscimo de alguns detalhes: “Era uma mulher de mais de quarenta

anos, com sangue claramente latino. Italiana, eu creio, embora a decoração do local e suas roupas sugerissem uma origem cigana. Magra e mirrada. Os olhos sonsos...” (VIEIRA, 2010, p. 32). Chamam a atenção os “olhos sonsos”, qualidade que nos lembra os famosos olhos de ressaca de Capitu, e o prenúncio de um acontecimento grave, vazado nas mesmas palavras:

- O senhor tem um grande susto...
- E quer saber, continuou ela, se lhe acontecerá alguma coisa ou não...  
(ASSIS, 2008, p. 471)
- O senhor tem um grande susto.
- E o senhor quer saber se acontecerá alguma coisa ou não...  
(VIEIRA, 2010, p. 37)

A cartomante, a mulher que tira proveito da aflição e da vulnerabilidade alheia, tem um fim trágico. Seus poderes místicos não a previnem do ataque iminente que a transforma em zumbi.

Pedro Vieira transpõe o personagem monsenhor Romualdo de Sousa Caldas do conto fantástico machadiano “A segunda vida” (1884) para as desmemórias. Zumbrás recorda que fora o monsenhor quem lhe ministrara a extrema unção, a pedido de Sabina: “Eu lembro claramente da figura sisuda do monsenhor, que havia chegado atrasado e já cheirava a cachaça” (2010, p. 41). Pedro apresenta o monsenhor como um homem bêbado, louco e questionador, mas que só ficara dessa forma pois “tivera um tipo de colapso nervoso” (p. 42). Brás proporciona ao monsenhor uma segunda vida “destroçando o crânio do padre... Monsenhor Caldas despertou para a sua *segunda vida*” (2010, p. 46, ênfase no original), não se decepcionando com as novas possibilidades que essa segunda vida lhe oferecia.

O casal Simão Bacamarte e D. Evarista aparecem juntos nessas memórias e para contextualizá-los Brás revela que Simão Bacamarte era o médico da família,

que fora convidado por sua irmã Sabina para tratar da sua doença ainda no estágio inicial, mas o Dr. Simão o havia desacreditado em seu leito de morte. D. Evarista era uma “amiga pessoal da minha querida Vigília...” (2010, p. 91), que “conhecera a mulher do doutor em uma quermesse. ...” (2010, p. 56).

Dr. Simão Bacamarte era “filho da nobreza da terra e o maior médico do Brasil, de Portugal e das Espanhas” (ASSIS, 2008, p. 246), D. Evarista “mal composta de feições” (2008, p. 246) não era bonita e nem simpática. Essas características mantêm-se nas *Memórias desmortas*. Simão Bacamarte “filho da nobreza, com estudos completados com mérito em Coimbra” (2010, p. 55), D. Evarista “era uma esposa dedicada, porém longe de ser atraente, era uma *água-morna*” (2010, p. 91).

Simão reaparece “em terras cariocas... sua clínica era uma casa com janelas pintadas de rosa na Rua do Piolho (a atual Rua da Carioca, caso o leitor não saiba)” (VIEIRA, 2010, p. 56), fazendo alusão à Casa Verde de Orates do conto “O alienista”. “A casa verde foi o nome dado ao asilo, por alusão à cor das janelas, que pela primeira vez apareciam verdes em Itaguaí... Itaguaí tinha finalmente uma casa de Orates” (ASSIS, 2008, p. 248).

Pedro Vieira passa rapidamente por um tema de destaque em algumas obras machadianas, a loucura, apropriando-se de personagens com alterações comportamentais e mentais de aspecto incomum. São eles Fortunato Gomes da Silveira, o Sr. Macedo e Pestana, internos da clínica de Simão Bacamarte.

Fortunato Gomes da Silveira internara-se por vontade própria: “Um belo dia, ele percebeu que não é exatamente normal mutilar e queimar animais...” (2010, p. 65). Fortunato aparece primeiramente no conto “A causa secreta” (1885), no papel de um médico que abriu uma casa de saúde com seu amigo Garcia. “Fortunato

metera-se a estudar anatomia e fisiologia, e ocupava-se nas horas vagas em rasgar e envenenar gatos e cães” (ASSIS, 2008, p. 502). O próprio Garcia testemunhara uma dessas cenas de tortura, onde percebeu a satisfação e o prazer que a dor alheia poderia causar nesse homem. Fortunato não só sentia prazer em praticar crueldades com animais como também no sofrimento humano.

Em outra sala da clínica, o ornitólogo Sr. Macedo dedicava-se à tarefa já vista no conto “Ideias de canário” (1899): “Ele conversava com o próprio canário, tal como nós às vezes nos dirigimos a um cachorro ou a um animal ao qual temos afeição” (2010, p. 70), com a diferença que o Sr. Macedo garantia que o canário lhe respondia e “ainda lhe ensinava coisas sobre o céu, a terra e água e o ar”. Brás devora o cérebro do Sr. Macedo e “a primeira coisa que o estudioso de canários fez - curado de seu devaneio - foi meter a mão pela gaiola e mastigar o pássaro filósofo, penas, bicos e tudo junto” (2010, p. 70).

Outro paciente da Clínica era um homem que se “autodeclarava representante e fundador da tal Igreja do Diabo”. Este “homem” estava transtornado e dizia “Existem várias maneiras de afirmar, *apenas uma* de negar” (2010, p. 69), discurso já proferido no conto “A igreja do Diabo” (1884): “Há muitos modos de afirmar; há só um de negar tudo” (ASSIS, 2008, p. 362). Será o diabo em forma de “homem” que está internado na clínica? Brás concede ao zumbi monsenhor Romualdo a honra de comer o cérebro desse “homem/Diabo”.

Por último Brás encontra Pestana “um famosíssimo compositor de polcas” do conto “Um homem célebre”. Estava internado na clínica pois “fora acometido por um mal físico e emocional que o deixara debilitado e em crise de inspiração” (2010, p. 70). Segundo Bacamarte “tal crise vinha da obsessão do Pestana em igualar-se a seus ídolos, os clássicos Mozart, Beethoven, Chopin” (p. 71). Zumbrás encontra o

rapaz “ardendo em febre e assobiando uma polca, composição própria pelo menos” e concede-lhe a tão esperada imortalidade, não pela fama artística, evidentemente, mas pela dádiva de transformá-lo em defunto-compositor, depois que lhe devora o cérebro.

Vieira apropria-se de Rubião, personagem do romance *Quincas Borba*, e faz dele o personagem que sabe como matar um morto-vivo, decepando cabeças ou com um tiro certeiro no rosto. Algo muito estranho, uma vez que os zumbis já estão mortos: “Ainda não me acostumara com a perspectiva de que poderíamos ser mortos, mesmo depois de mortos” (VIEIRA, 2010, p. 11).

Os paralelos entre as obras machadianas e *Memórias desmortas de Brás Cubas* estabeleceram uma visão dos mecanismos utilizados por Pedro Vieira para parodiar a ironia sarcástica de Machado de Assis. De maneira sutil, Machado expõe a mediocridade e a ambição de glória de seu defunto-narrador, incapaz de atingi-la por simples fraqueza de caráter. Pedro Vieira, por sua vez, utiliza-se de mecanismos mais agressivos, pois coloca seus personagens em situações de ridículo e, principalmente, grotescas. O personagem que dialogava com um canário, transformado em zumbi, devora o pássaro com *gusto*. Para impedir que ataquem Virgília, o narrador-zumbi decepa a cabeça de Sabina e atinge o rosto de Venância com um tiro de carabina.

Julie Sanders argumenta que há releituras que podem ser simultaneamente adaptação e apropriação. Julgamos ser o caso das *Memórias desmortas* de Pedro Vieira, que faz uma adaptação pós-moderna do romance de Machado e apropria-se de outros personagens do autor para criar a moldura maior do enredo, a perseguição deflagrada pelos mortos-vivos, que espalha “caos e carnificina pelo Rio Antigo”.

