

MARIA TEREZINHA KNABBEN

POLICARPO QUARESMA: DE LIMA BARRETO A PAULO THIAGO

CURITIBA
2011

MARIA TEREZINHA KNABBEN

POLICARPO QUARESMA: DE LIMA BARRETO A PAULO THIAGO

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre ao Curso de Mestrado em Teoria Literária, do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE.

Orientadora: Prof^a Dr^a Mail Marques de Azevedo

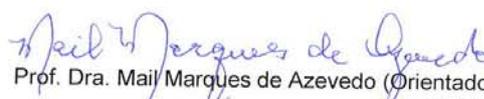
CURITIBA
2011

TERMO DE APROVAÇÃO

MARIA TEREZINHA KNABBEN

POLICARPO QUARESMA: DE LIMA BARRETO A PAULO THIAGO

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:


Prof. Dra. Mail Marques de Azevedo (Orientadora - Uniandrade)


Prof. Dra. Marilene Weinhardt (UFPR)


Prof. Dra. Anna Stegh Camati (Uniandrade)

Curitiba, 28 de abril de 2011.



AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, sempre no meu coração.

Aos meus familiares, amigos, colegas de trabalho e de curso, sem cujo incentivo teria sido mais difícil concluir este trajeto, por vezes muito solitário.

Ao Colégio Militar de Curitiba (CMC), onde aprendi que lecionar para crianças e adolescentes vale a pena, e cujo espaço me permite ampliar os horizontes de minha trajetória profissional e pessoal.

Aos colegas do CMC, Ana Maria Cordeiro Vogt e Ronaldo Luiz Neves Pinheiro, aos quais devo a decisão de levar adiante o projeto de ingresso no Mestrado, e Maxwell de Azevedo Dantas, pelo precioso auxílio na escolha do projeto de dissertação e possíveis caminhos de estudo.

Os pontos positivos deste trabalho, devo-os às seguintes pessoas, às quais quero expressar o meu sincero reconhecimento, carinho e gratidão:

- Prof^a. Dr^a. Mail Marques de Azevedo, minha orientadora e figura humana de raro valor, por ter comigo trilhado este caminho e – pelo critério e rigor que sempre imprime em seu trabalho – apontado falhas, sugerindo/apresentando soluções.
- Prof^a. Dr^a. Anna Stegh Camati, membro da banca examinadora, pela gentileza em estar sempre pronta para trocar ideias e apontar novos caminhos.
- Prof^a. Dr^a. Marilene Weinhardt, a quem também devo boa parte da minha formação acadêmica (graduação e especialização). A sua participação na banca examinadora, já no processo de qualificação, foi fundamental para o alcance do resultado final.
- Prof^{as}. Dr^{as}. Sigrid Renaux, Brunilda Reichmann, Verônica Daniel Kobs, Mail e Anna. A contribuição nas respectivas disciplinas ministradas, tanto pelas aulas e indicações bibliográficas quanto pela orientação na realização dos trabalhos, foi muito valiosa no direcionamento do caminho a seguir.

Qualquer texto que tenha “dormido com” outro texto, como disse um gracejador pós-moderno, também dormiu com todos os outros textos com que o outro texto já dormiu.

Robert Stam

SUMÁRIO

RESUMO	vii
ABSTRACT	viii
INTRODUÇÃO	1
1 DA HISTÓRIA PARA O ROMANCE: REPÚBLICA VELHA	9
1.1 LIMA BARRETO: UM OLHAR ENTRE O PASSADO, PRESENTE E FUTURO.....	20
1.1.1 “Perder a vida em vida é muitas vezes a condição de vencer a morte”	27
2 DO ROMANCE PARA O CINEMA: NOVA REPUBLICA	31
2.1 O CINEMA DE PAULO THIAGO: ENTRE A PROSA, O VERSO E A MÚSICA, UMA IMAGEM DO BRASIL	35
2.1.1 Nasce o cineasta	36
2.2 A PRODUÇÃO DE POLICARPO QUARESMA: HERÓI DO BRASIL E OS ANOS DA RETOMADA DO CINEMA NACIONAL	43
2.3 O OLHAR DO CINEASTA E A CRÍTICA	51
3 A ADAPTAÇÃO COMO EXPRESSÃO DO PROCESSO CULTURAL	61
4 POLICARPO QUARESMA: HERÓI DO BRASIL	73
4.1 A HISTÓRIA CONTADA ANTES DA HISTÓRIA.....	74
4.2 POLICARPO E OS PROJETOS CULTURAIS	81
4.3 POLICARPO E OS PROJETOS AGRÍCOLAS.....	104
4.4 POLICARPO E OS PROJETOS POLÍTICOS.....	115
CONSIDERAÇÕES FINAIS	126
REFERÊNCIAS	132
ANEXO	137

RESUMO

O presente trabalho analisa o filme *Policarpo Quaresma: herói do Brasil*, produzido em 1998, sob a direção de Paulo Thiago. Discute a maneira como o cineasta, partindo do texto-fonte – o romance *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1911) – realiza o cruzamento das leituras de caráter histórico, cultural e social da obra de Lima Barreto. A transtextualidade, no sentido atribuído ao termo por Gérard Genette – relação manifesta ou secreta entre um texto e outros que o antecedem – é o elemento norteador do estudo. Para tanto, faz-se inicialmente uma revisão de acontecimentos político-sociais importantes de dois períodos da História do Brasil – República Velha e Nova República – que separam o lançamento do filme da obra que o originou. Do primeiro, retomam-se fatos históricos que esclarecem episódios do momento em que se ambienta o romance e outros relacionados à totalidade da obra do escritor e à do próprio filme, que explora acontecimentos do final do período. Do segundo, recuperam-se igualmente acontecimentos que interferem na leitura que o cineasta faz do romance e, conseqüentemente, na transposição fílmica. Em seguida, discutem-se alguns pressupostos formulados por estudiosos da Estética da Recepção e de processos intermediários; na sequência, os estudos de Gérard Genette acerca das relações transtextuais que podem ser estabelecidas entre textos literários, dos quais Robert Stam se apropria para a análise de adaptações de obras literárias para o cinema. A leitura da produção fílmica, no quarto capítulo, está pautada nas teorias do riso e da carnavalização da literatura, desenvolvidas por Mikhail Bakhtin, em conexão com as considerações dos capítulos anteriores – adaptação como prática transtextual, utilização de técnicas que lembram a estética teatral e busca de elementos de resgate da identidade nacional, que, em certa medida, em face do momento político vivido no país na época da produção do filme, se aproxima daquele registrado nos primeiros anos do regime republicano.

Palavras-chave: Policarpo Quaresma. Adaptação fílmica. Transtextualidade. Intermedialidade.

ABSTRACT

This work discusses how filmmaker Paulo Thiago intercrosses historical, cultural and social readings of Lima Barreto's novel *Triste fim de Policarpo Quaresma* (*The Sad Ending of Policarpo Quaresma*), the source-text of his 1998 film, *Policarpo Quaresma: herói do Brasil* (*Policarpo Quaresma: the hero of Brazil*). Gérard Genette's concept of transtextuality is the main guideline for this analysis, which starts with a review of relevant socio-political events from two different periods in the History of Brazil: República Velha (the Old Republic) and Nova República (the New Republic), that divide the publication of Barreto's novel from the release of the film. Chapter one reviews events occurred in the period of the Old Republic, in order to throw light on episodes in the novel, as well as on Lima Barreto's work as a whole. Chapter two examines historical events in the period of the New Republic, which have influenced the filmmaker's reading of the source-text and, as a corollary, its transposition to film. The theoretical support for this research, in Chapter three, includes studies in Reader-response theories, and intermedial procedures, besides Robert Stam's analyses of the transposition of literary texts to the cinema, which recapitulate Gérard Genette's concept of transtextuality. Chapter four develops the specific analysis of the farcical characterization of Policarpo Quaresma in the film as an example of Mikhail Bakhtin's concept of carnivalization in literature, in connection with other previously discussed theories: Brechtian theatrical techniques and concepts (historicization), and adaptation as transtextuality. The thematic background is shown to be the need to strengthen national identity which is evident in the prevalent political moment at the time the film was produced, and which comes very close to the political climate in the first years of the Republican regime.

Keywords: Policarpo Quaresma. Fílmic adaptation. Transtextuality. Intermediality.

INTRODUÇÃO

Triste fim de Policarpo Quaresma, romance de Lima Barreto, escrito em 1911, é ambientado nos anos de 1893-94, num momento em que a nação acabara de sair do regime monárquico e tentava enquadrar-se no modelo republicano, portanto de grande expectativa da população em termos de renovações políticas, econômicas e sociais. Paralelamente, os valores cultuados por algumas camadas da sociedade com acesso ao estilo europeu – às suas ideias, à sua cultura e a um pouco da tecnologia disponível nos países desenvolvidos – absorvem forte influência sobretudo do espírito francês da *belle époque*. Também no mundo das artes se respirava esse espírito e, como reflexo, conforme registros do historiador José Murilo de Carvalho, “com poucas exceções, como o mulato Lima Barreto e o caboclo Euclides da Cunha, os literatos se dedicaram a produzir para o sorriso da elite carioca, com as antenas estéticas voltadas para a Europa” (2008, p. 39-40).

O romance constitui, na figura quixotesca do republicano Policarpo Quaresma, uma espécie de tratado da cultura brasileira, pela reverência que faz à língua, à música, à terra, à fauna, à flora e ao povo. Esses valores de representação do país pelo protagonista são, no entanto, questionados pela voz de um narrador onisciente e pelo próprio Quaresma, à medida que toma consciência do discurso falacioso de representantes dos vários segmentos da sociedade e, sobretudo, dos líderes do regime que acabara de ser instaurado. Assim, a exaltação nacionalista assume na obra a função de (pré)texto para a sua própria desmistificação. De maior relevância passa a ser a análise crítica que o romance faz da noção idealizada de pátria – construída ao longo dos séculos de sua formação –, com seus reflexos na visão ilusória de um grande e promissor país, distante, portanto, do atraso econômico, social e cultural a que ficou relegada grande parcela da população.

Quase noventa anos depois, a obra que imortalizou o escritor ganha uma adaptação para o cinema: *Policarpo Quaresma, herói do Brasil*. Sob a direção de Paulo Thiago, o filme foi produzido entre os anos de 1995-97 e lançado no país em março de 1998. Entre a direção de curtas e de longas-metragens, é o décimo trabalho do cineasta, com formação em Ciências Sociais e Economia, além de incursões pela música e pela literatura.

No início dos trabalhos de produção do filme, dez anos após o término do período dos governos militares, o Brasil já passara pelo governo Collor, com suas políticas de abertura para o mercado externo e de desestatização, que, na área da cultura, resultaram na extinção do próprio ministério e de vários órgãos a ele vinculados, entre os quais a Embrafilme. Essa medida, que paralisara a produção de filmes no Brasil, foi recebida pelos cineastas como uma “pena de morte” para o cinema nacional. A atividade foi retomada somente no governo posterior, de Itamar Franco, com a entrada em vigor da Lei do Audiovisual. As políticas de seu governo, no entanto, que mantiveram e ampliaram a inserção do país no processo de globalização iniciado por Collor, levantaram discussões quanto às suas consequências na preservação da identidade nacional, que parecia reafirmar-se com a redemocratização. Tratava-se de um momento, declara Paulo Thiago, em entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo*, em que “os brasileiros retomavam sua auto-estima e rediscutiam valores éticos” (NÉSPOLI, 1996, p. 4).

