

**AS TRADUÇÕES INTERSEMIÓTICAS DO ROMANCE *TRISTE FIM DE  
POLICARPO QUARESMA***

Tatiana Sena<sup>1</sup>

**Resumo:** Neste artigo, analisei as traduções intersemióticas do romance *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1915), de Lima Barreto, focalizando as transposições dessa obra para o cinema, designadamente o filme *Policarpo Quaresma, herói do Brasil* (1998), de Paulo Thiago, e para o teatro, com o espetáculo *Policarpo Quaresma* (2008), de Luiz Marfuz. Constatei que essa emblemática personagem da literatura nacional adquiriu *status* destacado como signo cultural, devido a sua disseminação no imaginário brasileiro. Em vista disso, os trânsitos culturais dessa obra barretiana permitem perceber as disputas ideológicas em torno dos símbolos nacionais, agenciadas em locais de enunciação diferenciados.

**Palavras-chave:** tradução intersemiótica, literatura brasileira, cinema, teatro

**Será arte?**

*Uma parte de mim  
é só vertigem:  
outra parte,  
linguagem.*

*Traduzir uma parte  
na outra parte  
\_ que é uma questão  
de vida ou morte \_  
será arte?<sup>2</sup>*

A partir do sugestivo tema “literatura e outras artes”, que tem sido amplamente discutido nos espaços letrados<sup>3</sup>, percebemos como artistas, críticos e teóricos têm pensado as conseqüências do processo de autonomização que constituiu o campo artístico. O século XIX é apontado como crucial para compreender a formatação dos campos artísticos, processo considerado por muitos teóricos como um dos marcos característicos da modernidade.

<sup>1</sup> Estudante do mestrado no Programa Pós-Graduação em Letras e Linguística, na Universidade Federal da Bahia. Bolsista CNPq. E-mail: tatianasena@ufba.br

<sup>2</sup> GULLAR, Ferreira. Traduzir-se. In: *Na vertigem do dia*. São Paulo: Publifolha, 2004.

<sup>3</sup> Esse processo é visível em títulos de livros, na criação de grupos de trabalhos em seminários e congressos e em componentes curriculares nos cursos na área de Letras. São iniciativas que podem ser mapeadas a partir da década de 1960 e mais intensamente nas três últimas décadas.



Para o sociólogo Pierre Bourdieu, a noção de campo se refere a um espaço estruturado de relações e de posições, em que disputas são travadas entre agentes e instituições pela hegemonia do capital simbólico. Em seu livro *As regras da Arte*, Bourdieu mapeia a constituição do campo artístico e suas regras, dessacralizando o discurso da transcendência artística. Para o autor, “está claro que o campo literário e artístico constitui-se como tal na e pela oposição a um mundo ‘burguês’ que jamais afirmara de maneira tão brutal seus valores e sua pretensão de controlar os instrumentos de legitimação, tanto no domínio da arte como no domínio da literatura” (BOURDIEU, 1996, p. 75). Os artistas passam, então, a legislar o campo, ainda que ocupassem posições diferenciadas internamente, pois não podemos perder de vista a cumplicidade subjacente que rege a organização dos campos artísticos. Essa autonomia foi fundamental para a criação de regras e parâmetros das artes, que tornou possível a construção de linguagens artísticas reconhecidas socialmente como diferenciadas.

Entretanto a especialização das artes afastou o artista do diálogo mais amplo com a sociedade, fazendo com que a produção artística moderna se tornasse hermética e voltada apenas para os pares. O capital simbólico do campo artístico é a consagração e esta é mais valorizada quando sancionada pelos agentes que constituem o campo. A popularidade comercial era vista como uma adesão aos valores burgueses, no século XIX.

Na contemporaneidade, muitos teóricos procuram enfatizar a prática artística como um ato de tradução e não à toa ressalta-se a fronteira, demarcada pela conjunção aditiva, entre as linguagens artísticas. Dessa forma, pela análise desse tópico, “literatura e outras artes”, evidencia-se, simultaneamente, que a literatura é reconhecida como uma arte autônoma, assim como uma busca por romper com o autismo em que se enclausurara as linguagens artísticas especializadas na modernidade.