Paradoxalmente, o predomínio do grotesco não impede o leitor de apreciar o humor do texto. Quando desperta para sua *segunda vida*, concedida por Brás, que lhe devorara o cérebro, Monsenhor Caldas não se decepcionou com as novas possibilidades oferecidas, “bastou provar o seu primeiro *batismo*”. Mas emenda em seguida: “Digo, cérebro” (p. 46). Tais lapsos de linguagem provocam riso porque revelam a verdadeira intenção do falante. Na formulação de Propp sobre o riso, um campo especial de escárnio é constituído pelo caráter do homem. O narrador recorda que o solene Monsenhor Caldas viera dar-lhe a extrema unção recendendo a cachaça.

O recurso principal de Pedro Vieira para parodiar Brás Cubas também é a ironia, o riso, o grotesco e o hediondo, mas diversificados nos múltiplos instrumentos oferecidos pela fixação do homem de hoje com a realidade virtual: a TV, a internet, o Youtube, o Twitter. A realidade virtual substitui a realidade referencial por oferecer aos seus aficionados a função básica do fantástico, a fuga para um mundo ideal de segurança onde o dragão que vomita fogo é derrotado no final.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Para compreender o riso, impõe-se colocá-lo em seu ambiente natural, que é a sociedade; impõe-se sobretudo determinar-lhe a função útil, que é uma função social.*

(Henri Bergson)

Em última análise, é a função social do riso, discutida no ensaio de Bergson citado na epígrafe, que me encantou nos textos que compõem o *corpus* desta dissertação: *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis e *Memórias desmortas de Brás Cubas*, de Pedro Vieira. De início, fui surpreendida pela estranheza do neologismo *desmortas*, aparentemente absurdo, mas a leitura cuidadosa de ambos os textos permitiu a fruição da ironia que conduz ao riso nas duas obras e do seu significado em dois períodos separados por 129 anos. Tanto uma como a outra obra nos dá uma visão significativa da sociedade que retrata, expondo paradoxos e incongruências.

Fui apresentada ao texto de Pedro Vieira na aula inicial da primeira disciplina que cursei no Curso de Mestrado em Teoria Literária, pela professora Veronica Daniel Kobs, com quem escrevi artigo em coautoria para os Anais do XII Seminário da UNIANDRADE. O texto parodiado não me convenceu nesse primeiro momento, principalmente pela linguagem irreverente. As leituras nas aulas das diversas disciplinas, no entanto, ajudaram-me a aprofundar a capacidade de ler e compreender o texto literário e fixei-me no projeto de trabalhar com as duas memórias, uma vez que sempre fora leitora assídua de Machado de Assis. Considerando que se observam na obra machadiana alusões explícitas a outros autores, brasileiros e estrangeiros, ocorreu-me que um dos motivos que levaram Pedro Vieira a parodiar *Memórias póstumas de Brás Cubas* fora sua identificação com Machado de Assis. Daí decorreram os objetivos deste trabalho: a) mediante a

análise comparativa das duas memórias, identificar os mecanismos utilizados por Vieira para parodiar a ironia e o humor satírico do hipotexto, com vistas a avaliar o possível sucesso da proposta do adaptador. Nessa análise focamos particularmente Brás Cubas como o defunto-narrador das duas memórias, a fim de observar a atualização de linguagem e de comportamento, pois estamos falando de um defunto-narrador que escreve suas memórias em 2010, numa sociedade em que os meios de comunicação de massa ocupam papel central.

Num segundo momento, com base em minha experiência de professora de Língua e Literatura no Ensino Fundamental, e na análise do hipertexto, procurei chegar a uma conclusão sobre a viabilidade de sua utilização em sala de aula, como via de acesso à obra de Machado. Já havia trabalhado com algumas obras de Machado de Assis nas classes de 9º ano: *Dom Casmurro*, “O alienista” e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, quando registrei três tipos de recepção: alunos que leram apenas o resumo, os que leram com os olhos na avaliação final e, finalmente, um grupo menor dos realmente interessados. Percebo que a falta de conhecimento de outras perspectivas fez com que eu focasse excessivamente a história literária – a importância de *Memórias póstumas* como início do realismo no Brasil – e certos clichês, a exemplo da traição de Capitu. Tenho consciência atualmente de que há muito mais a explorar.

Estruturei esta pesquisa em três capítulos, nos quais faço breve levantamento biográfico dos escritores e de sua fortuna crítica, seguido de estudo das perspectivas teóricas e de um terceiro capítulo de análise comparativa. Assim, no primeiro capítulo “Da abertura das portas para o mundo ao *Cyberpunk*”, fiz breve revisão da vida e da obra de Joaquim Maria Machado de Assis e de Pedro Gomes Machado Vieira. Enfoquei o primeiro como o mestre que abriu as portas da

sociedade e da literatura brasileiras para o mundo e, em retorno, atrai até hoje a atenção do mundo para o Brasil. Deu-se especial atenção à fortuna crítica dos autores, muito extensa no caso de Machado, que foi reduzida a alguns comentários de maior relevância, visto que este estudo não focaliza apenas a obra de nosso maior escritor. Buscou-se a crítica sobre Pedro Vieira em seu blog Nerdquest, na Internet, em artigos e dissertações, e em entrevista com o autor. Foi de grande auxílio a leitura dos artigos e do trabalho de pós-doutorado da professora Veronica Daniel Kobs.<sup>21</sup>

No segundo capítulo, dedicado à revisão das perspectivas teóricas, discuti pontos chave de intertextualidade como termo guarda-chuva que abriga adaptação, apropriação e pastiche, e a relevância do sério-cômico e da ironia na paródia. O fantástico como gênero e suas ramificações embasou a discussão sobre ficção científica, indispensável para a análise de *Memórias desmortas*, que incluiu as novas denominações propostas por teóricos da atualidade: ficção alternativa, ficção especulativa, ficção de gênero e *Weird Fiction*. A compreensão da atualidade do tema prepara o leitor/espectador/ consumidor do *novum* para a apreciação da literatura de Pedro Vieira.

A análise crítica comparativa, no terceiro capítulo, foi precedida de informações sobre a origem dos zumbis no vodu haitiano e sobre a disseminação da temática dos mortos-vivos principalmente no cinema, mas também em outras mídias – TV, internet, HQs, novelas gráficas, Youtube, Instagram, videoclips. A abordagem usada por Pedro Vieira, que intercala humor à Fantasia e ao grotesco, demonstra compreensão das opções e preferências de uma juventude nascida e criada no ápice da cultura da mídia.

---

<sup>21</sup> Ver item 1.2.1

O percurso descrito demonstra, mesmo parcialmente, a habilidade de Pedro Gomes Machado Vieira no manuseio dos instrumentos que fazem a delícia do texto machadiano: a sátira sutil da mente manipuladora, que expõe seus personagens a situações ridículas, em que descrevem comportamentos desabonadores, e finge aceitar suas justificativas. Vieira faz o leitor sorrir com a atitude de um narrador zumbi extremamente formal, acostumado ao emprego de *mesoclisisesinhas*, que deve pedir desculpas à *Sapekinha/Rj*, em um *chat room*, por lhe ter indicado o erro na grafia do nome, que lhe pergunta indignada: “QM VC AXA KE EH?!!?”

Comparemos um recado de Machado ao leitor renitente, de quem se despede com um “piparote”, com as últimas linhas das *desmemórias*: “Acreditem em mim; é apenas questão de tempo até vocês começarem a devorar uns aos outros. E eu estarei aqui para roer os restos” (VIEIRA, 2010, p. 140). É possível concluir que o parodista Vieira imita com habilidade a atitude irônica de *detachment* do Mestre Machado. Ambos deixam a critério do leitor aceitar ou ignorar a solução salvadora para os problemas da existência que lhe propõem.