É neste sentido que o cineasta justifica a transposição fílmica: por meio do humor farsesco e da sátira, resgatar a figura de Quaresma, “um herói verde-amarelo como Macunaíma, mas sem nenhuma preguiça e cheio de caráter” (NÉSPOLI, 1996, p. 4). Marcado pelo fim do incentivo aos projetos culturais no governo Collor, do qual se julgava vítima, mas otimista em relação ao novo projeto de país, Paulo Thiago

(re)cria uma obra de denúncia do contexto sociopolítico do Brasil no final do século XIX, na figura de um personagem alucinado, que defende loucamente seus projetos nacionalistas. É com esse espírito – e com o olhar que lhe confere a formação acadêmica e cultural – que retoma não só a obra de Lima Barreto e fatos histórico-culturais da República Velha, mas também o seu cinema, que sempre teve o Brasil como tema. Assim, a transposição fílmica mantém fidelidade à época de ambientação do romance (1893-94), estendendo-a para todo o período da República Velha e, ao mesmo tempo, traz marcas próprias do momento em que o filme é produzido.

Esse jogo entre dois diferentes momentos históricos, a chamada historicização, é esclarecido por Patrice Pavis. Com base nas ideias de Bertolt Brecht, Pavis registra que “a historicização põe em jogo duas historicidades: a obra no seu próprio contexto e a do espectador nas circunstâncias em que assiste ao espetáculo: [...] ‘leva a considerar um determinado sistema social do ponto de vista de outro sistema social. A evolução da sociedade fornece os pontos de vista’” (PAVIS, 2005, p. 196-7).

Antonio Candido, a respeito das relações entre literatura e História, registra:

Traçar um paralelo puro e simples entre o desenvolvimento da literatura brasileira e a história social do Brasil seria não apenas enfadonho mas perigoso, porque poderia parecer um convite para olhar a realidade de maneira meio mecânica, como se os fatos históricos fossem determinantes dos fatos literários, ou como se o significado e a razão de ser da literatura fossem devidos à sua correspondência aos fatos históricos. (CANDIDO, 2003, p. 163)

Em seguida, no entanto, salienta que a criação literária traz consigo “uma carga de liberdade” e que a sua conexão com a sociedade se faz notar pela própria interligação com as influências do meio em que a obra está estruturada.

Trazendo essas considerações para o contexto do final do ano de 1910 – quando Lima Barreto começava a preparação dos escritos do *Policarpo*, em que recupera o episódio da Revolta da Armada de 1893-94 – verifica-se que o Rio de Janeiro vivia o clima da Revolta da Chibata, rebelião de marinheiros por melhores condições de trabalho e pelo fim da aplicação de castigos físicos. Edgar De Decca, em *Quaresma: um relato de massacre republicano* (1997, p. 55), considera não ser possível assegurar que o massacre da narrativa de Quaresma seja, de fato, o da Revolta da Armada, já que texto e acontecimento se deslocam um em relação a outro. Para ele, pode-se ler a Revolta da Chibata dos marinheiros de 1910, na narrativa da revolta de 1893-94. Retomando as ideias de Brecht acerca da historicização, quando Lima recupera o episódio da Revolta da Armada na narrativa de Quaresma, em 1910, é a voz do homem – influenciado pelos sucessivos acontecimentos do intervalo entre ambientação e escrita da obra – que vem à tona. A esse respeito, Carlos Nelson Coutinho, em *O significado de Lima Barreto na literatura brasileira*, registra que “a grande arte não apenas reproduz o real, como ocorre nas ciências (inclusive na história), mas também – e simultaneamente – avalia e julga a realidade a partir de um ponto de vista genericamente humano (histórica, clássica e nacionalmente determinado)” (1974, p. 45). Assim, prossegue, ao se trazer um fato histórico para a obra de arte, não está em jogo a reprodução fiel dos detalhes, “mas sim até que ponto o artista representou corretamente a relação entre esse fato histórico (entendido em sua dimensão essencial, universal concreta) e o desenvolvimento do gênero humano (da classe, da nação, etc., através das quais esse gênero se concretiza historicamente)”. Lima cria então o mundo do texto, para o qual basta uma relação de verossimilhança com o mundo histórico/factual. Ele faz *poiesis* (criação) e não apenas *mimesis* (imitação).

Em outra abordagem, agora voltada para a análise de obras que retomam/recuperam obras anteriores, caso do filme de Paulo Thiago, Gérard Genette, em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, após definir a expressão palimpsestos – “[...] todas as obras derivadas de uma anterior, por transformação ou por imitação” (2005, p. 5) – cunhou um termo guarda-chuva, a “transtextualidade, ou transcendência textual do texto”, ou seja, “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta com outros textos” (2005, p. 7).

Considerando, então, que *Policarpo Quaresma: herói do Brasil* é resultado da fusão de inúmeras leituras do cineasta – que podem ser verificadas tanto nos referenciais histórico e artístico quanto na opção pelo humor farsesco e pela sátira como tom narrativo – este trabalho propõe-se a uma análise das transtextualidades presentes na transposição fílmica.

Dividido em quatro capítulos, o estudo privilegia não a parte técnica da produção, mas a maneira como o cineasta, partindo do texto-fonte, realiza o cruzamento das leituras do texto de Lima Barreto em sua ambientação histórica, cultural e social. Para isso, faz-se inicialmente um estudo do cronótopo das duas obras – o romance *Triste fim de Policarpo Quaresma* e o filme *Policarpo Quaresma: herói do Brasil* – como ponto de partida para o exame das especificidades da produção fílmica.

O primeiro capítulo, “Da História para o romance: República Velha”, retoma, inicialmente, algumas questões político-ideológicas que marcaram as primeiras décadas do regime republicano no Brasil (1889-1930), bastante exploradas nas narrativas literária e fílmica de Policarpo Quaresma. Se, por um lado, essas questões serviram de base para legitimar a produção literária de escritores sintonizados com os detentores do poder, por outro, cederam espaço para aqueles

poucos que, como Lima Barreto, voltaram o olhar para os reais problemas do país, para as mazelas de uma sociedade cuja elite, centrada nos interesses de modernização e do bem-estar próprio, deixou no limbo grande parte da população. Na sequência, apresenta uma biografia sucinta de Lima Barreto, com o propósito de analisar as relações entre a vida e a obra do escritor – também contempladas na adaptação fílmica – e de trazer à tona o seu projeto literário, que, fundamentado na crítica social, propõe uma revisão dos valores cultuados até então como elementos constitutivos do discurso literário.

No segundo capítulo – “Do romance para o cinema: Nova República” – retomam-se, em um primeiro momento, os acontecimentos político-culturais do período posterior ao do regime militar, que interferem na leitura que o cineasta e sua equipe fazem do romance e, conseqüentemente, na transposição fílmica. A partir daí, está subdividido em três itens: O cinema de Paulo Thiago: entre a prosa, o verso e a música, uma imagem do Brasil; A produção de *Policarpo Quaresma: herói do Brasil* e os anos da retomada do cinema nacional; O olhar do cineasta e a crítica.

O primeiro item apresenta a trajetória do cineasta Paulo Thiago e um panorama de sua produção cinematográfica. Oriundo de uma realidade socioeconômica distante da de Lima Barreto, ambos têm em comum, além de sólida formação intelectual, a paixão por retratar o Brasil.

O segundo trata do contexto político-cultural em que o filme é produzido e suas implicações no direcionamento estético-crítico do trabalho dos cineastas brasileiros.

O terceiro item – valendo-se do referencial crítico disponível sobre o filme e tendo como respaldo questões levantadas nos itens anteriores – discute a recepção da crítica, considerada em paralelo com as declarações do cineasta quanto aos

objetivos que o levaram a produzi-lo e à opção pelo humor farsesco, mais comum no teatro, como tom da narrativa.

O terceiro capítulo, “A adaptação como expressão do processo cultural”, aborda alguns pressupostos teóricos formulados por estudiosos da teoria literária e de processos intermediários. Na recepção pelo público, de obras literárias adaptadas para outras mídias, é comum ver-se como virtude a suposta fidelidade em relação ao texto-fonte. Essa posição – pelo critério subjetivo da análise ou por não levar em conta as características específicas de cada linguagem – é considerada superada por teóricos da área. Assim, com o objetivo de fornecer subsídios para a análise fílmica propriamente dita, são trazidas discussões de estudiosos como Robert Stam, Julio Plaza, Terry Eagleton e Hans Robert Jauss quanto às várias possibilidades de recepção de um texto literário por parte do leitor e, conseqüentemente, dos múltiplos enfoques no momento em que é retomado para adaptação, seja para um novo texto literário, para um filme ou para qualquer outra modalidade de arte. Como referencial teórico para a análise das transtextualidades presentes no filme, utilizam-se os estudos de Gérard Genette, já citados, e de Robert Stam, que se apropria dos postulados do teórico para aplicá-los em adaptações de obras literárias para o cinema.

No quarto capítulo, “*Policarpo Quaresma: herói do Brasil*”, procede-se a uma leitura da produção fílmica. Considerado o viés quixotesco do protagonista, que, por si só, justifica a exploração do elemento sério-cômico pelo cineasta, o referencial para a análise da transposição/criação das alegorias está pautado nas teorias do riso e da carnavalização da literatura, desenvolvidas por Mikhail Bakhtin. Faz-se a conexão também com as considerações dos capítulos anteriores – a adaptação como prática transtextual (capítulo 3), a utilização de técnicas que lembram a

estética teatral e a busca de elementos de resgate da identidade nacional (capítulo 2), que, em certa medida, em face do momento político vivido no país na época da produção do filme, se aproxima daquele registrado nos primeiros anos do regime republicano (capítulo 1).

1 DA HISTÓRIA PARA O ROMANCE: REPÚBLICA VELHA

A pátria que quisera ter era um mito; era um fantasma criado por ele no silêncio do seu gabinete. [...] Nem a física, nem a moral, nem a intelectual, nem a política que julgava existir, havia. [...] Pareceu-lhe que essa idéia como que fora explorada pelos conquistadores por instantes sabedores das nossas subserviências psicológicas, no intuito de servir às suas próprias ambições... [...] Certamente era uma noção sem consistência racional e precisava ser revista.

Policarpo Quaresma/Lima Barreto

A República não se instaurou no Brasil por meio de uma revolução popular, mas por um processo gradativo de mudança que emergiu a partir da segunda metade do século XIX – a Guerra do Paraguai, a abolição da escravatura, o Manifesto Republicano, a pressão da imprensa – e se consolidou no início do século XX. José Murilo de Carvalho (2003, p. 9-10) observa que cada uma das correntes que formavam os movimentos republicanos – a do liberalismo à americana, a dos jacobinos, a dos positivistas – idealizava uma república que favorecesse interesses particulares dos seguidores, e que no seu interior havia subdivisões, entre os mais e menos radicais, a respeito do tipo de governo que deveria ser instalado. Ainda que defendessem em seu discurso a participação popular na vida pública, tiveram alcance apenas no círculo das elites educadas.