Na conferência “Linguagem e literatura”, realizada em 1964, Michel Foucault considera que “a literatura é uma linguagem ao infinito, que permite falar de si mesma ao infinito” (2005, p. 155), mas ressalta que “é recente em nossa cultura o isolamento de uma linguagem singular cuja modalidade é ser ‘literária’” (2005, p. 107), localizando no século XIX a emergência desse processo, que se relaciona amplamente com o “espaço do livro”, quando este se transforma no “lugar essencial da linguagem” (2005, p. 174). Se a literatura é uma linguagem cuja ductibilidade pode ser reconstruída interminavelmente, como salientou Foucault, compreende-se que a literatura não apenas dobra-se sobre si, mas é desdobrada por outras linguagens. Julio Plaza, artista

multimídia e professor universitário, entende a “tradução como uma prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e reprodução, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história” (2003, p. 14). Pela etimologia do vocábulo *traduzir*, oriundo do latim *traduco*, ressalta-se as acepções de “conduzir além, de um lugar para o outro, transferir, dar a saber” (HOUAISS). Dessa forma, a tradução não traduz o sentido de um texto, mas uma leitura a respeito desse sentido, que não é algo preexistente, visto que é construído na relação entre os sujeitos.

O linguista Roman Jakobson considera que há três tipos possíveis de tradução: intralingual (recriação sígnica dentro do mesmo sistema lingüístico), interlingual (recriação a partir de outro sistema lingüístico) e a intersemiótica, que se constitui como foco da análise proposta por esta pesquisa. Para Jakobson, a tradução intersemiótica “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” ou “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” (JAKOBSON apud PLAZA, 2003, p. XI).

O objetivo desse artigo é discutir as traduções intersemióticas do romance *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, focalizando como as transposições dessa obra permitem compreender as leituras realizadas por leitores diferenciados, por estabelecer com a obra uma outra relação, que a não a meramente fruitiva. Para a professora e crítica literária Evelina Hoisel, esses leitores/criadores são produtores de discurso, cuja “leitura transformar-se-á em uma reescritura, em uma nova textura, através de outros signos. Esse leitor poderá instalar um sistema textual através do processo do enxerto, fazendo com que seu texto seja depositário de outros textos” (HOISEL, 1996, p. 08,09). A obra *Triste Fim de Policarpo Quaresma* foi adaptada para o teatro e para o cinema. Os trânsitos culturais da obra barretiana permitem perceber as disputas ideológicas em torno dos símbolos nacionais, implementada por agentes de diferentes locais de enunciação.

### **Interseções, divergências: teatro, literatura e cinema**

A relação entre as linguagens artísticas é um tema contemporâneo, constituindo-se como um problema teórico. É sintomático que essas questões estejam sendo abordadas atualmente, colocando em primeiro plano o aspecto da linguagem. A partir de cada binômio, literatura/teatro e literatura/cinema, podem-se mapear muitas polêmicas,

envolvendo os atritos e aproximações entre as artes e mais amplamente sobre a crise da metafísica ocidental.

- **Literatura e teatro**

No que concerne a literatura e teatro, dois eixos de posições são identificáveis. Há autores que consideram o teatro primordialmente literário, sendo que todos os demais elementos cênicos estariam subordinados ao texto. Por outro lado, há teóricos que consideram o texto como mais um acessório do espetáculo. Para o filósofo Gerd Bornheim (1983), “uma coisa é teatro de texto e outra teatro literário” (p. 85). O autor considera que no classicismo francês, especificamente a partir de Racine, surgiu a “hegemonia do texto em sua especificidade literária” (p. 87). Nesse tipo de teatro, houve uma negação do espetáculo em sua multimodalidade cênica expressiva. Bornheim considera que é justamente esse teatro literário que está em crise, evidenciando a importância da linguagem cênica. Para o autor, “o processo de dessoramento que aflige o teatro literário representa tão somente a crise de um modo determinado – abstrato – de entender a presença do texto dentro do complexo que instaura a apresentação cênica” (1983, p. 86).

A professora de História do Teatro, Silvia Fernandes (2000), considera que a diversidade marca o teatro contemporâneo, visto que “as fronteiras do drama se alargaram a ponto de incluir romances, poemas, roteiros cinematográficos e até mesmo fragmentos de falas esparsas, desconexas, usados apenas para pontuar a dramaturgia cênica do diretor ou do ator” (p. 25). Segundo Fernandes (2000), percebemos a dupla autonomia da escritura dramática e da escritura cênica, já que “a qualidade teatral deixa de ser medida pela capacidade de criar ação. Agora teatral pode ser apenas espacial, visual, expressivo no sentido da projeção de uma cena espetacular” (p. 33). A encenação entrecida de intertextos, através de diferentes linguagens artísticas, como a dança e a música, confere ao espetáculo o aspecto multifacetado e híbrido que marca a dramaturgia contemporânea. Dessa forma, o conceito de espetáculo coloca-se de maneira definitiva nos estudos acadêmicos mais recentes. Para o etnocenologista Jean-Marie Pradier (1999), “por ‘espetacular’ deve-se entender uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar. Uma forma distinta das ações banais do cotidiano” (p. 24).