A paródia de Pedro reafirma que os clássicos são atuais ou melhor, citando Ana Maria Machado, “clássico não é livro antigo e fora de moda. É livro eterno que não sai de moda” (2002, p. 15). Ao se apropriar de obras e personagens machadianos, emular um pouco o maneirismo de Machado de Assis, Pedro Vieira rende homenagem a Machado de Assis, uma “homenagem reverencial”, na expressão de Linda Hutcheon (1985, p. 54).

Motivei-me a ler e reler todas as obras machadianas citadas em *Memórias desmortas* e creio que cheguei a entender a mensagem de Ítalo Calvino: que nos diz: “O clássico não necessariamente nos ensina algo que não sabíamos; às vezes descobrimos nele algo que sempre soubéramos (ou acreditávamos saber), mas

desconhecíamos que ele o dissera primeiro” (1993, p. 12). Neste momento conclusivo, resta-me, ainda, informar a meus leitores a resposta à questão que me propus como professora de literatura no Ensino Fundamental: “As *Memórias desmortas de Brás Cubas* de Pedro Vieira facilitam o acesso a Machado de Assis?”. A obra de Pedro Vieira pode ser utilizada como ponto de partida para as obras machadianas, uma ponte que liga ao passado, já que não podemos entrar em uma máquina do tempo, segundo Ana Maria Machado em *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Ciente de que não basta “incluir-lo na programação cotidiana, mas de lhe dar o devido destaque cultural e pedagógico” (RANGEL, 2003, p. 138).

Na volta à sala de aula, de posse da resposta a muitas indagações que me ocorriam durante a minha prática, tenho duas certezas: Dedicar ao estudo da obra de Machado de Assis o mesmo destaque anterior, mas com a visão proporcionada pelo estudo das nuances de sua produção literária contrapostas à de outros autores. Procedimento a seguir no estudo da literatura como um todo.

Em segundo lugar, incluir no currículo o estudo da obra de Pedro Vieira, como exemplo da **reinvenção** do escritor do século XXI, que tem de se adaptar à cultura midiática de hoje. Quer como acesso ou posfácio aos clássicos de nossa literatura, mas, principalmente como produção exemplar nos novos tempos da *Ficção Weird*, a obra de Pedro Vieira terá lugar no meu programa.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, A.L. (Org). **Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

ALFA TRADERS. Referência de fonte eletrônica. Resumo animado: **Memórias póstumas de Brás Cubas** - Machado de Assis. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gQKdazGUt2s&t=301s>>. Acesso em: 25 jun. 2020.

ANDRADE, C. D. **A vida passada a limpo**. São Paulo: Cia das Letras, 2013.

ASSIS, M. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. Disponível em: <<https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=234726>> Acesso em: 09 de jun. 2021.

\_\_\_\_\_. **Relíquias de casa velha**. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1906.

\_\_\_\_\_. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

\_\_\_\_\_. O jornal e o livro. In: \_\_\_\_\_. **Obra completa**. v. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Edição do Kindle.

\_\_\_\_\_ . **Obras completas** vol. VI. Críticas. 1.ed. São Paulo: LL Library, 2015. Edição do Kindle.

\_\_\_\_\_ . **Quincas Borba**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

\_\_\_\_\_ .**A cartomante**. NEAD – Núcleo de Educação a Distância. Belém, Pará: Nova Aguilar, 1994.

\_\_\_\_\_ . **Memorial de Aires**. 6.ed. São Paulo: Ática, 2007.

\_\_\_\_\_ . **Contos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008.

\_\_\_\_\_ . **O alienista**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

\_\_\_\_\_. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Antropofágica, 2019.

\_\_\_\_\_. **Ressurreição**. Londrina, PR: Família Cristã, 2021.

\_\_\_\_\_. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Adaptação de Selma Rutzen. Blumenau, SC: Todo Livro, 2012.

\_\_\_\_\_. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Adaptação de Varnanci Nascimento. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.

ATWOOD, M. **In Other Worlds**. Science Fiction and the Human Imagination. London, New York, Toronto: Knopf, Doubleday, 2013. Edição do Kindle.

AZEVEDO, A. Para (re) ler Machado de Assis. **Coletivo leitor**. 02 de jul. de 2020. Disponível em: <<https://www.coletivoleitor.com.br/para-reler-machado-de-assis/>> Acesso em: 20 dez. 2021.

AZEVEDO, A. **Casa de pensão**. São Paulo: Ática, 1991.

AZEVEDO, M.M. The Real and the Fantastic Worlds in Vonnegut's **Slaughterhouse-Five**. Dissertação mestrado. Curitiba. Universidade Federal do Paraná, 1984.

\_\_\_\_\_. Aspectos da comicidade em **A vida e as opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy** e **Memórias póstumas de Brás Cubas**. **Letras**, Curitiba, n. 45, p. 11-20, 1996. Editora da UFPR.

\_\_\_\_\_. Referências intra e intermediárias em uma reescritura de **Dom Casmurro**. **Scripta Uniandrade**, v. 11, n. 1, p. 182-200, 2013.

\_\_\_\_\_. As coleções fantásticas de Nathaniel Hawthorne e Joyce Carol Oates. In: MAIA, C.; NAGAE, N. H. (Orgs.) **Coleção e arquivo: memória e tradição**. São Paulo: FFLCH/USP, 2021.

BAKHTIN, M.M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BAPTISTA, A.B. Mas este capítulo não é sério. **Jornal da Unicamp**. Campinas, 25 a 31 de ago. de 2008.

BELLIN, G.P. **From European Modernity to Pan-American National Identity: Literary Confluences Between Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire and Machado de Assis.** 1. ed. Oxford: Peter Lang, 2018.

\_\_\_\_\_. SCHMIDT, A. L.; CHENEY, G.; SILVA, A. **Miss Dollar: Stories by Machado de Assis.** 1.ed. Hanover, Connecticut: New London Librarium, 2016.

BERGSON, H. **O riso.** Ensaio sobre a significação do cômico. 2.ed. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BERNARDO, V. Releitura não é cópia: Refletindo uma das possibilidades do fazer artístico. Revista **NUPEART**, Florianópolis, v. 3, n. 3, p. 33-60, 2012. DOI: 10.5965/2358092503032004033. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/2534>. Acesso em: 6 dez. 2021.

BETELLA, G.K. **Narradores de Machado de Assis.** São Paulo: Edusp, 2007.

BLOOM, H. **Os 100 autores mais criativos da história da literatura.** Tradução de José Roberto O'Shea. São Paulo: Objetiva, 2003.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira.** São Paulo: Cultrix, 1985.

\_\_\_\_\_. O labirinto da situação humana. In: ASSIS, M. **Memorial de Aires.** 6.ed. São Paulo: Ática, 2007. p. 3-7.

BRANCO, C.C. **Coração, cabeça e estômago.** Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2018.

BRANDÃO, L. Grandes nomes da literatura brasileira ganham versões de suas obras mixadas com elementos pop. **O Globo.** 13 de out. de 2010. Disponível em:<<https://oglobo.globo.com/grandes-nomes-da-literatura-brasileira-ganham-versoes-de-suas-obras-mixadas-com-elementos-pop-2953743>> Acesso em: 19 jan. 2022.

BRANDÃO, R.S.; OLIVEIRA, J.M.R. **Machado de Assis leitor.** Uma viagem à roda de livros. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.



BRUHN, J. GJELSVIK, A.; HANSEN, E.F. (Eds.) **Adaptation Studies: New Challenges, New Directions**. London & New York: Bloomsbury Publishing, 2013. Edição do Kindle.