Levada a efeito pelos representantes da ala mais conservadora do Exército, a proclamação da República aconteceu sem a participação do povo, que, pelo ideário republicano, deveria ser o protagonista dos acontecimentos. A esse respeito, escreveria o republicano Aristides Lobo, em artigo publicado no *Diário popular* de 18.11.1989: “O povo assistiu àquilo bestializado, atônito, surpreso, sem saber o que

significava. Muitos acreditavam seriamente estar vendo uma parada” (VEJA NA HISTÓRIA, 2011, s/n). Trouxe, no entanto, segundo considerações de Carvalho (2008, p. 22), “grandes expectativas de renovação política, de maior participação no poder por parte não só das contra-elites, mas também de camadas antes excluídas do jogo político”.

O primeiro governo – do marechal Deodoro da Fonseca, constituído em caráter provisório – serviu-se de medidas populares que objetivam demonstrar a disposição dos governantes de introduzir na sociedade os ideais de democracia e de progresso proclamados pelo regime, de forma a criar um imaginário social alicerçado nas noções de cidadania e de identidade nacional. Dentre as medidas, destacam-se a concessão de naturalização a estrangeiros, a liberdade de culto religioso, a instituição do registro e do casamento civil, a instalação do Congresso Constituinte, a adoção de nova bandeira (com o lema “ordem progresso”, inspirado nas ideias positivistas de Augusto Comte) e do escudo de armas nacionais.

Centrado na temática do nacionalismo como valor a ser revisto, Lima Barreto tomará essas questões para a composição da narrativa de Quaresma. O patriotismo desvairado do protagonista entrará em confronto com a outra face da ideologia do regime, que se mostrou, já no início, em descompasso com a realidade da maioria da população.

Frustrando as expectativas de renovação, a estrutura social e econômica do país não se alterou, tendo havido até retrocessos quanto aos direitos sociais existentes no regime anterior. O Estado, a quem caberia o papel de proporcionar ao povo condições de vida digna – considerando-se os lemas antes enfatizados pelos defensores da República – usou a fórmula do favorecimento às elites, da exclusão social e do autoritarismo: “instituiu-se de fato uma ditadura, na medida em que não

havia nenhum órgão legislativo funcionando e que a Constituição de 1824 deixava de vigor” (MONTEIRO, 1986, p. 35). O marechal, governando por decretos-lei, instaurou medidas e reformas radicais: banimento da família imperial e de indivíduos que, por suas convicções político-ideológicas, eram considerados suspeitos de subversão à ordem estabelecida; internamento, em asilos especiais, de pessoas que perturbassem a tranquilidade pública ou ofendessem a moral e os bons costumes¹; prisões cautelares; cerceamento da liberdade de imprensa; Comissão Militar de Sindicâncias e Julgamentos, com direito inclusive de decretar pena de morte.

A questão da pena de morte no Brasil será um dos grandes temas de *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Registros no *Diário Íntimo* de Lima Barreto referentes ao ano de 1910 – que contêm algumas linhas gerais do romance que começaria a escrever – prenunciam a exata dimensão dessa temática. Entre as anotações, estas chamam a atenção: “Fuzilamento. Ilha das Enxadas. O enviado do marechal. Este, aquele. A lanterna. A leva. O batelão. Quaresma [...]” (BARRETO, 1956, p. 141), “Cap. XV – Fuzilamento de Quaresma, por ter protestado” (p. 144). Entre os possíveis títulos, estariam anotados, nesta ordem: *Policarpo Quaresma, Idéia que mata, A decepção, O prêmio* (p. 145), *Ilusões que morrem, Ilusões e fatos, Desenganos* (p. 146), *O triste fim de Policarpo Quaresma* (p. 147). Como título, prevaleceu o *Triste fim...*, apenas com a eliminação do artigo.

A última execução determinada pela justiça civil brasileira foi a de um escravo, em 1876. Até a proclamação da República, “o imperador impediu todas as execuções, fazendo do Brasil um dos primeiros países a abolir a pena capital, ainda que não oficialmente” (RIBEIRO, 2006, p. 41). O fim – formal –, para crimes comuns, veio com a primeira Constituição republicana (1891). Sua aplicação para o que se

¹ Este tema será desenvolvido pontualmente, no capítulo 4.

consideram crimes políticos – quando ameaças de natureza ideológica abalam o poder – persiste até hoje.

Embora já desgastado e com forte oposição do meio civil, em virtude das medidas adotadas, a pressão militar fez de Deodoro o primeiro presidente constitucional da era republicana, tendo como vice o marechal Floriano Peixoto, que obtivera maior número de votos na chapa adversária. Sem apoio para governar com tranquilidade – com a conspiração de colegas da Marinha integrantes do governo –, Deodoro enfrentou grande instabilidade e forte oposição do Congresso Nacional, chegando a destituí-lo, direito que não lhe era conferido pela Constituição. A oposição organizou-se e a Marinha, em 23 de novembro de 1891, liderada pelo almirante Custódio José de Melo, se rebelou na baía da Guanabara, ameaçando bombardear a capital, episódio que ficou conhecido como a Primeira Revolta da Armada. Com o país à beira de uma guerra civil, nesse mesmo dia Deodoro renunciou ao cargo, assumido pelo vice-presidente.

Nesse cenário bastante conturbado, o vice-presidente, diferentemente de Deodoro, conseguiu neutralizar todos os focos de oposição. Por um lado, como estratégia de governo, adotou políticas de repercussão popular: construção de casas populares, baixa de preço dos aluguéis, isenção dos impostos cobrados no preço dos alimentos. Por outro, seus atos foram marcados por medidas autoritárias e revoltas sangrentas, que lhe valeram a alcunha de Marechal de Ferro.

Já no início do governo, integrantes da Marinha e da elite local se unem em forte movimento contrário à sua permanência no poder, pleiteando – por uma carta-manifesto – a realização de nova eleição, conforme preconizava a Constituição no caso de renúncia de presidente que não houvesse completado metade do mandato. Como resposta, Floriano manda para a reserva militares da Marinha e deporta para

o interior da Amazônia alguns políticos e jornalistas que comungavam da mesma opinião. Permaneceu na presidência, alegando que a própria constituição abria uma exceção, ao determinar que a exigência de nova eleição só se aplicava à vacância de cargo de presidentes eleitos diretamente pelo povo.

No seu governo – e na República Velha como um todo – aconteceram no país vários movimentos de protesto provocados por questões políticas, religiosas, pobreza acentuada e disputas por terras ou pelo poder. Já se faziam sentir os efeitos do regime tanto para a classe popular urbana (em constante crescimento) e para a rural, ambas mantidas na marginalidade, quanto para alguns setores da classe média, que usavam de todos os meios para a conquista ou manutenção de algum espaço no pequeno círculo do poder.

No que se refere a políticas locais dos Estados, em julho de 1892 tem início no Rio Grande do Sul um conflito entre o partido Republicano Riograndense, apoiado por Floriano, e o Federalista do Rio Grande do Sul, recém-fundado para defender o fortalecimento do Brasil como União Federativa, o sistema parlamentar de governo e a revisão da Constituição estadual. Esse conflito foi a origem da Revolução Federalista, deflagrada naquele estado em fevereiro de 1893.

Paralelamente, no Rio de Janeiro novamente a Marinha se insurgia contra o governo. No entanto, conforme considerações de Hamilton M. Monteiro, em *Brasil República*, “não se pode dizer que Floriano não tivesse o apoio social indispensável e que governasse com a exclusiva força das armas” (1986, p. 57), a exemplo da atuação contra o levante iniciado no Sul. Mantinha o apoio de grande parte do Exército, das oligarquias situacionistas, da maioria da imprensa e do Congresso, além de populares civis e estudantes. A questão real, complementa Monteiro,

não se colocava no nível imaginado pela oposição de campanha contra o autoritarismo ou contra o radicalismo jacobinista, nem se colocava, como divulgava o Governo [...] como sendo uma conspiração monarquista [...]. O que havia, de fato, eram as questões de rivalidade entre a Marinha e o Exército [...]. Outra questão real era a luta sutil, às vezes velada, que se articulava dentro do bloco do poder: a firme disposição das oligarquias (sob a hegemonia paulista) de afastar os militares da política. (1986, p. 58)

Nesse contexto, o almirante Custódio de Melo, tentando repetir o bem sucedido levante de novembro de 1891, organizou os navios em seu poder, julgando fortalecido o movimento que iniciara logo após a posse de Floriano. Em 6 de setembro de 1893, aportou seus navios na baía da Guanabara, ameaçando bombardear a cidade do Rio de Janeiro. Inicia-se, assim, a Segunda Revolta da Armada (1893-94), em torno da qual se dará o desfecho do romance que originou o filme *Policarpo Quaresma: herói do Brasil*. O marechal, certo do apoio político que possuía, não cedeu às imposições da Armada; impediu desembarques de marinheiros, combatendo os navios. Compostos por voluntários de várias camadas sociais, sobretudo da capital, diversos batalhões foram organizados. Alguns dos participantes da Revolta, ainda tentando resistir às tropas governamentais, abriram novas frentes de apoio á batalha federalista, agora estendida a Santa Catarina e, depois, ao Paraná, com o objetivo final de chegar a São Paulo, tendo, no entanto sido impedidos pela resistência da guarnição da Lapa. A esse respeito, cabe o registro das observações do narrador de *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Em um primeiro momento, ao trazer as impressões de Olga² a partir do diálogo com o marido, suas observações sustentam o enfoque crítico do romance:

² Personagem feminina que, no decorrer da trama, insurge-se contra valores dominantes da sociedade da época.

– Mas vocês só falam em patriotismo? E os outros? É monopólio de vocês o patriotismo? fez Olga.

– Decerto. Se eles fossem patriotas não estariam a despejar balas para a cidade, a entorpecer, a desmoralizar a ação da autoridade constituída.

– Deviam continuar a presenciar as prisões, as deportações, os fuzilamentos, toda a série de violências que se vêm cometendo, aqui e no Sul?

– Você, no fundo, é uma revoltosa, disse o doutor, fechando a discussão.