- **Literatura e cinema**

A aproximação entre literatura e cinema ocorreu ainda nos primeiros anos de constituição da linguagem cinematográfica ao redor do mundo. A construção da linguagem cinematográfica foi um processo gradual, relacionado às experimentações estéticas, inovações tecnológicas e apropriações de procedimentos pertencentes a outras linguagens artísticas constituídas, como a literatura e o teatro. O cinema, por exemplo, aproveitou-se da narratividade literária para contar histórias.

O cineasta russo Sierguéi Eisenstein, diretor de *O encouraçado Potemkin*, foi o responsável pela invenção de vários movimentos de câmera, mas a sua principal contribuição para a linguagem cinematográfica e para os estudos sobre cinema foi o conceito de montagem. A partir das discussões com Lev Kuléchov, para quem a montagem era encadeamento de pedaços, Eisenstein contrapõe sua “concepção da montagem como colisão. Concepção segundo a qual, da colisão de dois fatores determinados, surge um conceito” (Eisenstein, 1977, p. 177).

Segundo Marcel Martin (1990), a montagem é o “fundamento mais específico da linguagem fílmica” (p. 132), visto que ela é significativa em si, diferentemente dos movimentos da câmera que são significativamente contingenciais. Eisenstein entende a montagem como conflito, o qual engendraria uma dinâmica que “age como impulso que impele para frente a totalidade do filme” (1977, p. 178). As funções da montagem servem à condução do telespectador, ajudando na criação do ritmo do filme ou de uma idéia.

Já em 1908, quando o cinema aportava no Brasil e sua linguagem estava ainda em construção, o filme *Os Guaranis*, do diretor português Antônio Leal, inaugurou as reiteradas traduções que o romance de José de Alencar teve pela filmografia nacional; ao todo forma seis versões. Como o cinema era uma linguagem artística emergente, essa aproximação com as obras consagradas significava um “desejo de legitimação das práticas artísticas do novo meio” (PRATES, 2004, p. 62). A pesquisadora Marinyze Prates (2004) considera que, além do aspecto legitimador, tal aproximação decorre também por conta do caráter narrativo de ambas as linguagens, que se atrela aos interesses de afirmação da identidade nacional através da difusão de narrativas da nacionalidade, a partir da recriação de obras da tradição canônica brasileira.

Esse processo de aproximação entre o cinema e as artes consagradas foi perceptível ao redor do mundo. O advento do cinema foi marcado por intensos debates

acerca do seu estatuto artístico. Percebemos o caráter polêmico em torno do tema a partir das discussões dos filósofos Walter Benjamin e Theodor Adorno, no âmbito da Escola de Frankfurt. Diferentemente de Adorno, para quem o cinema não era arte, Walter Benjamin mostrou-se receptivo às possibilidades das novas práticas culturais, embora apontasse como o fascismo apropriava-se dos meios técnicos para engendrar a maquinaria de guerra, estetizando a vida política. Para Benjamin, era preciso politizar a arte.

Refletindo sobre o impacto da reprodutibilidade técnica na sociedade e especialmente sobre os deslocamentos produzidos no campo artístico, Benjamin escreve o célebre artigo “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, em 1935, no qual analisa o impacto das modificações das novas técnicas na arte. Para Benjamin (1994), a questão era saber se essas invenções tecnológicas, como a fotografia e o cinema, não afetaram a “própria natureza da arte” (p. 176), mas do que especificamente caracterizá-las como artísticas ou não. Neste artigo, Benjamin aponta como é revelador “o esforço de conferir ao cinema a dignidade da ‘arte’ obriga [os] teóricos, com uma incedível brutalidade, a introduzir na obra [cinematográfica] elementos vinculados ao culto” (1994, p. 177). A obra de arte surgiu vinculada ao culto religioso. Por conta dessa relação religiosa, a obra “autêntica” carrega um fundamento teológico. Não à toa o conceito de aura, proposto por Benjamin, exprime a autenticidade da obra de arte, enraizada numa tradição, fixada pelo *hic et nunc* de uma existência única. A noção de aura, como “a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (1994, p. 170), demarca claramente a relação de Walter Benjamin com o pensamento judeu, pois aura é um termo religioso. Para o historiador e teólogo Gershom Scholem, aura “designa a luz invisível que rodeia uma aparição, o prolongamento do todo psico-físico de uma pessoa e que é visível ou pode tornar-se visível para determinadas pessoas” (SCHOLEM apud KOTHE, 1978, p. 41). Tal sentido de que a obra aurática era visível para poucos ressalta a especialização do campo artístico, pois alguns agentes do campo se colocam como leitores mais habilitados da obra artística.