CALVINO, I. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

CÂNDIDO, A. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

\_\_\_\_\_. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 1º Volume (1750-1836) 4.ed. São Paulo: Livraria Martins,

\_\_\_\_\_. Esquema de Machado de Assis. In: \_\_\_\_\_. **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CARTELLI, T. "State of Exception": Forgetting Hamlet. In: HUANG, A. & RIVLIN, E. **Shakespeare and the Ethics of Appropriation** New York: Palgrave Macmillan, 2014.

CHALHOUB, S.; PEREIRA, L. **A história contada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

COSTA, C. **Pena de aluguel**. Escritores jornalistas no Brasil 1904-2004. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

COSTA, I. **Novas tecnologias e aprendizagem**. Rio de Janeiro: Wak, 2014.

CUDDON, J.A. **The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**. 3.ed. New York: Penguin Books, 1992.

CULLEN, C. In: GATES, JR. H. L.; MCKAY, N. (Eds.) **The Norton Anthology of African American Literature**. 2.ed. New York, London: W. W. Norton & Co., 2004. p. 1339-1351.

DESMET, C & SAWYER, R. (Eds.) **Shakespeare and Appropriation**. New York: Taylor & Francis e-library, 2002. Edição do Kindle.

DEVEAUX, F. Referência de fonte eletrônica. Twitter post 2 de jun, 2020, 10:15 a.m. Disponível em:

[https://twitter.com/ruivanorio/status/1267807170810253316?ref\\_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1267807170810253316%7Ctwgr%5Eshare\\_3&ref\\_url=https%3A%2F%2Fsuper.abril.com.br%2Ftraducao-de-machado-de-assis-em-ingles-esgota-tiragem-em-um-dia-nos-eua%2F](https://twitter.com/ruivanorio/status/1267807170810253316?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1267807170810253316%7Ctwgr%5Eshare_3&ref_url=https%3A%2F%2Fsuper.abril.com.br%2Ftraducao-de-machado-de-assis-em-ingles-esgota-tiragem-em-um-dia-nos-eua%2F). Acesso em: 14 set. 2020.

DUARTE, E.A. (Coord.) **Literatura afro-brasileira**. 100 autores do século XVIII ao XXI. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

ECO, H. **Pós-escrito a O nome da rosa**. Trad. Letizia Zini e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FACIOLI, V. **Um defunto estrambótico: análise e interpretação das Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Nankin, 2002.

FAORO, R. **Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio**. São Paulo: Nacional, 1974.

FARACO, C.A. Um mundo que se mostra por dentro e se esconde por fora. In: ASSIS, M. **Esaú e Jacó**. 12.ed. São Paulo: Ática, 1999. Encarte: p. 1-30.

FERREIRA, G.A. **Memórias póstumas de Brás Cubas e Coração, cabeça e estômago - Machado de Assis e Camilo Castelo Branco: leitores e críticos do romantismo**. 2007. 103 p. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo.

FORSTER, E.M. **Aspectos do romance**. Tradução de Sérgio Alcides. São Paulo: Globo, 2004.

FRANCHETTI, P. **Machado e Camilo**. In: ABRALIC, 2011. Curitiba: Anais... Universidade Federal do Paraná, 2011. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0622-1.pdf>> Acesso em:12/07/2016.

FREYRE, G. **Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano**. São Paulo: Global, 2003.

FUENTES, C.O milagre de Machado de Assis. Folha de São Paulo. São Paulo, 01 de out. de 2000. Disponível em:<<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0110200003.htm>>Acesso em: 19 jan. 2022.

GLEDSOON, J. **Machado de Assis: ficção e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GRANJA, L. Do periódico ao livro:(de)limites da ficção de Machado de Assis. In: WERKMA, A.S.; ROCHA, J.C.C. **Atualidades de Machado de Assis: Leituras Críticas** (Org.) HOLLANDA, H. B. de. (Org.). São Paulo: Nankim, 2021, 159-174

GUIMARAES, H.S. **Machado de Assis, o escritor que nos lê**. São Paulo: UNESP, 2017.

\_\_\_\_\_. **Amor nenhum dispensa uma gota de ácido**. São Paulo: Três Estrelas, 2019.

HART, K. **An anthropologist in the world revolution**. Anthropology Today, 2009.

HUANG, A. & RIVLIN, E. **Shakespeare and the Ethics of Appropriation**. New York: Palgrave Macmillan, 20

HUGO, V. **Do grotesco e do sublime**: tradução do prefácio de Cromwell. Tradução de Célia Berrettini. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HURSTON, Z. N. **Tell my Horse**. Voodoo and Life in Haiti and Jamaica. New York: Perennial, 1990.

HUTCHEON, L. **A Poetics of Postmodernism**. History, Theory, Fiction. New York and London: Routledge, 1988.

\_\_\_\_\_. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2011.

\_\_\_\_\_. **Uma teoria da paródia**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

JENKINS, H. **Cultura da convergência**. Tradução de Suzane Alexandria. São Paulo: Editora Aleph, 2009.

KAYSER, W. **O grotesco**. Configuração na pintura e na literatura. Tradução de J. Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KLOTZEL, A. (Diretor). **Memórias póstumas** [versão online]. Brasil: Cinemate Material cinematográfico/Cinematográfica Brasileira/IPACA/Lusa Filmes/PIC-TV/Secretaria do Estado da Cultura/Superfilmes. Distribuição: Lumière, 2001. Disponível em: <<http://www.veoh.com/watch/v6574818wrmcr2EB>>

KOBS, V. D. Brás Cubas, o autor-zumbi de **Memórias desmortas**. **Scripta Uniandrade**, v. 12, n. 2, p. 9-29, 2014.

\_\_\_\_\_. **Intermedialidade e reconfiguração da arte no contexto contemporâneo**. 2018, Pós-doutorado. Universidade Federal do Paraná. Paraná, p. 210, 2018.

LAJOLLO, M. **Machado de Assis**. Seleção de textos, nota, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios. São Paulo: Abril Educação, 1980.

MACHADO, A.M. **Como e por que ler os clássicos universais desde cedo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MARTINO, J. **Machado de Assis**. Uma biografia. Excalibur, 2015. Edição do Kindle.

MERQUIOR, J.G. Gênero e estilo nas **Memórias póstumas de Brás Cubas**. **Colóquio/Letras**, Lisboa, 8, p. 12-20, 1972.

MIASSO, A.L.N. **Epígrafes e diálogos na poesia de Machado de Assis**. São Carlos: Edufscar, 2017.

MURFIN, R.; RAY, S. M. **The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms**. 2.ed. Boston & New York: Bedford/St. Martin's, 2003.

NAIME, M. B. Referência de fonte eletrônica. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=He-nxK4Rnoll>. Acesso em: 25 jun. 2020.

PAIVA, M.W. **O pensamento vivo de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1990.

PEREIRA, L.M. **Machado de Assis**. Estudo crítico e biográfico. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1936.

\_\_\_\_\_. **História da literatura brasileira.** Prosa de ficção. De 1870 a 1920. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

\_\_\_\_\_. **A leitora e seus personagens.** Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1992.

PROSA VERSO E ARTE. Os 100 escritores mais criativos da história, segundo Harold Bloom. Disponível em: <https://www.revistaprosaversoearte.com/os-100-escritores-mais-criativos-da-historia-da-literatura-segundo-harold-bloom/>. Acesso em 22 de fev. 2022.

PROPP, V. **Comicidade e riso.** Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

RABKIN, E.S. **The Fantastic in Literature.** Princeton: Princeton Un. Press, 1976.

RANGEL, E.O. Letramento literário e livro didático de língua portuguesa: “os amores difíceis”. In: PAIVA, A.; MARTINS, A.; PAULINO, Z. V. (Orgs.). **Literatura e letramento: espaços, suportes e interfaces – O jogo do livro.** Belo Horizonte: UFMG, 2003.