Ela não deixava de ser. A simpatia dos desinteressados, da população inteira era pelos insurgentes. Não só isso sempre acontece em toda parte, como no Brasil, devido a múltiplos fatores, há de ser assim normalmente. Os governos, com os seus inevitáveis processos de violência e hipocrisias, ficam alheados da simpatia dos que acreditam nele; e demais, esquecidos de sua vital impotência e inutilidade, levam a prometer o que não podem fazer, de forma a criar desesperados, que pedem sempre mudanças e mudanças. (BARRETO, 1991, p. 138)

Mais adiante, as observações do narrador, ainda que com lampejos de ironia, deixam-se contaminar, em alguns momentos, pelos ideais do protagonista:

No Sul, a insurreição chegava às portas de São Paulo, e só a Lapa resistia tenazmente, uma das poucas páginas dignas e limpas de todo aquele enxurro de paixões. A pequena cidade tinha dentro de suas trincheiras o Coronel Gomes Carneiro, uma energia, uma vontade, verdadeiramente isso, porque era sereno, confiante e justo. Não se desmanchou em violências de apavorado e soube tornar verdade a gasta frase grandiloqüente: resistir até a morte. (BARRETO, 1991, p.171)

De grande destaque na questão da Revolta foi o papel exercido pelas esquadras estrangeiras. Conforme registra Sergio C. da Costa, em *A diplomacia do marechal: intervenção estrangeira na Revolta da Armada* (1979, p. 34), quando se deflagrou a revolução havia poucos navios estrangeiros ancorados na baía: um francês, três ingleses, um italiano e um português. Tanto Floriano Peixoto quanto Custódio de Mello, alegando que queriam manter a ordem pública, começaram a agir em reuniões diplomáticas para obter apoio dos navios estrangeiros. Num

primeiro momento, os estrangeiros mantiveram a neutralidade; depois, assumiram a postura de mediadores, concedendo apoio mediante exigências a ambos os lados.

Outra questão que merece destaque no período é que, apesar do reconhecimento do regime republicano pelos portugueses, as relações luso-brasileiras foram conturbadas durante toda a primeira metade da década de 1890. Entre os motivos, a grande naturalização decretada pelo governo provisório e seus efeitos sobre a comunidade portuguesa em território brasileiro, além da queda das remessas em dinheiro a Portugal. Durante a Revolta, com a intervenção portuguesa como mediadora, o antilusitanismo atingiu o ápice. Espalhou-se que a colônia portuguesa havia financiado os revoltosos, alguns deles defensores da Monarquia. Como consequência, aflora no país um nacionalismo étnico, mas que não atinge os norte-americanos, já que, do ponto de vista da política externa, a República havia optado por uma postura americanista. Floriano, então, solicita apoio do governo dos Estados Unidos, utilizando o argumento de que o objetivo dos revoltosos era a restauração da Monarquia no Brasil. Quanto a essas questões, assim se manifesta o narrador de *Triste fim de Policarpo Quaresma*:

[...] no Café do Rio, uma multidão. Eram os avançados, os "jacobinos", a guarda abnegada da República, os intransigentes, a cujos olhos, a moderação, a tolerância e o respeito pela liberdade e a vida alheias eram crimes de lesa-pátria, sintomas de monarquismo criminoso e abdicação desonesta diante do estrangeiro [...] sobretudo o português, o que não impedia de haver jornais "jacobiníssimos" redigidos por portugueses da mais bela água. (BARRETO, 1991, p. 155)

Com a situação da esquadra da Marinha na baía da Guanabara cada vez mais difícil – reforço em terra das fortificações do governo, falta de água potável e munição, deflagração de doenças no interior dos navios – e com a aquisição de navios americanos, Floriano derrota a Revolta da Armada em março de 1894. Em

vista disso, conseguiu, na visão de historiadores, contornar as crises políticas e econômicas, consolidando, assim, a vigência do regime republicano. Na análise de Sergio Costa, “a luta foi tão sangrenta quanto inútil. Atirou a Marinha contra o Exército, tumultuou e retardou o processo de normalização institucional, além de causar incalculáveis prejuízos à economia do país” (1979, p.8). No romance de Lima Barreto, o narrador, mostrando a reação dos cidadãos comuns – sempre à margem dos interesses do Estado –, assim descreve a vitória de Floriano:

[...] a revolta veio a acabar dai a dias. A esquadra legal entrou; os oficiais revoltosos se refugiaram nos navios de guerra portugueses e o Marechal Floriano ficou senhor da baía. [...] acreditando que houvesse canhoneio, uma grande parte da população abandonou a cidade, refugiando-se nos subúrbios, por baixo das árvores, na casa de amigos ou nos galpões construídos adrede pelo Estado. Era de ver o terror que se estampava naquelas fisionomias, a ânsia e a angústia também. Levavam trouxas, samburás, pequenas malas; crianças de peito, a chorar, o papagaio querido, o cachorro de estimação, o passarinho que de há muito quebrava a tristeza de uma casa pobre. O que mais metia medo era o famoso canhão de dinamite, do "Niterói", uma espalhafatosa invenção americana, instrumento terrível, capaz de causar terremotos e de abalar os fundamentos das montanhas graníticas do Rio. [...] O fim do levante foi um alívio; a coisa já estava ficando monótona e o marechal ganhou feições sobre-humanas com a vitória. (BARRETO, 1991, p. 192)

Além da retomada das atrocidades e massacres dessa revolta no romance, Lima Barreto voltará à questão na crônica *Boi de canga*, de 1920, em que recupera um diálogo com o pai, quando tinha doze anos, que pode ser lido como justificativa para a criação da narrativa de Quaresma:

- Você sabe o que aquele soldado queria?
- Não, papai.
- Queria que eu lhe dissesse por que esses dois homens [Floriano e Custódio de Melo] estão brigando.

Esse pequeno fato, que podia passar completamente despercebido, feriu-me imensamente naquela fraca idade que eu tinha então. Nunca podia imaginar que um homem arriscasse sua vida sem saber por quê, nem para quê. Pareceu-me isto estúpido e indigno da condição de homem. Um ato desses, de jogar a própria existência, devia ser perfeitamente refletido e consciente. Ficou-me o fato; [...]. (BARRETO, 2004b, p. 248-9)

Voltando ao contexto da vitória de Floriano, a luta persistia no Sul, com a derrota dos federalistas apenas no próximo governo, em junho do ano seguinte. O marechal, em 15 de novembro de 1894, acuado pelas forças da oligarquia paulista, transmite o cargo a Prudente de Moraes, o primeiro presidente civil do regime.

Passado aos civis, o poder político da nação, estava agora nas mãos dos grandes fazendeiros. Nessa segunda fase, os Estados de São Paulo e Minas Gerais passam a dominar o governo central na chamada "política do café-com-leite". As exceções do período foram a eleição do militar Hermes da Fonseca (1910-1914), gaúcho, mas criado no Rio de Janeiro, e do paraibano Epitácio Pessoa (1919-1922).

Outras rebeliões ainda acontecem nos governos da segunda fase da República Velha. A primeira foi a Revolta de Canudos (1896-97), confronto entre um movimento popular de cunho sócio-religioso e o Exército, em torno da qual Euclides da Cunha escreveria depois a obra *Os sertões* (1902). A próxima foi a Revolta da Vacina (1904), movimento contrário à vacinação obrigatória adotada pelo governo de Rodrigues Alves no combate à epidemia de varíola, aplicada de forma autoritária e violenta. Teria sido motivada, segundo alguns historiadores, por iniciativa de monarquistas e, segundo outros, por manipulações políticas dos segmentos da elite brasileira descontentes com os rumos assumidos pela República. Além disso, crescia a insatisfação popular em decorrência da crise econômica – desemprego, inflação e alto custo de vida – e da reforma urbana, que retirava a população pobre do centro da cidade. O episódio deixou dezenas de mortos e feridos e centenas de

participantes foram deportados para o Acre. Lima Barreto, na sua crítica contra os militares, uma constante em sua obra, sobretudo no *Policarpo*, assim se refere a essa revolta, nas anotações inseridas depois no *Diário íntimo*: “[...] Essa mazorca teve grandes vantagens: 1) demonstrar que o Rio de Janeiro pode ter opinião e defendê-la com armas na mão; 2) diminuir um pouco o fetichismo da farda; 3) desmoralizar a Escola Militar” (BARRETO, 1956, p. 47-8).

A Revolta da Chibata (1910), quando Lima Barreto começava a preparação dos escritos do *Policarpo*, aconteceu no início do governo de Hermes da Fonseca, em que os marinheiros, reivindicando melhores condições de trabalho e o fim da aplicação de castigos físicos, se rebelaram apontando canhões para a capital. De Decca, no artigo citado, registra que “dezesseis deles morreram em consequência de queimaduras causadas pela cal virgem jogada sobre eles. [...] 105 marinheiros foram mandados para os seringais da Amazônia [...], nove foram fuzilados e jogados ao mar e o restante desapareceu e morreu na Amazônia, vítimas provavelmente, da malária” (1997, p. 56).

Avançando um pouco em relação ao período de ambientação e escrita da história de Quaresma, a política dos sucessivos governos para a valorização do café leva o país a uma grande instabilidade econômica. Paralelamente, o crescimento urbano e industrial faz surgir novos grupos sociais, com interesses e demandas políticas próprias. Neste período tem início o tenentismo, movimento político-militar de insatisfação diante dos problemas políticos, sociais e econômicos do país, liderado por jovens oficiais do Exército, cujo fim maior é a retomada do poder pelos militares. Suas reivindicações coincidem com as aspirações da classe média urbana, que critica o sistema eleitoral, defende o voto secreto, além de reformas sociais e econômicas. Com esse objetivo, o movimento deflagra várias revoltas e rebeliões

armadas entre 1921 e 1930. Sem produzir resultados imediatos na estrutura política do país, prepara o caminho para a Revolução de 1930.

A queda da Bolsa de Valores de Nova York, em 1929, acentua a crise. Nas eleições de 1930, os paulistas desafiam a política do café-com-leite e decidem permanecer no controle do governo, quando a vez seria dos mineiros. Minas Gerais passa para a oposição e alia-se ao Rio Grande do Sul e à Paraíba. Os três estados formam a Aliança Liberal que, além das elites agrárias, aglutina militares integrantes do tenentismo – fato a que se faz alusão nas cenas iniciais do filme em análise. O gaúcho Getúlio Vargas é escolhido para concorrer à presidência. O candidato paulista é eleito presidente, mas não chega a assumir o cargo. Em outubro, estoura a Revolução e Getúlio assume o poder em 3 de novembro, data que, para efeitos didáticos, marca o fim da República Velha.

Como síntese do período, José Murilo de Carvalho (2002, p. 81) considera que a participação popular foi maior durante o governo de Floriano do que nos movimentos pró-República, tendo, no entanto, adquirido conotação nativista antiportuguesa. Depois, com a consolidação do poder civil, cuja política conferiu maior força aos governos estaduais, o antilusitanismo foi substituído pelo fortalecimento da lealdade às províncias.