### **Policarpo Quaresma, tradutor**

Publicado no formato de folhetim no *Jornal do Comércio*, entre 1911 e 1914, o romance *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, trouxe à cena uma personagem emblemática da literatura brasileira, uma figura cultural que adquiriu ampla circulação

no imaginário nacional. Policarpo Quaresma, mais conhecido por Major Quaresma, foi caracterizado como um homem metódico, misantropo, cuja paixão pela Pátria guiava sua vida, como evidencia o seguinte excerto do romance:

Policarpo era patriota. Desde moço, aí pelos vinte anos, o amor da pátria tomou-o todo inteiro. Não fora o amor comum, palrador e vazio; fora um sentimento sério, grave absorvente. Nada de ambições políticas ou administrativas; o que Quaresma pensou, ou melhor: o que o patriotismo o fez pensar, foi um conhecimento inteiro do Brasil (...). Quaresma era antes de tudo brasileiro. (BARRETO, 1994, p. 08)

A personagem Policarpo Quaresma funciona como um signo cultural no imaginário brasileiro, podendo ser configurado como um símbolo nacional, pois foi convencionalizado como o *nosso* cavaleiro da triste figura, o Quixote brasileiro. O romance *Triste Fim de Policarpo Quaresma* está inserido entre as obras cuja discussão sobre a nacionalidade é enfatizada pela crítica literária.

Policarpo Quaresma é um tradutor de si, visto que buscou durante toda sua vida traduzir seus ideais patrióticos. A estrutura tripartite da narrativa expressa os diferentes espaços nos quais o Major Quaresma tentou concretizar as mudanças almeçadas para a Pátria. O protagonista transfere seus ideais do campo cultural para a cultura do campo e, por fim, na esfera política, tem seus projetos brutalmente silenciados. O narrador, através de uma passagem em discurso indireto livre, cuja focalização funciona praticamente como um fluxo de consciência, sintetiza a triste trajetória de Policarpo Quaresma.

O tupi encontrou a incredulidade geral, o riso, a mofa, o escárnio; e levou-o à loucura. Uma decepção. E a agricultura? Nada. As terras não eram ferazes e ela não era fácil como diziam os livros. Outra decepção. E, quando o seu patriotismo se fizera combatente, o que achara? Decepções. Onde estava a doçura de nossa gente? Pois ele não a viu combater como feras? Pois não a via matar prisioneiros, inúmeros? Outra decepção. A sua vida era uma decepção, uma série, melhor, um encadeamento de decepções. (BARRETO, 1994, p. 150)

O crítico literário Silviano Santiago (1983) chama a atenção para esse “resumo que vem servindo de apoio à nossa e a qualquer leitura do romance” (p. 1972), pois esta dobradura sobre si da própria narrativa reitera a idéia presente no romance de que Pátria é “certamente uma noção sem consistência racional e precisava ser revista” (BARRETO, 1994, p. 151). O romance *Triste Fim de Policarpo Quaresma* pretende realizar essa revisão, projeto perceptível quando focalizamos a moldura discursiva do romance, que, longe de reiterar o ufanismo de Policarpo Quaresma, questiona-o. Para Santiago, é pela redundância como procedimento de construção do romance que Lima Barreto põe em xeque o conceito de pátria sedimentado na cultura. Entendo essa

estratégia de redundância como um processo de tradução interna da própria obra que promove clivagens discursivas na narrativa, demarcando a cisão entre o discurso crítico do narrador e o discurso ufanista da personagem.

### **De Dom Quixote a Dom Juan: Policarpo Quaresma no cinema**

O romance *Triste Fim de Policarpo Quaresma* foi levado ao cinema, em 1998, pelo diretor Paulo Thiago, cuja carreira é marcada por uma intensa interlocução com o campo literário. O cineasta dirigiu um curta-metragem intitulado *A criação literária em Guimarães Rosa*, em 1968, filmando também a partir da obra rosiana o longa-metragem *Sagarana, o Duelo*, em 1974. Dirigiu também o documentário *Poeta de Sete Faces* (2002), sobre o poeta Carlos Drummond de Andrade, e adaptou deste autor o poema “O caso do vestido” no filme *O vestido*, de 2003. Paulo Thiago é graduado em Economia e Sociologia Política, mas desde a década de 1980 atua como cineasta e produtor cinematográfico.