REGO, E. de S. **O calundu e a panaceia.** Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

RIBEIRO, V.C. **Apropriação na arte contemporânea: colecionismo e memória.** In: ANAIS do Panorama da Pesquisa em Artes Visuais: 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Florianópolis: [s. Ed.], 2008. p. 796-807.

RIEDEL, D.C. **A metáfora: o espelho de Machado de Assis.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974.

ROMERO, S. **Machado de Assis.** Estudo comparativo de literatura brasileira. Rio de Janeiro: Laemmerte & C, 1897.

ROSSO, M. **Contos de Machado de Assis: relicários e *raisonnés*.** Rio de Janeiro: PUC-Rio; Loyola, 2008.

ROUANET, S.P. **Riso e melancolia.** São Paulo: Cia das Letras, 2007.

SÁ, S. **A reinvenção do escritor**. Literatura e *mass media*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SALAZAR, T. Referência de fonte eletrônica. **Livro clipe Memórias póstumas de Brás Cubas - Machado de Assis**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o1fYH8ZzO8M>. Acesso em: 25 jun. 2020.

SAMÓSATA, L. BRANDÃO, J. (Org.) **Biografia literária. Luciano de Samósata**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

SAMOYAUULT, T. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: Hucitec, 2008.

SANDERS, J. **Adaptation and Appropriation**. The New Critical Idiom. London, 2005.

SANT'ANNA, A.R. **Paródia, paráfrase e cia**. São Paulo: Ática, 2003.

SANTAELLA, L. **Culturas e artes do pós-humano**. Da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTOS, R.F.F. Um defunto não escreve nada por acaso: A recepção do mash up **Memórias desmortas de Brás Cubas** na plataforma Skoob. Revista **Tabuleiro de letras**. NUPEART, Bahia, v.14, n.2, p. 214-228. DOI: <https://doi.org/10.35499/tl.v14i2>. Disponível em: <<https://revistas.uneb.br/index.php/tabuleirodeletras/issue/view/487>> Acesso em: 6 dez. 2021.

SANTOS, V.C. **A voluptuosidade do nada**: o niilismo na prosa de Machado de Assis. 2015. 304 p. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2015.

SCHÜLLER, D. **A prosa faturada**. Porto Alegre: UFRGS. 1983

SCHWARZ, R. **Um mestre na periferia do capitalismo/Machado de Assis**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1990.

\_\_\_\_\_; GIANOTTI, J. A.; OLIVEIRA, F. de et al. **Machado de Assis: um debate**, *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 29, p. 59- 84, mar. 1991.

SENNA, M. de. **O olhar oblíquo do bruxo**. Ensaios em torno de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

SOARES, A. **Gêneros literários**. São Paulo: Ática, 2006.

SODRÉ, M; PAIVA, R. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

STAM, R. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. *Ilha do Desterro*, n. 51, Florianópolis, jul./dez. 2006, p. 19-53.

STERNE, L. **A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy**. Tradução de José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

TODOROV, S. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara C Castello. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

VERÍSSIMO, J. **História da literatura brasileira: de Bento Teixeira, 1601, a Machado de Assis, 1908**. Introdução de Heron de Alencar. 4.ed. Brasília: Editora da UNB, 1963.

VIEIRA, P. **Nerdquest**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **Memórias desmortas de Brás Cubas**. São Paulo: Tarja Editorial, 2010.

\_\_\_\_\_. Escaravelhos, autômatos e deuses mortos: O insólito subvertendo cânones da ficção científica e da fantasia em **PERDIDO STREET STATION**, de CHINA MIÉVILLE. *Anais do simpósio "O insólito em língua inglesa"*. UERJ. p. 363-373, 2011

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida pela plataforma **Gmail**, setembro de 2019.

\_\_\_\_\_. **Metal contra os mortos**. Amazon, 2016

\_\_\_\_\_. **Ex-centric heroes, twisted genres and reality-warping discourses: Fantasy and science fiction deconstructed in the works of Angela Carter and China Miéville**. Dissertação mestrado. Rio de Janeiro, UERJ, 2013.

\_\_\_\_\_. **Brinquedos mortais- Austenolatria**. São Paulo: Draco, 2012.

\_\_\_\_\_. 1000 universos.Org. Junior Cazieri. Café de ontem, 2011.

VONNEGUT, K. Science Fiction. *New York Times Book Review*, Sept, 5, 1965. p. 2

WELLS, Carolyn. **A Parody**. Anthology. New York: Scribner's, s/d. Edição do Kindle.

WHATELY, M.P. **O pensamento vivo de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1990.

WHITE, H. **Trópicos do discurso**. Ensaios de crítica cultural. Tradução de Alípio Correa de França Neto. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2001

WORDSWORTH, W. "The Tables Turned". In NELSON, R.; JAFFE, B. **English Literature III 1780-1880**. Cincinnati, Oh: McCormick-Mathers, 1967.



## ANEXO A – CRONOLOGIA DE MACHADO DE ASSIS

**1839** – Nascimento de Joaquim Maria Machado de Assis em 21 de junho, no Morro do Livramento, Rio de Janeiro.

**1855** – Publica seu primeiro trabalho, o poema “Ella” na *Marmota Fluminense*, de Francisco Paula Brito.

**1856** – Entra para a imprensa nacional como aprendiz de tipógrafo.

**1858** – Entra para a livraria de Paula Brito como revisor.

**1858/59** – Colabora em *O Paraíba*.

**1858/64** – Colabora no *Correio Mercantil*.

**1859/60** – Colabora na revista *O Espelho* como crítico teatral.

**1860/67** – Colabora no *Diário do Rio de Janeiro*, a convite de Quintino Bocaiuva, usando os pseudônimos Gil, Job, Platão. Colabora na *Semana Ilustrada* com o pseudônimo de Dr. Semana.

**1862** – Colabora em *O Futuro* sob a direção de Faustino Xavier de Novaes, irmão de Carolina.

**1863** – É publicado o teatro de Machado de Assis com duas comédias “O protocolo” e “O caminho da porta”. Colabora no *Jornal das famílias*, publica contos usando pseudônimos como: Job, Vítor de Paula, Lara, Marx.

**1864** – Publica seu primeiro livro de versos *Crisálidas*.

**1865** – Fundação da Arcádia Fluminense, Machado de Assis era um dos sócios fundadores.

**1866** – Publica a comédia “Os deuses de Casaca” e a tradução do romance *Os trabalhadores do mar*, de Vitor Hugo. Chegada de Carolina Augusta de Xavier ao Rio de Janeiro.

**1867** – Agraciado com a Ordem da Rosa no grau de cavaleiro. Ajudante do diretor do Diário Oficial.

**1869** – Casa-se com Carolina.

**1870** – Publica as obras *Falenas* e *Contos Fluminenses*.

**1872** – Publica o primeiro romance *Ressurreição*.

**1873** – Publica os contos *Histórias da meia-noite* e o ensaio “Notícias da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”. Nomeado primeiro-oficial da Secretaria do Estado do Ministério da agricultura, Comércio e obras públicas.