1.1 LIMA BARRETO: UM OLHAR ENTRE O PASSADO, PRESENTE E FUTURO

Transpondo para a literatura de Lima Barreto as questões que marcaram a República Velha, os recursos de que o escritor se utiliza na construção da narrativa de Quaresma – como em grande parte de sua obra – a colocam como um divisor de águas na literatura brasileira. No discurso que se veiculava até então, a leitura do

país a partir da “representação” de Caminha, com poucas transformações, era ratificada e perpetuada. Na análise de Silviano Santiago,

Triste fim marca um ponto nevrálgico na leitura que fazemos hoje do discurso sócio-cultural que desde Vaz de Caminha tenta explicar para nós o que era o Brasil. Aí reside a maior modernidade do projeto de Lima Barreto. O ponto nevrálgico o é porque é ambíguo: a escrita ficcional subscreve o discurso histórico-nacionalista e ufanista e ao mesmo tempo o rejeita, julgando-o, criticando-o como ilusório. A escrita ficcional ao mesmo tempo compartilha dos valores sócio-políticos e econômicos que vinham sendo veiculados por aquele discurso e marca a necessidade de uma reviravolta – a nível de discurso – para que melhor se coloquem e se estudem os verdadeiros problemas nacionais. (1982, p. 175)

Assim, numa ótica de contradiscurso da literatura que vinha sendo produzida, *Policarpo Quaresma* antecipa a dos principais expoentes do Modernismo na recusa à continuidade das formulações idealizadas do Brasil como terra paradisíaca. Essas considerações remetem aos registros de Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade*, de que

as identidades nacionais não são coisas com as quais nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação*. [...] a nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos – um sistema de *representação cultural*. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação, elas participam da idéia de nação tal como representada em uma cultura nacional. Uma nação é uma entidade simbólica e é isso que explica seu “poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade”. (2006, p. 48-9)

Lima Barreto rejeita esse sistema de representação da cultura nacional. Se as identidades nacionais são transformadas, chegou era o momento de um novo discurso, em contraposição ao anterior, que atingiu o ápice com o romance indianista do século XIX, de que José de Alencar é o representante maior.

Como escritor, a solução que Lima Barreto encontra para manifestar a sua lealdade à pátria é a denúncia das contravenções a que fora submetido o país desde o descobrimento e que, camufladas nos projetos da elite de construção de uma grande nação, o mantêm no atraso. Essas ideias remetem ao que Carlos Nelson Coutinho, em seu estudo de Lima Barreto, considera como a recusa do escritor à manutenção do caminho do povo brasileiro rumo ao progresso em conciliação com o atraso – “seguindo aquilo que Lênin chamou de ‘via prussiana’ para o capitalismo”. Pela “via prussiana”, prossegue o historiador, diferentemente das vias russa e francesa – que se opuseram às velhas forças e relações sociais por meio de amplos movimentos populares e de massa – as mudanças sociais ocorreram “mediante conciliações entre o novo e o velho [...] tendo-se em conta o plano imediatamente político, mediante um reformismo ‘pelo alto’, que exclui inteiramente a participação popular” (1974, p. 3). Na análise de Coutinho, o modo de escrever de Lima Barreto, em oposição ao caminho dos intelectuais românticos e mesmo dos seus contemporâneos, distancia-se daquilo que – recorrendo a Thomas Mann – caracteriza como “intimismo à sombra do poder”:

Descrentes da possibilidade de influir decisivamente sobre as mudanças sociais que se processam sempre mediante acordos de cúpula entre as classes dominantes, os intelectuais tendem a evadir-se da realidade concreta, a colocar-se num terreno aparentemente autônomo, mas cuja autonomia é respeitada precisamente na medida em que não se põem em jogo as questões decisivas da vida social, as concretas relações sociais de poder. (COUTINHO, 1974, p. 4)

Contrariamente a essa tendência, a obra limiana é fruto da opção do escritor pelo engajamento literário, de uma literatura militante, não comprometida com os interesses do poder, de uma literatura que se volta para os reais problemas do seu tempo e traz para o primeiro plano personagens oriundos das classes populares.

Nicolau Sevcenko, ao discorrer sobre a temática da obra de Lima Barreto, fornece uma sinopse bastante apropriada para a temática do *Policarpo*:

O temário de sua obra inclui: movimentos históricos, relações sociais e raciais, transformações sociais, políticas, econômicas e culturais, ideais sociais, políticos e econômicos; crítica social, moral e cultural; discussões filosóficas e científicas, referências ao presente imediato, recente e ao futuro próximo; ao cotidiano urbano e suburbano, à política nacional e internacional, à burocracia, dados biográficos, realidade do sertão, descrições geológicas e geográficas e análises históricas. (SEVCENKO, 1995, p. 162)

A maneira abrangente e perspicaz com que Lima Barreto retratou a sociedade brasileira do início do século XX, sobretudo a do Rio de Janeiro, sua terra natal, tem motivado inumeráveis pesquisas, nas mais diferentes áreas. Dentre os estudos que merecem destaque, são referência obrigatória os do jornalista e historiador Francisco de Assis Barbosa. Autor da mais completa biografia do escritor, e um dos responsáveis pela organização e primeira edição da sua obra completa, seus escritos são o principal suporte para a recuperação de dados fundamentais da cronologia da vida e obra de Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922), que se apresentam na sequência.

Filho de mulatos pobres, com certo grau de escolaridade e de cultura – fato raro na época – tem oportunidade, graças ao auxílio inicial do padrinho, o visconde de Ouro Preto, de frequentar conceituadas escolas do Rio de Janeiro. Chega a ingressar no curso de engenharia civil da Escola Politécnica, mas em 1902, quando o pai é acometido de esquizofrenia (a mãe, de saúde frágil, falecera antes de o escritor completar sete anos), é obrigado a interromper os estudos para sustentar a família. No curso de Engenharia, no entanto, “não se acostumava ao ‘ar’ da Escola”

(BARBOSA, 1964, p. 77), vítima que se sentia do preconceito racial por parte dos colegas e até de alguns professores.

A propósito da formação intelectual, era leitor assíduo da ficção europeia do século XIX, um dos raros brasileiros da época que conheciam a literatura russa. Augusto Machado, narrador de *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* – romance de Lima Barreto reconhecido como autobiográfico –, faz um registro emblemático de mais esse conflito do escritor:

Longe de me confortar, a educação que recebi só me exacerba, só fabrica desejos que me fazem desgraçado [...] Por que ma deram? [...] Ah! Se eu pudesse apagá-la do cérebro! Varreria uma por uma as noções, as sentenças, as leis que me fizeram absorver, e ficaria sem a tentação danada da analogia, sem o veneno da análise. (BARRETO, 1997, p. 65-6)

Como solução para assumir a responsabilidade da casa, Lima Barreto prestou concurso para a vaga de amanuense (nome antigo da também antiga função de escriturário) na então Secretaria da Guerra. Embora funcionário exemplar nos primeiros anos, a sua vida na Secretaria é marcada pelo conflito entre o trabalho burocrático, mecânico – sem outra aspiração a não ser vencer a monotonia do dia-a-dia – e os seus ideais de vida, que contrastam violentamente com os da organização militar e os do poder constituído em geral.

No que se refere às convicções político-ideológicas, a postura íntegra – radical, para alguns – com que defendeu os princípios em que acreditava se manifestara já na Escola Politécnica, quando fez parte da diretoria da Federação dos Estudantes. Assumidamente contrário a uma representação favorável ao serviço militar obrigatório encaminhada ao Congresso Nacional, pede afastamento da entidade. Mas é a partir dali que publica seus primeiros escritos no jornalzinho

universitário *A Lanterna*: “A pena é ferina. O sarcasmo já brilha nas suas crônicas” (BARBOSA, 1964, p. 80).

Em meados de 1903, é nos cafés da Rua do Ouvidor que amplia as relações com os intelectuais da época, ainda que não chegue a comungar exatamente das mesmas ideias, mantendo sempre convicções literárias e ideológicas próprias. Começa então a colaborar com artigos em revistas como *A Quinzena Alegre* e *O Diabo*, ambas de duração efêmera. Necessitando de dinheiro, pensava em fazer do jornalismo um meio de ganhar a vida. Assume a secretaria da *Revista da Época*, também de publicação irregular, mas dela se desliga pouco tempo depois, por não aceitar “escrever louvores, mesmo sem a sua assinatura, aos mandarins da política” (BARBOSA, 1964, p. 124). O ingresso no jornalismo profissional acontece em 1905, com reportagens para o *Correio da Manhã*. Em 1907, escreve também para o semanário *Fon-Fon*, embora em rápida passagem por discordar do seu enfoque burguês, e cria com amigos a revista literária *Floreal*. Com essa revista, sonhara se projetar como escritor; nela publicou os dois primeiros capítulos do romance *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. Em 05.01.1908, escreve em seu diário:

O ano que passou foi bom para mim. [...] andei um pouco, no caminho dos meus sonhos. Escrevi quase todo o *Gonzaga de Sá*, entrei para o *Fon-Fon*, com sucesso, fiz a *Floreal* e tive elogio do José Veríssimo, nas colunas de um dos *Jornais do Comércio* do mês passado. Já começo a ser notado. (BARRETO, 1956, p. 125)

A *Floreal*, apesar do artigo elogioso, não passa do quarto número. A publicação do *Isaías Caminha*, apesar das tentativas do escritor para editá-lo no Brasil, foi conseguida apenas em Lisboa, em fins de 1909. Pelo tom pessoal do escritor, pela linguagem considerada descuidada para os padrões da época e pela maneira mordaz com que ataca a imprensa, o livro lhe traz, nos anos subsequentes,

muito mais desgostos do que glória. Apesar das raras críticas elogiosas, os comentários desfavoráveis ao livro e, sobretudo, o silêncio do *Correio da Manhã* – o jornal em que se ambienta boa parte da história – transformam seu sonho de ingresso bombástico na literatura em uma derrota que muito o marcará.

Cabem aqui as considerações iniciais de Antonio Candido, no ensaio *Os olhos, a barca e o espelho* (2003, p. 39), de que, para Lima Barreto, a literatura deveria “transmitir diretamente o sentimento e as idéias do escritor, da maneira mais clara e simples possível. [...] dar destaque aos problemas humanos em geral e aos sociais em particular”. Na sua escrita, acabou por fundir problemas pessoais e sociais, ainda que suas denúncias estivessem sempre voltadas aos interesses dos grupos subjugados. Assim, prossegue o crítico, “se de um lado favoreceu nele a escrita da personalidade, de outro pode ter contribuído para atrapalhar a realização plena como ficcionista” (CANDIDO, 2003, p. 39).

Para reforçar a questão, a forma negativa e radical como recebia certas inovações tecnológicas ou sociais fornece à crítica argumentos para apontar contradições em sua ideologia. Alfredo Bosi, em *História concisa da Literatura Brasileira*, traz à tona algumas dessas contradições, embora em seguida declare terem sido esclarecidas e/ou justificadas:

O iconoclasta de tabus detestava algumas formas típicas de modernização que o Rio de Janeiro conheceu nos primeiros decênios do século: o cinema, o futebol, o arranha-céu e, o que parece, a própria ascensão profissional da mulher. Chegava, às vezes, a confrontar o sistema republicano desfavoravelmente com o regime monárquico do Brasil. (BOSI, 1980, p. 356)

As contradições de que fala Bosi podem ser verificadas na própria obra de Lima Barreto, na observação dos traços de personalidade e convicções político-ideológicas do autor nela presentes. Na obra *Toda crônica* (2004), que reúne toda a

produção cronística do escritor em ordem cronológica, verifica-se, por exemplo, sua opinião sobre os movimentos feministas que ora se iniciavam no país. Do conjunto das trinta e uma crônicas que versam sobre a mulher, Beatriz Resende, uma das organizadoras da obra, declara:

Ficou também famosa a impaciência com que Lima Barreto tratava as feministas, especialmente as senhoras elegantes que se envolviam nessa militância. Contrasta com o sarcasmo com que trata Berta Lutz e outras defensoras da participação das mulheres na sociedade o carinho com que trata as mulheres pobres, [...] É com persistência, desde o início de sua atuação como cronista, que protesta contra a violência cometida contra as mulheres, denunciando sempre os “matadores de mulheres”, defendendo com emoção o direito de amarem quem quiserem: [...] (In: BARRETO, 2004a, p. 21)

Contradições à parte, o que se pode inferir da leitura de sua obra é que, se Lima Barreto se mostra conservador em alguns de seus escritos, essa oposição entre progresso e modernização está mais voltada para a denúncia do modelo excludente de organização social e econômica, que considerava acentuado após a proclamação da República.