No governo de Fernando Collor, houve a extinção da Embrafilme, o que ocasionou muitas dificuldades no financiamento dos filmes, conduzindo o cinema brasileiro, no início da década de 1990, a uma grave crise. A partir de 1995, há uma reestruturação do setor com a criação da Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual. O filme *Policarpo Quaresma, herói do Brasil* insere-se nesse contexto, conhecido como o “cinema da retomada”.

O diretor Paulo Thiago considera que na “Era Collor” houve uma despersonalização muito grande da cultura brasileira, com a presença ostensiva da cultura norte-americana. Dessa forma, “a história de um brasileiro alucinado, defendendo loucamente as coisas brasileiras pareceu sensacional até como provocação. Trata-se de um personagem muito ético, cheio de princípios, um anti-Macunaíma” (THIAGO *apud* NAGIB, 2002, p. 478). Além de relacionar Policarpo Quaresma a Dom Quixote, Thiago contrasta o sentido da personagem antagonicamente a Macunaíma. É bastante significativo que o ator escolhido para interpretar Policarpo Quaresma seja o mesmo ator que interpretou Macunaíma no filme homônimo. O próprio ator Paulo José confessou que gostaria de encarnar Policarpo, depois de ter feito Macunaíma (NAGIB, 2002). Esses “acazos” são bastante significativos na história do cinema brasileiro. E não à toa a própria recriação fílmica de personagem tão emblemático das letras nacionais



pode funcionar como metáfora para uma intelectualidade preocupada com os desígnios da nação, como lembra o crítico de cinema Jean-Claude Bernardet (1995).

O diretor Paulo Thiago, em entrevista a Lucia Nagib (2002), enfatiza que sua “geração é cinemanovista” (p. 471). No Brasil, no que tange ao desenvolvimento da linguagem cinematográfica, assim como de um novo do relacionamento com a literatura, o Cinema Novo é considerado um marco. Segundo Marinyze Prates, “os cinemanovistas inauguraram no Brasil um modo de contato com a literatura bem diferente do que vinha sendo praticado até então” (2004, p. 77). Os diretores do Cinema Novo fizeram transposições que não guardavam uma deferência pela obra literária, experimentando inovadoramente nas reconstruções criativas que faziam.

Entretanto, no filme *Policarpo Quaresma, herói do Brasil* não há uma tentativa de inovação da linguagem cinematográfica. A estética do filme de Paulo Thiago é previsível, similar às reconstruções históricas das novelas de época da linguagem televisiva. Há problemas também na montagem do filme, cujos cortes não instauram o conflito entre as partes, adensando a composição fílmica, nem investem em montagens internas à cena.

A meu ver, em apenas duas cenas do filme, o aspecto da montagem interna à cena foi bem urdido. Na cena em que Quaresma tenta convencer Floriano Peixoto da viabilidade de seus projetos, sendo interrompido pelo Marechal de Ferro, que o chama de “visionário”. As figuras aparecem frente a frente, mas separadas por uma grade de ferro. A montagem funciona pelo contraste entre as duas personagens, que representam projetos antagônicos. A segunda cena em que o princípio interno da montagem aparece como elemento interessante é quando Quaresma parece fecundar a terra, durante a chuva.

Tanto o diretor, quanto o roteirista assinalam o caráter patético da obra. Para Thiago, os personagens do filme “devem aparecer em sua qualidade patética” (THIAGO *apud* NAGIB, 2002, p. 479). Entretanto, a narrativa fílmica opta por um tratamento humorístico, como o trailer do filme já antecipa, no qual uma voz *off* afirma que Policarpo Quaresma é “engraçado, patriota e muito louco”, mas que “de patriota e de louco todos nós temos um pouco”, destacando o aspecto divertido da obra.

Eisenstein considera que, na relação do autor/cineasta com a coisa retratada, existem marcadores textuais na composição fílmica que visam co-mover o telespectador, em quem devemos procurar o efeito. O cineasta e teórico russo está interessado em conceituar uma obra patética. Para Eisenstein (2002), “o *pathos* mostra

seu efeito – quando o espectador é compelido a pular em sua cadeira. Quando é compelido a tombar quando está de pé. Quando é compelido a aplaudir, a berrar. (...) Em resumo – quando o espectador é forçado a ‘sair de si mesmo’” (p. 148). O efeito de uma obra patética deveria conduzir o espectador ao êx-tase. O filme de Thiago não alcança esse efeito patético, pois todas as transições são previsíveis, desprezando o aspecto da montagem na ordenação das cenas do filme.