**1874** – Publica e edita em livro o segundo romance *A mão e a luva*.

**1875** – Publica seu terceiro livro de poesias *Americanas*.

**1876** – Publica o romance *Helena*.

- 1878** – Publica e edita em livro o romance *Iaiá Garcia*. Publica seu primeiro artigo em que critica o romance *Primo Basílio* de Eça de Queiroz.
- 1878/79** – Passa uma temporada em Nova Friburgo, com Carolina por motivos de doença.
- 1881** – Publica o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, publicado anteriormente na *Revista Brasileira*. Colabora efetivamente na *Gazeta de Notícias* onde escreve crônicas.
- 1882** – Publica seu terceiro livro de contos *Papéis Avulsos*, no qual se encontra o conto “O alienista”.
- 1884** – Publica em livro os contos *Histórias sem data*. Muda-se para a rua do Cosme Velho n.18.
- 1888** – Nomeado Oficial da Ordem da Rosa por decreto imperial.
- 1891** – Publica em livro o romance *Quincas Borba*.
- 1896** – Publica seu quinto livro de contos *Várias Histórias*. Dirige a primeira sessão preparatória da fundação da Academia Brasileira de Letras.
- 1897** – Presidente da Academia Brasileira de Letras.
- 1899** – Publica o romance *Dom Casmurro* e o livro de contos, ensaios e teatro *Páginas recolhidas*.
- 1901** – Publica *Poesias completas*.
- 1904** – Publica seu penúltimo romance *Esaú e Jacó*. Sua esposa Carolina falece em 20 de outubro.
- 1906** – Publica *Relíquias de casa velha*.
- 1908** – Publica seu último romance *Memorial de Aires*. Falece em 29 de setembro aos 69 anos de idade no Rio de Janeiro. É enterrado conforme sua vontade na sepultura da esposa no Cemitério de São João Batista.

## ANEXO B – ENTREVISTA COM PEDRO GOMES MACHADO VIEIRA

Entrevista on-line concedida a Michele de Paula Celini em 25 de outubro de 2021.

MPC: Pedro por que você escolheu parodiar *Memórias póstumas de Brás Cubas*? Qual foi o objetivo em trabalhar com essa obra?

P.V: Bom, era 2007 e estávamos prestes a ser engolidos pelo hype das mash up novels. Eu lembro de ter visto a sinopse de *Pride and prejudice and zombies* e na mesma hora me veio a ideia de fazer algo parecido com o *Memórias póstumas*. Se não me engano, o termo *mash up novel* nem tinha entrado em voga ainda (o livro estava em pré-venda) - eu me foquei mais nos zumbis (que é um tema / gênero que não tem erro pra mim, pode ser meio ruim, mas eu vou gostar mesmo assim, haha). De toda a literatura de Machado a escolha parece a mais óbvia. Se defunto autor, por que não autor zumbi, certo? Eu escolhi não “mixar” o texto original (como foi feito nas *mash up novels* da época) e “continuar” a história, com o que supostamente aconteceu no pós-morte do autor.

MPC: Qual foi a repercussão de *Memórias desmortas de Brás Cubas*?

P.V: Foi curioso. Era meio que apropriação de uma tendência gringa (que começou com os romances da Jane Austen e rapidamente se alastrou), mas que, fora o estardalhaço inicial, não “pegou” aqui no Brasil. A Leya lançou aquela coleção de Clássicos Fantásticos (acho que é esse o nome), mas não escolheu parodiar o *Memórias póstumas*, o que sinceramente não fez muita diferença. O *Memórias desmortas* passou despercebido, sendo citado em uma ou outra matéria na mídia, e uns dois ou três anos depois a editora pela qual ele tinha saído faliu. O ex-editor largou os últimos exemplares na minha mão sem que eu tenha recebido nem um tostão, hahah (acho que inclusive eu que paguei o frete haha).

M.P.C: O que você acha de Machado de Assis? Você trabalha com outros personagens machadianos nas *Memórias desmortas*, podemos dizer que você é um leitor assíduo de Machado de Assis?

P.V: Antes de cursar Letras eu conhecia Machado pelas eventuais leituras de colégio e nunca havia me interessado em ir muito a fundo (bem ou mal, naquela época estava bem mais preocupado com gibis, RPG e ficção científica). Pelo contrário, eu tinha aquele preconceito rancoroso contra todos os clássicos brasileiros que o colégio e o vestibular tinham me enfiado goela abaixo na época que eu só queria mesmo saber de Wolverine e

D&D, haha. Mas não tenho dúvida que o contato tardio, e mais maduro, com a obra de Machado fez de mim um fã. Não só escolhi o *Memórias póstumas* para parodiar, como aproveitei que estávamos tendo um semestre só sobre Machado na faculdade e fui abrindo o leque para abranger outras obras - quase como um Universo Expandido de Machado, um *Machadoverso* (hahaha).

M.P.C: Gostaria de saber mais sobre você para elaborar a biografia na minha dissertação.

P.V: Sou formado em Letras Inglês / Literaturas de Língua Inglesa pela Uerj, onde cursei Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa (com dissertação sobre fantasia / ficção científica e pós-modernismo) e abandonei vergonhosamente um doutorado no meio, com a tese meio escrita. Mais ou menos nessa época (do abandono) comecei a trabalhar regularmente como roteirista e desde então escrevi para alguns desenhos animados (*Oswaldo, Ico Bit Zip, Tromba Trem, Irmão do Jorel*) e games. Na Literatura, publiquei meu último romance, *Metal contra os mortos*, em 2017 por conta própria (era pra ter saído pela editora que faliu e ficou engavetado até eu tomar vergonha na cara... havia sido escrito logo depois do *Memórias desmortas*).

M.P.C: Observei em sua obra que você se apropria das mesmas ferramentas que Machado de Assis, como a ironia, o humor, a comunicação com o leitor, as intertextualidades, isso foi de caso pensado? Por quê?

P.V: Desde o início a ideia era emular um pouco do texto e dos maneirismos do Machado. Claro que eu não tinha a presunção de achar que ia enganar alguém (se misturasse o meu texto e o dele, como em um *mash up*, por exemplo). Mas uma paródia bem-sucedida precisa de certo grau de intimidade com o original ou corre o risco de virar um pastiche. Assim, fora a inserção de locais, personagens e plots do *Machadoverso* (desculpa, agora que eu usei essa palavra uma vez não consigo mais parar hehe), procurei empregar essas ferramentas, que são caras ao Machado e que em *Memórias póstumas* ele está em um dos seus momentos mais afiados. Acabou que eu não usei o tal '*mash up*', não da maneira como foi feito em *Pride and prejudice and zombies* e os outros romances do gênero, pois não fiz nenhum tipo de "remix" do texto original. Na mesma época eu cheguei a escrever um *mash up* de *O cortiço*, como um conto de ficção científica (*O Cortiço e as estrelas*, acho que ainda tem na amazon até), que tem partes do texto original adulteradas e mexidas, mas no *Memórias desmortas* esse não foi nem de longe meu objetivo.

M.P.C: Quais literaturas você recorreu para escrever *Memórias desmortas de Brás Cubas*?

P.V: Eu fiz muito uso do meu próprio background prévio. Nem de longe tenho a mesma bagagem de leitura do Machado (minha formação passa mais pelas literaturas inglesa / americana, graças à graduação da UERJ) e até por isso eu arranjei alguns pretextos pra criar intertextualidade com a cultura pop e de entretenimento.

M.P.C: Ciente que você mantém o blog Nerdquest, comente sobre ele.

P.V: Tenho o Blog na WordPress.com. Disponível em: <https://nerdquest.wordpress.com> desde setembro de 2005. Público informações e dicas sobre livros, filmes, jogos de videogame, músicas e é lógico todas as informações sobre meus próprios livros. Os hiperlinks dão acesso às editoras que publicaram meus livros, à plataforma Skoob que oportuniza troca de informações (feedbacks, resenhas, comentários) disponível em: <https://www.skoob.com.br/autor/1016-pedro-vieira>. E ao meu escritor preferido Neil Gaiman, o qual entreguei um exemplar de *Nerdquest* na Flip 2008. Ele pegou o livro, agradeceu (*It's really very kind of you*) e perguntou onde estava a minha assinatura (Neil Gaiman disse: Se você não assinar o meu livro, eu não assino o seu). Dei um autógrafo pro Neil Gaiman! Se ele tivesse pedido pra eu traduzir o livro todo ali mesmo.