1.1.1 “Perder a vida em vida é muitas vezes a condição de vencer a morte”

Lima Barreto escreveu o *Policarpo* em curtíssimo espaço de tempo, nos meses de janeiro a março de 1911, vindo a publicá-lo em folhetins do *Jornal do Comércio* meses mais tarde. Apesar do relativo sucesso do livro, é nessa época que sua dependência do álcool se acentua:

A falta de estímulo e a hostilidade do ambiente, aliados ao forte complexo e a uma série de outros fatores [...] transformariam o adolescente cheio de sonhos num pobre homem, viciado no álcool, que lhe consome não somente a saúde, como em grande parte lhe sacrifica a carreira de escritor. [...] Não há duvidar, pois, que 1911 significa a fronteira de uma vida, a bem dizer normal, para a outra, a de boêmio. (BARBOSA, 1964, p. 200)

É neste ponto, no entanto, quando os ressentimentos começam a se concretizar na degradação de sua saúde física – acertadamente traduzidos nas palavras de Tristão de Ataíde, em um dos artigos introdutórios da *Prosa seleta* de Lima Barreto (BARRETO, 2001, p. 61), tomadas de empréstimo aqui para o título deste subitem –, que o escritor vai se firmar na produção de crônicas e de contos em publicações independentes. “Só mais tarde chegará às de maior importância e visibilidade, desde que estas publicações estivessem dispostas a garantir a independência de seus colaboradores”, escreve Beatriz Resende na introdução de *Toda crônica* (BARRETO, 2004a, p. 11). Com recursos próprios, oriundos de empréstimo, em fins de 1915 edita *Triste fim de Policarpo Quaresma*, que vem a público em 26.2.1916. Sobre o livro, escreveria Manuel de Oliveira Lima meses mais tarde:

O romance do Sr. Lima Barreto, se não alvoroçou a imprensa, impressionou fortemente quantos o leram. [...] É um grande livro, por consenso comum. A única pecha de que o tenho ouvido culpar, não me parece absolutamente justa. Refere-se à linguagem, ou melhor, ao estilo, julgado menos cuidado e por vezes incorreto, por ser a linguagem simples e propositadamente desataviada. [...] O Sr. Lima Barreto procura felizmente não escrever bonito: antes, mil vezes antes, singelo, familiar mesmo, do que pernóstico. (BARRETO, 2001, p. 34)

É em meio à produção jornalística e literária e ao trabalho na Secretaria da Guerra que os problemas de saúde do escritor, em decorrência do alcoolismo, começam a se manifestar. Se, por um lado, constatam-se períodos de interrupção em suas atividades de escrita, consequência dos vários internamentos no Hospício Nacional e no Hospital Central do Exército – o primeiro em 1914 –, por outro, sua biografia demonstra que é justamente em alguns desses momentos que Lima Barreto parece redigir suas melhores páginas.

Em 1919, após a aposentadoria em decorrência dos problemas de saúde, sente-se mais livre para escrever, “podendo falar sem rebuços sobre tudo o que julgar contrário aos interesses do país” (BARRETO, 2004a, p. 450). Além da publicação, em jornais e revistas, de artigos e de alguns capítulos de futuras obras, consegue editar em vida somente *Numa e a ninfa* (1917), *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919) e *Histórias e sonhos* (1920), coletânea de contos inspirados em fatos do cotidiano do Rio de Janeiro. Parte significativa de sua obra só é publicada após a sua morte, ainda que a nova geração, não só do Rio como de São Paulo, já lhe reconhecesse o valor como “legítimo sucessor de Machado de Assis”. Sérgio Milliet, em artigo publicado em 1948, declara, num trecho transcrito pelo biógrafo de Lima Barreto:

O que mais nos espantava então era o estilo direto, a precisão descritiva da frase, a atitude antiliterária do escritor, a limpeza de sua prosa, objetivos que os modernistas também visaram. Mas admirávamos por outro lado a sua irreverência fria, a quase crueldade científica com que analisava uma personagem, a ironia mordaz, a agudeza que revelava na marcação dos caracteres. (BARBOSA, 1964, p. 307)

Mário de Andrade chegou a encaminhar ao escritor o primeiro número da revista *Klaxon*; Lima, porém, considerando-a produto de movimento burguês, de tendências europeias e americanas, não gostou do que viu: “[...] um nome tão estrambótico não podia ser senão inventado por mercadores americanos [...] esses moços tão estimáveis pensam mesmo que nós não sabíamos disso de futurismo” (BARRETO, 2004b, p. 538). O médico e escritor paulista Ranulfo Prata, durante um almoço no Rio em homenagem a Lima Barreto, constatou o estado de saúde deplorável em que se encontrava e convidou-o para uma temporada em sua cidade, Mirassol, acreditando poder curá-lo dos males do alcoolismo. Apresentando

melhoras, Lima foi convidado a proferir uma conferência. Chegou a escrever o texto, intitulado *O destino da literatura*, que retoma ideias de publicações anteriores. Mas, assustado por ter de enfrentar uma plateia, desapareceu, sendo encontrado bêbado e caído em uma sarjeta. Talvez a essência do ideal de vida e de beleza de arte de Lima Barreto tenha sido expressa nesses dias em Mirassol:

a importância da obra literária que se quer bela sem desprezar os atributos externos de perfeição de forma, de estilo, de correção gramatical, de ritmo vocabular, de jogo e equilíbrio das partes em vista de um fim, de obter unidade na variedade; uma tal importância, [...] deve residir na exteriorização de um certo e determinado pensamento de interesse humano, que fale do problema angustioso do nosso destino em face do Infinito e do Mistério que nos cerca, e aluda às questões de nossa conduta na vida. (PRADO, 1980, p. 65)

Em linhas gerais, foram estes os ideais de arte sempre perseguidos por Lima Barreto. A leitura de sua obra – romances, contos, crônicas, memórias e correspondência pessoal – permite a percepção do desapego do escritor aos preceitos meramente gramaticais. A preocupação maior centra-se na naturalidade comunicativa das personagens. Daí ter sido apontado pela crítica como escritor de estilo “descuidado”. Para isso contribuiu também a sua atuação no jornalismo, cuja linguagem, caracterizada pela dinamicidade e simplicidade, se revela não só nas crônicas e artigos, mas também nos romances e contos, em que não deixa de imprimir o profundo senso crítico oriundo do contato com a literatura universal e de sua própria trajetória de vida, entre a elite letrada e o subúrbio. O reconhecimento público acontece tarde demais, quando o escritor está bastante doente, e as crises não lhe dão mais tempo de recuperação e superação. Em 1º de novembro de 1922, vítima de uma gripe torácica e colapso cardíaco, é encontrado morto em seu quarto, dois dias antes do falecimento do pai.

2 DO ROMANCE PARA O CINEMA: NOVA REPUBLICA

Nesse momento em que se fala da globalização, em que há essa presença da cultura americana, essa coisa que o Brasil virou após a era Collor com a perda da personalidade própria, a história de um brasileiro alucinado, defendendo loucamente as coisas brasileiras, pareceu sensacional até como provocação.

Paulo Thiago

Foi num comício em Vitória (ES), em 1984, durante a campanha para a eleição indireta de um civil à presidência da República, que Tancredo Neves, então candidato, pronunciou a fala a seguir: “Restaurar a democracia é restaurar a República. É edificar a Nova República, missão que estou recebendo do povo e se transformará em realidade pela força não apenas de um político, mas de todos os cidadãos brasileiros!”³. E foi a partir dela que a expressão Nova República – no clima do otimismo e do entusiasmo das manifestações populares em favor das eleições “diretas já” – passou a denominar o período político brasileiro posterior ao da tomada do poder pelos militares, em 1964, que permaneceram no governo por 21 anos, marcados pelo autoritarismo: supressão de direitos constitucionais, censura e repressão. Internado na véspera da posse num hospital de Brasília, quem assumiu a presidência foi o vice, José Sarney, efetivado no cargo após a morte de Tancredo, no dia 21 de abril de 1985.

As filmagens de *Policarpo Quaresma: herói do Brasil* foram iniciadas dez anos depois, num momento em que o país parecia dar sinais de amadurecimento na retomada do processo democrático. Havia a sensação de que as turbulências dos

³ Extraído de: Projeto Cultural ABRALI. Disponível em: <http://www.abrali.com/033fatos_e_personagens/2104tancredo_neves/tancredo_neves.htm>. Acesso em: 15 de set. 2010.

primeiros governos civis – fracasso de pacotes econômicos, crescimento incontrolável da inflação, denúncias de corrupção, *impeachment* de um presidente – eram página virada. Naquele momento, as conquistas – promulgação de nova constituição em que a garantia dos direitos do cidadão era preocupação central, realização de eleições diretas para presidente –, não obstante às inúmeras necessidades do país, pareciam falar mais alto. A esse respeito, afirma José Murilo de Carvalho em *Cidadania no Brasil: um longo caminho*, concluído na época das comemorações dos 500 anos do descobrimento:

Havia a crença de que a democratização das instituições traria rapidamente a felicidade nacional. Pensava-se que o fato de termos reconquistado o direito de eleger nossos prefeitos, governadores e presidente da República seria garantia de liberdade, de participação, de segurança, de desenvolvimento, de emprego, de justiça social. (2002, p. 8)

Na área do cinema, as novas políticas culturais davam sinais de esperança. Poucos anos antes, em 1990, justamente no renascimento da democracia, na gestão do primeiro presidente eleito por voto direto, a Embrafilme fora extinta pelo Programa Nacional de Desestatização (PND) do governo Collor. Órgão que sempre tivera um vínculo muito forte com o Estado desde a sua criação em 1969, cuja função era o fomento da produção e distribuição de filmes brasileiros, a dissolução da Embrafilme foi recebida por cineastas como uma “pena de morte” para o cinema brasileiro. Melina Izar Marson, em *O cinema da retomada: Estado e cinema no Brasil – da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine*, registra que a Embrafilme, “apesar de ter surgido em pleno regime militar e de ter sido produto de intenções dirigistas conservadoras, atendeu perfeitamente aos interesses dos cineastas que, desde a década de 50, já propunham ações estatais mais enérgicas para o cinema” (2006, p.18).