A narrativa fílmica de *Policarpo Quaresma, herói do Brasil* segue a mesma cronologia da narrativa literária. Entretanto, são acrescentadas algumas passagens que não se justificam internamente na economia do filme. A recriação da história de Ismênia é significativa dessas criações sem nexos, pois a personagem, que possuiu um acento trágico no livro, adquire um traço cocote no filme, no qual flerta com o Major Quaresma, numa das cenas iniciais. Na festa de seu noivado, por exemplo, Ismênia e Policarpo parecem ter uma relação sexual numa cena marcada pela ambigüidade. A morte de Ismênia, no filme, é narrada numa sequência bizarra, marcada pelo mau gosto, em que a personagem irrompe vestida de noiva, na festa realizada no manicômio pelos internos, após o pronunciamento didático do médico que se coloca ao lado dos loucos, contra a tirania do Estado. Ismênia suplica a Quaresma que case com ela, mas a conversa é interrompida por uma golfada de sangue que acomete à personagem, prenunciando sua morte.

Olga, a afilhada do Major, também parece nutrir por Quaresma uma paixãoite, chegando a beijá-lo apaixonadamente às vésperas de seu fuzilamento, declarando-lhe seu amor. Nenhuma dessas relações é desenvolvida, não há explicações para esses fatos no enredo da própria narrativa fílmica. São cenas fortuitas, que contradizem a misantropia da personagem. Dessa forma, há um deslizamento da personagem, que de Dom Quixote passa a Dom Juan, por seus flertes bem sucedidos. Dessa forma, não se encontra na obra fílmica de Thiago os elementos para uma leitura coerente pelo telespectador.

O que fica bastante evidenciado no filme é o tom exaltadamente nacionalista da produção. Há um caráter mesmo pedagógico no discurso das personagens, predominando a visão corretiva sobre a nação. Sem perder de vista, como assinala Marinyze Prates (2004), as conexões entre obras canônicas, cinema e discurso nacional, percebemos no próprio discurso do roteirista, Alcione Araújo, responsável pela adaptação, o desejo da “fidelidade” a obra canônica, ainda que esse estatuto conferido ao romance de Barreto tenha sido tardio e contestado: “O mundo todo filma suas

grandes obras literárias. Eu tentei ser fiel, ao invés de fazer uma adaptação na superfície. Ser fiel a uma profundidade entre criador de um romance o protagonista desse, que é o Policarpo Quaresma” (ARAÚJO, 1998). Além da confusão entre categorias, como autor/personagem e fidelidade/adaptação, é preciso destacar na fala do roteirista o projeto nacionalista que moveu a produção do filme. Vale lembrar que o filme de Thiago teve subvenção estatal para sua produção. Como ressalta Prates (2004), é preciso “reconhecer que os filmes adaptados constituem um espaço fértil para a apreciação de como a cinematografia brasileira vem construindo e distribuindo as narrativas da nacionalidade” (p. 84).

Um aspecto interessante presente na obra fílmica são os desenhos de abertura de Fernando Pimentel, que relembram a importância das charges no final do século XIX, época em que a ação da narrativa se situa. No fechamento do filme, há a exibição de caricaturas do cartunista Paulo Caruso, que retomam algumas passagens do filme.

### **Policarpo Quaresma na Bahia: a leitura cênica do símbolo**

Em junho de 2008, estreou em palcos baianos a décima montagem do Núcleo de Teatro do Castro Alves (TCA. Núcleo). A peça *Policarpo Quaresma*, dirigida e adaptada por Luiz Marfuz, com texto de Marcos Barbosa, foi selecionada através de edital público pela Secretaria de Cultura do Estado. No entanto, essa não é a primeira transposição cênica de *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. Em 1978, o diretor Buza Ferraz já havia realizado uma adaptação para o teatro, cujo título foi homônimo ao do romance de Lima Barreto. Luiz Marfuz optou por subtrair do título literário a designação do “triste fim”, causando uma expectativa com relação ao desfecho do espetáculo antes de sua estreia. Policarpo Quaresma recebeu sete indicações para o Prêmio Braskem de Teatro, na edição de 2008, conquistando cinco premiações, dentre elas a de melhor espetáculo, direção e revelação, pelo trabalho do cenógrafo Rodrigo Frota.

O diretor baiano Luiz Marfuz é doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, atua também como arte-educador. Alcançou notoriedade no cenário baiano a partir de 1996 com a peça *Cuida Bem de Mim*, na qual atuaram jovens atores emergentes, como Lázaro Ramos e Wagner Moura. Posteriormente o diretor montou outras encenações de *Cuida Bem de Mim*, mas com jovens que não tinham experiência

teatral, integrantes do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, desenvolvendo trabalho como arte-educador.