Eu fico feliz e surpreso do meu livro estar sendo lido depois de tanto tempo e do livro ter “flopado” tanto quando saiu haha. De qualquer maneira, estou às ordens.

## ANEXO C – GLOSSÁRIO

**Apocalipse zumbi** – Cenário apocalíptico hipotético popular na ficção científica e no terror. Definido como uma infestação de zumbis em escala catastrófica, levando a sociedade ao colapso. Criaturas hostis à vida humana, impossíveis de serem controladas por forças militares, mesmo com os recursos atuais à disposição. Em algumas hipóteses, vítimas de um ataque de zumbi também se transformariam nestas criaturas se sofrerem uma mordida ou arranhão de um infectado. O conceito nascido na década de 1960, ganhou grande popularidade ao longo dos anos, servindo de tema para incontáveis filmes, seriados, livros, histórias em quadrinhos, videogames e outras obras de variadas mídias. Cultuado e até mesmo aguardado por muitas pessoas. Há aqueles que acreditam na concretização de tal cenário fictício e preparam-se para a suposta chegada.

**Action figures** – Figura plástica de um personagem que pode mudar de posição, ou mudar sua posição de ação, alguns contam com até articulações em partes do corpo, podendo criar posições detalhadas. Frequentemente usadas em filmes, animes, videogames, programas de televisão e filmes de *stop-motion*.

**Alone in the dark** – Série de jogos eletrônicos lançados antes do *Resident Evil*, reconhecido por muitos como o "pai" dos jogos do gênero *Survival Horror*, gênero de características marcantes como transporte limitado de objetos, escassez de armas, munições e restauradores de energia, entre outras situações que tendem a levar os jogadores a um estado de tensão.

**Astromeecânico** – Droide, que serviu como mecânico automatizado em naves espaciais. A maioria dos astromeecânicos só foram capazes de se comunicar por escrito através de outro sistema de computador ou através de um código especial de cliques, bleeps e sons semelhantes, conhecidos como binários.

**Avatar** – **Manifestação corporal** de um **ser superpoderoso**, na religião hindu, é um ser supremo, imortal. Esta palavra também tem sido muito usada pela mídia e em informática, porque são criadas figuras semelhantes ao usuário, por exemplo, nas redes de relacionamento, permitindo a personalização dentro do computador, ganhando assim um corpo virtual.

**Card game** – Os *card games* fazem parte da cultura moderna de jogos competitivos desde muito antes da popularização dos computadores, presente no cenário competitivo tanto com cartas físicas quanto as digitais.

**C3PO, de Star Wars** – Droide de protocolo que tinha a capacidade de falar e entender mais de seis milhões de idiomas. Ele foi companheiro por muito tempo do droide astromecânico R2-D2. Sua principal função, como droide de protocolo, foi ajudar a explicar os costumes de outras culturas e a traduzir suas línguas. Extremamente leal, serviu a mais de quarenta donos.

**Chat room** – Sala de bate papo, uma conversa informal na Internet cujos participantes trocam mensagens escritas em tempo real, que aparecem ao mesmo tempo para todos.

**Claymore** – Espada de folha larga, grande e pesada, usada pelos habitantes da Alta Escócia. Possui gume duplo e é manejada com as duas mãos, o que impede o guerreiro de utilizar um escudo.

**Cosplay** – Junção de *costume* (fantasia) e *roleplay* (brincadeira ou interpretação). **Hobby cujos os participantes se fantasiam de personagens fictícios da cultura pop japonesa.** Um cosplay pode estar relacionado com personagens de games, animes e mangás, e também englobar qualquer outro tipo de caracterização da cultura pop ocidental. Normalmente, os *cosplayers* (pessoas que fazem cosplay) são fãs dos personagens que representam e das respectivas séries, filmes, games ou desenhos.

**Cyberpunk** – Subgênero alternativo de ficção científica, conhecido pelo enfoque de "alta tecnologia e baixa qualidade de vida" ("High tech, Low life"). Toma o nome da combinação de cibernética e punk alternativo. É como se a vida neste futuro distópico fosse um fliperama, dos anos 80/90 sujo, cheio de maloqueiros e máquinas barulhentas, com o ar cheirando a cigarro e poluição, mas que hipnotiza as pessoas com promessas de alta tecnologias. Mescla ciência avançada, como as tecnologias de informação e a cibernética, com algum grau de desintegração ou mudança radical no sistema civil vigente. O termo foi criado em 1980, pelo escritor Bruce Bethke, para o seu conto "Cyberpunk", que, entretanto, só seria publicada em novembro de 1983. William Gibson também arriscou uma definição, em seu livro *Neuromancer*: o indivíduo *cyberpunk* é uma espécie de "pichador virtual" que se utiliza de seu conhecimento acima da média dos usuários para realizar protestos contra a sistemática vigente das grandes corporações, sob a forma de vandalismo com cunho depreciativo, a fim de infligir-lhes prejuízos sem, contudo, auferir qualquer ganho pessoal.

Na literatura *cyberpunk*, muito da ação se ambienta virtualmente, no ciberespaço - a fronteira evidente entre o real e o virtual fica embaçada. Característica típica (ainda que não universal) desse gênero é ligação direta entre o cérebro humano e sistemas de computador.

**Droide** – Refere-se a um tipo de robô, especificamente robôs inteligentes como aqueles vistos no universo ficcional de *Star Wars*. Mais especificamente, droides são definidos como robôs autoconscientes, embora isto não implique senciência. Droides famosos incluem R2-D2 e C-3PO. George Lucas detém os direitos autorais sobre o termo "droid". Todavia, a palavra "droid" tem sido livremente usada em certos programas de TV e diálogos em filmes.

**Fandom** – Combinações da expressão *fan kingdom*, "reino dos fãs", na tradução literal para o português. *Fandom* é um grupo fãs de determinado seriado de televisão, uma música, artista, filme, livro. O termo se popularizou através da internet, principalmente pelas redes sociais, como o *Twitter* e o *Facebook*. Como os *fandoms* são comuns na internet, seus membros costumam discutir virtualmente todos os assuntos relacionados. Em muitos casos, os *fandoms* organizam encontros físicos, para que os membros possam se conhecer pessoalmente. São similares aos populares *fanclubs*, que fizeram sucesso nos anos 1990. A grande diferença está no uso das redes sociais online como ferramenta de comunicação e articulação. São essenciais para o crescimento e movimentação do entretenimento, pois são os principais consumidores da mídia.

**Fanboys** – Termo descritivo, muitas vezes depreciativo, para definir uma pessoa que é fã de forma excessiva por um produto, pessoa ou empresa; que se demonstra ao defender fortemente sua opinião a respeito do assunto. O termo geralmente está interligado à cultura nerd.

**Gadget** – Termo usado para designar dispositivos eletrônicos portáteis de maneira genérica, como smartphones, tablets, notebooks, HDs externos, carregadores portáteis.

**Greedo, de Star Wars** – Personagem fictício da franquia Wars. Um caçador de recompensas Rodiano do Clã Tetsu e trabalhava para o gangster Jabba the Hutt. Ele aparece no primeiro filme de *Star Wars* durante uma cena em que confronta e ameaça Han Solo apenas para ser morto por Solo. A cena foi posteriormente alterada para que Greedo também atirasse em Han, levando à infame controvérsia dos fãs conhecida como "Han atirou primeiro", com a qual o personagem se tornou mais conhecido.

**Hardware:** Disco rígido



**Highlander** – Grande sucesso no cinema “Highlander – O Guerreiro Imortal”, um filme estrelado por Christopher Lambert e Sean Connery. O personagem Connor MacLeod um imortal (Highlander) tinha quase 500 anos, mas aparentava trinta e poucos. O filme rendeu sequências séries, animações e quadrinhos. O termo “Highlander” passou a fazer parte do cotidiano das pessoas em referência a pessoas que parecem que nunca envelhecem ou nunca morrem.