Com relação às políticas culturais adotadas pelos governos da Nova República, fatos relevantes, no governo de José Sarney, haviam sido a criação do Ministério da Cultura e a promulgação da Lei nº 7.505/86⁴, conhecida com Lei Sarney, a primeira legislação federal de incentivo fiscal à produção cultural. No entanto, a concepção política desestatizante do próximo governo, de Fernando Collor de Mello, teve reflexos também, conforme já citado, na área da cultura, que passou a ser vista como um problema de mercado, eximindo o Estado de qualquer compromisso. Nesse sentido, Collor extinguiu a Lei Sarney e, com ela, autarquias, fundações e empresas públicas federais ligadas às artes em geral e ao cinema em particular. Entre essas medidas, está a dissolução do Ministério da Cultura, transformado em uma secretaria de governo, e criação do Instituto Nacional de Atividades Culturais (INAC), que passaria a receber as atribuições, receitas e acervos das fundações e empresas culturais extintas. No final daquele ano, porém, com grande rejeição nos meios cultural e intelectual, Collor reformulou os quadros da Secretaria da Cultura, nomeando como secretário Sérgio Paulo Rouanet, pesquisador da área e com boa aceitação no meio cultural. A partir de pesquisas e reuniões com a classe artística – cuja maior reivindicação era a volta da Lei Sarney – reedita as medidas de incentivo cultural, com algumas reformulações, criando a Lei nº 8.313/91⁵ – Lei Rouanet – que institui políticas públicas para a cultura, como o Programa Nacional de Cultura (PRONAC), mas, ainda assim, voltadas para a autossustentação. De qualquer forma, essas medidas serão as bases para o fomento da cultura que virá nos governos seguintes, conforme demonstra Marson (2006) no desenvolvimento de seu trabalho.

⁴ Disponível em: <<http://www.fiscosoft.com.br/indexsearch.php?PID=438>>. Acesso em: 10 de dez. 2010.

⁵ Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L8313cons.htm>. Acesso em: 10 dez. 2010.

Com o *impeachment* de Collor, os destaques da gestão de Itamar Franco (1992-94) foram: nas áreas econômica e política, a criação do Plano Real e a realização de um plebiscito sobre a forma de governo do Brasil, que teve como resultado a permanência da república presidencialista, após 104 anos da instituição do regime no país; na cultural, o restabelecimento do Ministério da Cultura. No caso específico do cinema, foi criada a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual, responsável pela política cinematográfica e pela legislação do audiovisual como um todo. Em 1993 entrou em vigor a Lei 8.685⁶, conhecida como Lei do Audiovisual, que concede incentivos fiscais a pessoas físicas e jurídicas que adquirem títulos representativos de cotas de participação em obras cinematográficas, referendando, assim, a visão do cinema (e da cultura em geral) como um produto que precisava ser lucrativo. Apesar da rejeição, pelo meio artístico, dessa nova concepção de cultura, assim se refere o professor da USP, Teixeira Coelho (citado por MARSON, 2006, p. 57), às medidas tomadas pelo governo: “[...] o retorno do financiamento federal para o cinema, somado à definição de uma Lei do Audiovisual [...] significa a retomada possível, embora tímida, de uma produção reduzida a quase nada nos últimos anos. [...] É quase um renascimento”.

As duas próximas gestões (1995-98 e 1999-2002), de Fernando Henrique Cardoso, consolidaram a orientação política neoliberal e o processo de globalização que começara a ganhar força no país no governo Collor. Na área da cultura, a atuação volta-se para a ampliação e o funcionamento das leis de incentivo, com orientação para o investimento de empresas estatais e privadas em projetos culturais, em sintonia com a conjuntura nacional e internacional de fortalecimento do papel do mercado e inibição da atuação do Estado. No que se refere ao cinema, a

⁶ Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L8685compilado.htm>. Acesso em: 10 dez. 2010.

ruptura na produção, com a extinção da Embrafilme, levava os cineastas a abandonar projetos em andamento e os profissionais da área a migrar para atividades correlatas.

Assim, após a entrada em vigor da Lei do Audiovisual, ocorre uma lenta retomada da atividade, que só vai se consolidar no governo Fernando Henrique, época em que foi produzido *Policarpo Quaresma herói do Brasil*. Daí a associação do período do cinema da retomada – a ser abordado no item 2.2 – ao seu governo. Nesse sentido, o jornalista José Castello (citado por MARSON, 2006, p. 66) registra que, “no campo da cultura, pode-se conjecturar: o governo FHC começou bem antes da posse, nasceu antes de si mesmo – iniciado no momento em que, ainda no governo Collor, Rouanet assumiu a Secretaria da Cultura”.

2.1 O CINEMA DE PAULO THIAGO: ENTRE A PROSA, O VERSO E A MÚSICA, UMA IMAGEM DO BRASIL

Paulo Thiago Ferreira Paes de Oliveira é mineiro de Aimorés, nascido em 8 de outubro de 1945. Filho de médico militar, aos cinco anos mudou-se com a família para o Rio de Janeiro, em função da transferência do pai. A ligação com a terra natal, no entanto, seja pelos elos familiares, seja pelos caminhos profissionais que vem trilhando, aparece como marca constante em sua obra.

A paixão pelas ciências humanas e as artes em geral iniciou-se cedo. Na obra organizada pela professora Lúcia Nagib, *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*, resultado de um trabalho de pesquisa sobre as produções cinematográficas do período 1994-98, Paulo Thiago conta que, nos anos 50, fã do cinema americano, matava aulas no Colégio São Bento para ir ao cinema e que nas férias, em Aimorés, todos os dias via um filme diferente (NAGIB, 2002, p. 470). Embora o interesse pelo cinema já despontasse naquela época, não pensava

nele como profissão. Suas primeiras tendências em arte foram ligadas à poesia e à música. Nas aulas de violão com o músico Roberto Menescal, viu nascer a bossa nova. Em parceria com os músicos Sidney Miller e Zé Kéti, compôs o samba *Queixa*, que obteve o terceiro lugar no Primeiro Festival de Música Popular Brasileira da TV Excelsior, em 1965.

Nessa época, cursando Sociologia e Política na PUC (depois também cursou Economia), prossegue na militância política, já intensa no curso secundário. Nesse meio tão ligado à sétima arte, seu contato com o cinema também amadurece, com a participação na criação de um clube de estudos cinematográficos. Além do grupo de discussão, teve a oportunidade de ver os grandes clássicos na Cinemateca do MAM (Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro), onde pôde conhecer a obra de diretores como Eisenstein e Buñuel. Conforme palavras de Paulo Thiago, estava em curso a revolução no cinema do mundo: a *Nouvelle Vague*, na França, com Godard e Truffaut; o novo cinema italiano, com Visconti, Fellini e, sobretudo, Antonioni. “Com Antonioni, o cinema vira uma operação intelectual sofisticada; você precisa pensar e repensar, ser filósofo e ter lido Camus e Sartre, ter conhecido o marxismo” (NAGIB, 2002, p. 471). Paralelamente, surgia o Cinema Novo, com Glauber Rocha, Joaquim Pedro e Nelson Pereira dos Santos. O que eles produziam, prossegue Thiago, era uma mostra de que o Brasil também podia ter sua revolução nessa área: “[...] uma arte cinematográfica arrojada, extraordinária, explosiva, com uma especificidade local e com um compromisso político” (NAGIB, 2002, p. 471).

2.1.1 Nasce o cineasta

Assim, unindo a paixão da infância a essa nova visão, com o dinheiro do prêmio no festival de música começou a fazer um curta-metragem para participar de um festival de cinema amador promovido pelo *Jornal do Brasil*. O filme, que não

chegou a ser concluído, era uma adaptação, para a Baixada Fluminense, do poema *O caso do vestido*, de Carlos Drummond de Andrade, tema que anos depois usou para o longa-metragem *O vestido*.

Na faculdade de Ciências Sociais, iniciou-se nos estudos de semiótica, lendo Umberto Eco e Roland Barthes. Por meio da leitura dos estudos de Christian Metz, um dos primeiros a tentar interligar a semiologia com o cinema, procurou especializar-se na linguística cinematográfica. Nessa mesma época, fez um curso de direção de cinema, inicialmente ministrado por Ruy Guerra e, na sequência, por Gustavo Dahl, ambos cineastas do Cinema Novo.

Sua próxima tentativa no meio cinematográfico – Thiago chegou a filmar, mas não conseguiu montar – foi o documentário *O homem da praça*, com a história de Camundongo, andarilho carioca que divulgava com um alto-falante notícias de música. Depois disso, por intermédio de Gustavo Dahl, iniciou-se no cinema profissional com o filme *Capitu* (Paulo César Saraceni, 1968), atuando no início como assistente de produção e, depois, como segundo assistente de direção. Entre 1967 e 1968, produziu o curta-metragem *Memória e ódio*, uma adaptação da *Electra*, de Sófocles, para um subúrbio do Rio de Janeiro. Já imprimindo em sua filmografia uma vertente em torno da literatura brasileira, a primeira produção que considera profissional é o curta-metragem *A criação literária de Guimarães Rosa* (1968), premiado em um festival em Santarém (Portugal). Na linha dos curtas-metragens, produziu ainda *Museu do Ouro de Sabará*, em 1975.

Sua trajetória na direção de longas-metragens é a seguinte: *Os senhores da terra* (1970), *Sagarana, o duelo* (1974), *Soledade* (1976), *A Batalha dos Guararapes* (1978), *Águia na cabeça* (1984), *Jorge, um brasileiro* (1989), *Vagas para moças de fino trato* (1983), *Policarpo Quaresma: herói do Brasil* (1998), *Poeta de sete faces*

(documentário, 2002), *O vestido* (2003), *Coisa mais linda: história e casos da bossa nova* (2005), *Orquestra dos meninos* (2008).

Em entrevista a Eva Spitz, para publicação em edição especial da revista *Cinemais*, em 1998 – ano do lançamento no país de *Policarpo Quaresma: herói do Brasil* –, ao ser questionado quanto à possível existência de um fio condutor ligando seu filmes, declara:

Talvez de comum haja uma tentativa de registro da realidade brasileira, [...] meus filmes são uma tentativa de pensar o Brasil, de pensar o homem brasileiro. Em *Senhores da terra*, trato da questão do coronelismo rural em Minas e pego o coronelismo como um todo – é uma parábola do que acontecia no país naquele momento, os conflitos sociais. É um filme que contrapõe as forças da mudança às forças conservadoras numa sociedade rural e, através da personagem Rosa Viviana e do jagunço Judas Escariotes, faz uma parábola da luta armada no Brasil no mundo rural. (SPITZ, 1998, p. 33)

Afirma apropriar-se da literatura para pensar a questão do comportamento e dos conflitos sociais no país:

Sagarana era a paixão por Guimarães Rosa: peguei o tema do duelo e o desenvolvi fundindo-o com outras histórias do Rosa para falar do perverso, do malvado, do jagunço, do bandido, da psicologia do homem rural braileiro. [...] Quando filme *Soledade*, uma adaptação livre de *A bagaceira*, do José Américo de Almeida, faço uma incursão no nordeste dos canaviais, da região dos engenhos, dos conflitos entre sertanejos e os moradores da Zona da Mata, dos senhores de engenho que se transformam em usineiros. (SPITZ, 1998, p. 33)

No seu quarto filme, sobre a ocupação holandesa no Brasil, é o cineasta/sociólogo/economista que se manifesta:

Depois, vou fazer um filme sobre a história do Brasil, *Batalha do Guararapes*, mas não para falar dos heróis oficiais: [...] procurei Fernandes Vieira, nome fundamental do movimento de resistência à invasão holandesa, um anti-herói, um sujeito que

sobe na vida dando golpes, se associando aos holandeses para ganhar dinheiro, comprar engenhos, [...] quando a Companhia das Índias Ocidentais explode é que ele resolve se organizar para expulsar os holandeses – é a pré-figura do empresário brasileiro que procura jogar o jogo da economia. (SPITZ, 1998, p. 33-4)

Batalha dos Guararapes foi a primeira superprodução brasileira. Com dois mil figurantes, a expectativa era também de um recorde de bilheteria, o que por um equívoco de *marketing*, segundo Thiago, não aconteceu; atingiu 1,5 milhão de espectadores, época em que alguns filmes chegavam a três milhões.