Para realizar Policarpo Quaresma foram feitas diversas oficinas, integrantes do projeto do TCA.Núcleo. A partir desse laboratório, o espetáculo foi construído. Luiz Marfuz, no artigo “Um país que não terminou”, presente no folder de divulgação do espetáculo, ressalta o dialogismo da montagem. Segundo Marfuz, o “espetáculo dialoga com variadas fontes populares e estéticas contemporâneas que compõem um tecido cênico: carnaval, circo, desfiles, caricaturas, charges de época, marujada, cantos de trabalho e de roda, o grotesco, teatro de bonecos”. O diretor sintetiza seu espetáculo como “uma estética do inacabado” (FOLDER, 2008).

No material divulgativo, encontram-se muitos discursos interessantes, a partir dos quais podemos perceber as leituras diferenciadas que o símbolo Policarpo Quaresma desencadeia. Para o Secretário de Cultura do Estado, Márcio Meirelles, “seria preciso problematizar e descobrir o que nos impede de ser brasileiros plenos” (FOLDER, 2008), visto que “muitas vorazes saúvas tem consumido o Brasil. Lutado contra o fato de querermos ser brasileiros. De querermos produzir e fruir nossa própria identidade”. Essa leitura, se baseada na obra de Barreto, é superficial, pois capta apenas o discurso da personagem e não apreende a moldura discursiva da obra, que questiona justamente esse sentido “pleno” de brasilidade.

A leitura superficial do sentido da obra também transparece no texto de Luiz Marfuz, já que, nas palavras do diretor, “ora caminhamos juntos com o projeto visionário de Quaresma (pátria sonhada, reforma da terra e da política), ora nos permitimos olhá-lo criticamente” (FOLDER, 2008). Essa oscilação no tratamento da obra deixa transparecer que a construção crítica do romance não foi levada em conta, porque a criticidade que enquadra o protagonista da obra é inerente à narrativa literária. Dessa forma, não é inaugural o olhar crítico de Luiz Marfuz, fazendo parte dos mecanismos textuais do romance barretiano.

Neste artigo, o diretor Luiz Marfuz reafirma o sentido de “Quixote brasileiro”, ao relacioná-lo não apenas à personagem Policarpo Quaresma, mas também ao seu intérprete, o ator baiano Hilton Cobra, fundador da Companhia dos Comuns no Rio de Janeiro, como percebemos na seguinte passagem: “fazer Policarpo e, também, retomar o prazer de uma parceria com este Quixote brasileiro: o ator baiano Hilton Cobra, árvore da semente de Policarpo” (FOLDER, 2008).

No sentido geral da recriação proposta pelo diretor Luiz Marfuz, percebe-se a reafirmação da leitura estabilizada no senso comum sobre o livro de Barreto, como se o texto reafirmasse o nacionalismo. Entretanto, a montagem de Policarpo Quaresma apresenta algumas soluções interessantes na recriação da obra literária. Na recriação do célebre episódio das saúvas, o diretor imprimiu força plástica à cena, visto que as luzes do palco são apagadas, enquanto atores com pernas-de-pau e figurinos de saúvas, tendo pequenas luzes afixadas no topo da fantasia, movimentam-se freneticamente pelo palco, batendo no chão uma estaca de madeira, que produz um estalido seco, que lembra o incessante rumor do trabalho célere das saúvas, destruindo a despensa do Major Quaresma, que desorientado corre em meio à azáfama produzida pelas saúvas. Utiliza-se a técnica da perna-de-pau, bastante utilizada na arte circense.

Na cena da festa, em que Quaresma encena o tangolomango, é interessante perceber a transferência de significações entre a versão cinematográfica e a versão teatral na construção de imagens sobre o texto literário. No livro, não são fornecidas informações sobre as cores da vestimenta da personagem, como podemos verificar nesse excerto: “Quaresma fez o ‘Tangolomango’, isto é, vestiu uma velha sobrecasaca do general, pôs uma imensa máscara de velho, agarrou-se a um bordão curvo, em forma de báculo, e entrou na sala” (BARRETO, 1994, p. 21). No filme, Paulo José aparece com uma casaca vermelha. No espetáculo, aparece um figurino de mesma cor, bastante similar ao do filme, como podemos perceber nas fotos abaixo:

Na recriação do infortúnio da noiva abandonada que enlouquece, houve uma transposição que acentuou o caráter lírico do episódio. Ismênia aparece inicialmente como uma recatada moça casadoura, cujo figurino ressalta os valores da pequena burguesia do subúrbio carioca. Quando arrebatada pela loucura, após a fuga do noivo, Ismênia irrompe o palco apenas com uma tinta branca cobrindo seu corpo nu e com um buquê de rosas vermelhas na mão, simbolizando a pureza virginal da noiva. Entretanto, essa pureza é rasurada quando a intérprete coloca o buquê de flores vermelhas à altura do púbis, representando a contestação à moral vigente, acerca da repressão sexual feminina. Depois de correr pelo palco, sorrindo bobamente, Ismênia coloca-se no centro do reisado que tomou o palco. A personagem é atada ao mastro pelas fitas do reisado fúnebre, que os atores vão melancolicamente bailando, até enlaçar completamente a virgem santificada (sacrificada?) pelos elos sociais de valores opressivos. Ao final da cena, são colocados olhos de vidro em Ismênia, que é alçada e seu féretro sai do palco.

A partir de um cenário simples, foi criada uma ambiência muito complexa na recriação da obra literária. Sobressaíam os livros gigantes pendurados que formavam uma parede de fundo no palco. Esse recurso enfatizava a importância da biblioteca pessoal na vida do amanuense<sup>4</sup>. Os tons das cores escolhidas para as capas dos livros ganharam um tratamento em sépia, que confere a significação da passagem do tempo no manuseio constante do estudo laborioso da personagem.

Ao final do espetáculo, Policarpo Quaresma, transtornado pelo fracasso de seus ideais e pela violência brutal da pátria que quisera mitificar, arranca os livros das cordas-estantes e os arremessa pelo palco, marcando o sentido derrisório desse triste fim. É pela destruição do cenário, simbolizando a destruição dos ideais da personagem que percebemos a reafirmação trágica na montagem de Luiz Marfuz.

### **Considerações finais**

Pela análise das transposições da obra *Triste Fim de Policarpo Quaresma* para o cinema e para o teatro, percebi que as leituras feitas por Paulo Thiago e Luiz Marfuz enfatizam não a construção discursiva do romance como um todo, mas especificamente o discurso da personagem central, traduzindo apenas uma parte da obra, talvez a mais superficial. Isso conduz à estabilização do sentido menos problematizador do romance, pois parece mitificar a pátria, conceito que o romance, longe de referendar, problematiza.

Parece-me que esses leitores diferenciados, produtores de discurso, no afã dar vazão as suas próprias utopias patrióticas, não se atentaram para a reflexão final do Major Quaresma, quando às vésperas da morte, o discurso ufanista cede em face à brutalidade de um conceito vazio, pois como ele próprio conclui: “a pátria que quisera ter era um mito; era um fantasma criado por ele no silêncio do seu gabinete” (p. 150).

Ressalta-se também que as duas traduções em questão receberam subvenções estatais. Diferentemente da obra literária, que apenas encontrou edição em livro graças ao custeio do próprio autor. Essas articulações com o Estado brasileiro parecem indiciar os interesses nacionalizantes das produções em questão, pois não podemos negar os interesses ideológicos envolvidos nessas negociações.

---

<sup>4</sup> Conforme expressa esse trecho do romance: “(...) a única desafeição que merecera, fora a do Dr. Segadas, um clínico afamado no lugar, que não podia admitir que Quaresma tivesse livros: ‘Se não era formado, para quê? Pendatismo!’” (BARRETO, 1994, p. 05).

## REFERÊNCIAS:

- BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Scipione, 1994.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERNARDET, Jean-Claude. Diálogo I: a metáfora literária. In: \_\_\_\_\_. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: AnnaBlume, 1995.
- BORNHEIM, Gerd. Teatro e Literatura. In: *Teatro: a cena dividida*. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- EISENSTEIN, Sierguéi. Sobre a estrutura das coisas. In: \_\_\_\_\_. *A forma do filme*. São Paulo: Jorge Zahar, 2002.
- EISENSTEIN, Sierguéi. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: CAMPOS, Haroldo (org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Ed. Cultrix, EDUSP, 1977.
- FERNANDES, Silvia. Notas sobre a dramaturgia contemporânea. In: *O percevejo*, nº 9, ano 8, 2000, p. 25-38.
- FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.
- NAGIB, Lucia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- OLIVEIRA, Marinyze Prates de. O cinema brasileiro vai à literatura. In: \_\_\_\_\_. *Olhares roubados: cinema, literatura e nacionalidade*. Salvador: Ed. Quarteto, 2004.
- PLAZA, Julio. Tradução Intersemiótica. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- PRADIER, Jean-Marie. Etnocenologia. In: BÍÃO, Armindo; GREINER, Christiene (org.). *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999.
- SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.