**Katana**, – Tradicional espada japonesa que foi usada pelos samurais do Japão antigo e feudal. A Katana é caracterizada por sua aparência distintiva: uma lâmina curva de um único fio com um protetor circular ou esquadrado e um cabo longo para acomodar duas mãos.

**Meme** – Termo grego que significa imitação bastante conhecido e utilizado no "mundo da internet", referindo-se ao fenômeno de "viralização" de uma informação, ou seja, qualquer vídeo, imagem, frase, ideia, música que se espalhe entre vários usuários rapidamente, alcançando muita popularidade.

**Nerd** – Pessoa muito dedicada aos estudos, que exerce atividades intelectuais muitas vezes inadequadas para sua idade. Termo usado muitas vezes de forma depreciativa e jocosa. O dito, *nerd*, é muitas vezes um solitário que se dedica a atividades antissociais podendo ter dificuldade de interação, tímido, impopular ou fisicamente pouco atraente. Nos anos de 1960 este termo começou a ser utilizado se referindo principalmente aos físicos e aos intelectuais.

**New Weird** – Nova designação para ficção científica com características *weird* (esquisito). Atribui-se a criação do termo new weird a M. John Harrison é creditado com a criação do termo "New Weird" na introdução de *The Tain*. Os escritores envolvidos são principalmente romancistas que incluídos nos gêneros de terror e ficção especulativa, mas que muitas vezes cruzam limites. Autores notáveis incluem KJ Bishop , Paul Di Filippo , M. John Harrison, Jeffrey Ford , Storm Constantine , China Miéville , Alastair Reynolds , Justina Robson , Steph Swainston , Mary Gentle , Michael Cisco e Jeff VanderMeer , entre outros.

**Pop** - Abreviatura da palavra popular, usado tanto em inglês quanto no português.

**Pitfall** – Jogo eletrônico de plataforma. Com pouco mais de 4 milhões de cópias vendidas, Pitfall é o segundo jogo mais vendido para o Atari 2600. É creditado como o precursor do gênero de plataforma de rolagem lateral (side-scrolling).

**Platoon** – Filme norte-americano de 1986, do gênero drama de guerra, escrito e dirigido por Oliver Stone. Baseado na experiência pessoal de Oliver Stone na Guerra do Vietnã. Na época de seu lançamento o filme recebeu elogios universais da crítica especializada, sendo altamente premiado por seu roteiro, elenco, direção, cinematografia e edição.

**R2D2, de Star Wars** – Droide astromecânico, versátil e corajoso de personalidade aventureira durante suas muitas décadas de operação. Dentro de sua armação cilíndrica estavam muitas armas, sensores, e outras ferramentas que poderiam ser estendidas para atender situações de necessidades diversas. Como outros droides astromecânicos, R2-D2 podia andar sobre duas pernas ou usar uma terceira perna para rolar pelo chão.

**RPG** – Sigla em inglês para *role-playing game*, um gênero de jogo no qual os jogadores assumem o papel de personagens imaginários, em um mundo fictício. Os jogos de RPG podem ser jogados de diversas formas. As mais comuns são através de atuação literal, na qual os jogadores agem, falam e se vestem como seus personagens.

**Senciência** – Capacidade dos seres de sentir sensações e sentimentos de forma consciente.

**Space opera** – Ópera espacial ou novela espacial. É um subgênero da ficção científica que enfatiza a aventura melodramática, as batalhas interplanetárias, o romance cavaleiresco e a tomada de riscos. Definido principalmente ou inteiramente no espaço sideral. O gênero se tornou muito popular a partir dos anos 1960 e 1970, graças a franquias como Star Trek, Perry Rhodan, Star Wars e Battlestar Galactica. As space operas surgiram na década de 1930 e continuam sendo produzidas em literatura, cinema, quadrinhos, televisão e videogames.

**Steampunk** – Um subgênero da ficção científica, ou ficção especulativa, que ganhou fama no final dos anos 1980 e início dos anos 1990. Trata-se de obras ambientadas no passado, no qual os paradigmas tecnológicos modernos ocorreram mais cedo do que na história real, mas foram obtidos por meio da ciência já disponível naquela época como os computadores de madeira e aviões movidos a vapor. É um estilo normalmente associado ao futurista *cyberpunk* e assim como este, tem uma base de fãs semelhante, mas distinta.

Baseado num universo de ficção científica criado por autores consagrados como Júlio Verne.

**Streaming** – Tecnologia de transmissão de dados pela internet, principalmente áudio e vídeo, sem a necessidade de baixar o conteúdo. O arquivo, que pode ser um vídeo ou uma música, é acessado pelo usuário online. O detentor do conteúdo transmite a música ou filme pela internet e esse material não ocupa espaço no computador ou no celular.

**Stop-motion** – Técnica de animação muito usada com os recursos de uma máquina fotográfica ou de um computador. Utilizam-se modelos reais em diversos materiais, sendo os mais comuns a madeira de árvore que tenha troncos e a massa de modelar. Nem toda animação em stop motion é composta apenas por objetos, atores humanos também podem ser utilizados. São necessários aproximadamente 24 quadros para criar um segundo de animação dependendo do processo, são tiradas até 600 fotos ou mais dos artistas.

**Survival Horror** – Terror de sobrevivência, um gênero de jogos eletrônicos, no qual os temas são sobrevivência, terror e mistério. O elemento mais importante no *survival horror* é o de proporcionar uma certa quantidade de tensão sobre o jogador, mas também providenciar uma sensação de conquista que é alcançada derrotando as criaturas, superando a tensão e o medo. O principal objetivo do jogo é sobreviver a fatos inicialmente incompreendidos e misteriosos e, ao longo do jogo descobrir os detalhes, desvendar os mistérios da história e encontrar soluções para os diversos quebra-cabeças apresentados. Acredita-se que o jogo *Alone in the Dark* foi quem cimentou a base para a fórmula atual, mas o gênero só ficou popular graças a *Resident Evil*.

**Trash** – É antes de tudo, um conceito associado a uma estética de “mau gosto”, o que por si só já é uma ideia problemática. Na Informática são armazenamentos temporários de arquivos que foram deletados pelo usuário.

**Vibe** – Redução popular de “*vibration*” que significa vibração. Palavra utilizada normalmente entre jovens e adolescentes, referindo-se à vibração. Surgiu inicialmente entre pessoas que iam a festas de música eletrônica, dizendo que estavam indo aproveitar a “vibe”.

**Zumbificação** – É a capacidade de transformar outros indivíduos em zumbis.

**Zombie walk** – Caminhada urbana composta por um grande grupo de pessoas que se vestem de zumbis e se comunicam como eles, grunhindo, gemendo e gritando “miolos” ou “cérebros”. O evento é promovido via internet ou através de *flyers*, cartazes, etc. As *Zombie*

*Walks* são consideradas por muitos participantes como um evento underground. Uma das primeiras *Zombie Walks* ocorreu em outubro de 2003 em Toronto no Canadá, com apenas seis participantes obtendo grande repercussão. Em 27 de agosto de 2005 ocorreu em Vancouver a primeira *Zombie Walk* em grande escala, com mais de 400 participantes caminhando por mais de 35 quadras no centro da cidade. A primeira *Zombie Walk* realizada no Brasil foi em Belém em 29 de outubro de 2006. Em 2007, surge a primeira invasão zumbi em Lisboa, Portugal, de início com pouca adesão, aumentando em 2008 o número de mortos-vivos. Fazendo uma pausa em 2009, a *Zombie Walk* Lisboa regressou em 2010 para receber a presença de George A. Romero

Fonte: <https://www.significados.com.br> e Dicionário digital insólito ficcional. Disponível em: <http://www.insolitoficcional.uerj.br/>