Passou, então, a atuar como produtor. *Engraçadinha* (Haroldo Marinho Barbosa, 1981), *O bom burguês* (1982), *Muda Brasil* (1984), ambos de Oswaldo Caldeira, *Beijo na boca* (Paulo Sérgio Almeida, 1982) e *Fulaninha* (David Neves, 1984) são produções dele.

Voltou a dirigir em 1983: “[...] com *Águia na cabeça*, falei novamente do Brasil, do jogo do bicho, das figuras urbanas, dos brasileiros que vivem aí, nesse submundo” (SPITZ, 1998, p. 33-4). Relata também, nos extras do DVD masterizado, que a partir desse filme começou uma nova fase na sua cinematografia, “uma espécie de exercício de linguagem ou de gêneros cinematográficos diferentes” (ÁGUIA, 1984). Sempre admirou o ecletismo dos cineastas capazes de trafegar entre linguagens distintas, como o melodrama, o *trailer*, a farsa, a comédia, o filme de costumes, o filme social. Nesse sentido, acabou por produzir um *trailer* urbano inspirado, em termos de linguagem, no mundo do cinema *noir*, nascido em Hollywood nos anos 40. Foi enfim uma tentativa, conclui o diretor, de “fazer um filme de comunicação popular, que foi êxito de público especialmente nas regiões onde o jogo do bicho é bastante popular, e ser um retrato do poder político e do poder criminal no país” (ÁGUIA, 1984).

Com *Jorge, um brasileiro* – adaptação do livro homônimo do escritor mineiro Osvaldo França Júnior – inicia a parceria com a esposa, Gláucia Camargos, como produtora, e com Alcione Araújo como roteirista. Sobre o filme, comenta:

Em *Jorge*, me identifiquei com o livro do Osvaldo França Júnior porque vi, pela primeira vez na literatura, um homem do povo, um caminhoneiro que tem problemas emocionais, psicológicos. É uma história que fala da amizade, do afeto. Normalmente os personagens do povo na literatura brasileira não têm complexidade emocional, são sofrendores amargurados, não são traduzíveis pelo divã do psicanalista, como se o povo não tivesse problemas emocionais. Então achei que a história de um homem em sua luta titânica contra a natureza para cumprir um trato com um amigo era uma história muito forte de ser contada, envolvia mais uma vez o Brasil. (SPITZ, 1998, p. 37)

Vagas para moças de fino trato é uma adaptação da peça homônima do roteirista:

[...] me fascinei pela peça do Alcione, para falar da classe média naquelas três mulheres dentro de um apartamento imaginário. O filme foi mal compreendido no Brasil, teve êxito em vários festivais e uma crítica fantástica no *New York Times*, que viu uma metáfora do Brasil daquela época, como um país sem saída... Era o governo Collor, parecia mesmo um país sem saída. (SPITZ, 1998, p. 37)

Depois de *Polícarpo*, objeto desta análise, dirigiu o documentário *Poeta de sete faces*, que retrata a trajetória de Carlos Drummond de Andrade e os diversos momentos de sua obra. Fugindo ao formato padrão de documentários, o objetivo é transmitir a ideia “de alguém que vive à margem, fora do sistema, com um olhar crítico e inusitado sobre a realidade, uma característica que perpassa a vida e a obra do poeta” (POETA, 2002). Em entrevista à *ISTO É GENTE*, ao ser questionado sobre a utilização, no filme/documentário, de poemas musicados e de ficcionalização, declara: “Falar de poesia no cinema é um desafio. Precisava de linguagens

diferentes, senão... No cinema, há um compromisso: quando o espectador começa a se mexer muito na cadeira, é porque algo está errado” (MORISAWA, 2010, s/n).

A produção desse documentário acaba por anteceder o trabalho que já vinha preparando: a retomada do poema *O caso do vestido*, que resulta no filme *O vestido* – agora, adaptação de uma adaptação. Isso porque o romance *O vestido*, de autoria do escritor mineiro Carlos Herculano Lopes, foi escrito a pedido do próprio Paulo Thiago para servir de argumento, atualizando os acontecimentos do texto original (publicado em 1945). Bastante fiel ao poema para alguns, muito distante dele para outros, o fato é que a referência ao texto de Drummond – vale lembrar, em linguagem poética – se faz perceber tanto pelas citações incorporadas naturalmente aqui e ali, nas falas das personagens, quanto pelo próprio ambiente fílmico: a cidade mineira de Sabará, as casas, a zona rural, os costumes. A respeito da fidelidade, o diretor, resgatando o ditado italiano de que o tradutor é um traidor (*traduttore, traditore*), declara nos extras do DVD: “Para mim, as grandes adaptações para o cinema foram aquelas que traíram” (O VESTIDO, 2003).

O próximo trabalho de Paulo Thiago, agora trazendo a música, carregada de poesia, para o cinema – numa junção de suas maiores paixões –, é o documentário *Coisa mais linda: histórias e casos da bossa nova*. Essas “histórias e casos” são contados por Roberto Menescal e Carlos Lyra, em um passeio pela praia e ruas de Copacabana, mostrando os locais onde se reuniam os criadores da bossa nova, no final da década de 1950 e início da seguinte, além da inserção de imagens de arquivo de shows, de entrevistas e apresentações internacionais. Para Roberto Menescal, a bossa nova nunca foi bem entendida, nem no Brasil nem no mundo: “Todo mundo acha que é uma batida de samba, que é a poesia do Vinícius, que é o violão do João Gilberto, que é a música do Tom Jobim”, quando na verdade,

prossegue o músico, ela é "aquilo que aparece no filme, aquele espírito, aquela coisa interior da descontração da classe média jovem e do Brasil daquela época – os anos dourados" (COISA, 2005). É também por Menescal, entre as tantas "histórias e casos", que se toma conhecimento de que a voz baixa e suave das músicas da bossa nova nasceu do fato de que seus criadores, compondo e ensaiando à noite, em apartamentos, não podiam fazer barulho.

Em *Orquestra dos meninos*, o diretor novamente traz a música para o cinema. Trata-se, agora, da versão ficcionalizada de uma história real. Na cidade de São Caetano, interior de Pernambuco, o jovem músico Mozart Vieira decidiu formar uma pequena orquestra com crianças carentes da cidade, que nada conheciam de música. À medida que o projeto foi alcançando popularidade, a iniciativa passou a ser encarada com maus olhos pelos políticos locais. Ao ler no jornal uma matéria sobre o caso, o cineasta diz ter sentido que ali havia "um elemento bonito: o trabalho e a criação dele [Mozart Vieira] – e sua demonização como resultado. Achei até que discutia o papel da mídia: como ela o transformou num herói e o destruiu" (OLIVEIRA, 2010, s/n). A seleção das crianças para o elenco que compõe a orquestra foi realizada na própria comunidade onde se ambienta o filme, e a maioria delas trabalha hoje com música. Segundo o diretor, "não é um filme-cabeça, mas um filme de muita emoção, ainda que feito em linguagem próxima à do documentário" (ORQUESTRA, 2008).

O último trabalho de Paulo Thiago (dezembro/2010), em parceria com Gláucia Camargos, centrou-se na produção de *Aparecida – o milagre*, dirigido por Tizuka Yamasaki, cuja temática envolve a questão da fé e da religiosidade. Em depoimento no site oficial do filme, o cineasta declara:

Minha formação católica e meu lado mineiro devem ter contribuído para o meu interesse por aspectos místicos e religiosos, que abordei de várias formas nos filmes que dirigi. [...] Quando decidimos realizar *Aparecida – o Milagre*, eu não quis dirigir, achei que produzir seria melhor para o projeto, evitando um exagerado envolvimento autoral. [...] Imaginei um filme sobre o tema da religiosidade junto à família, de grande, comunicação popular. [...] ela [a santa] nos interessou porque perpassa todas as classes sociais e devoções religiosas. Ela é um mito brasileiro. (THIAGO, 2010, s/n)

Sua paixão pela literatura resultou na escrita do romance *Cassino de Sevilha*, lançado em 2000, que traça um painel de costumes de uma pequena cidade do interior do Brasil na década de 50. Além disso, está sempre envolvido em questões político-culturais do país, sobretudo as que se referem a cinema. Da participação em órgãos de classe, destacam-se os trabalhos já realizados como sócio-fundador e vice-presidente da ABRACI (Associação Brasileira de Cineastas) e na presidência da ABPC (Associação Brasileira de Produtores Cinematográficos).

Esta é, então, a trajetória do diretor de *Policarpo Quaresma: herói do Brasil*. Dentro da diversidade de gêneros e temáticas dos filmes que dirige ou produz, a preocupação maior é sempre o registro da vida das pessoas de seu país. “O que não me agrada muito é um cinema que mostra que o Brasil é um beco sem saída. Esse tipo de cinema eu acho complicado” (OLIVEIRA, 2010, s/n), declara o cineasta em uma das entrevistas.

2.2 A PRODUÇÃO DE POLICARPO QUARESMA: HERÓI DO BRASIL E OS ANOS DA RETOMADA DO CINEMA NACIONAL

As filmagens de *Policarpo Quaresma: herói do Brasil*, com direção de Paulo Thiago, roteiro de Alcione Araújo e produção de Gláucia Camargos, foram concluídas no final de 1996, em um período que se convencionou chamar de renascimento do cinema brasileiro ou retomada do cinema nacional. O filme foi

apresentado pela primeira vez ao público em novembro de 1997, na Argentina, no XIII Festival Internacional de Cinema de Mar del Plata. No Brasil, foi lançado em março de 1998, no II Festival de Cinema de Recife.

Conquistou vários prêmios, entre os quais o de Melhor Direção no XIII Festival de Trieste – Itália (outubro/98), Melhor Ator do Ano para Paulo José – Prêmio Estação Botafogo do Cinema Brasileiro (1998), Melhor Filme (Júri Popular) e Melhor Ator para Paulo José, no V Festival de Cinema de Cuiabá (1998). Além do do Festival de Trieste, participou de competições oficiais de festivais de cinema em Toronto, Chicago, Miami e Los Angeles. Foi selecionado para a Semana do Cinema Brasileiro em Paris (1998), organizada pela Associação de Produtores e Realizadores Cinematográficos da França, e para a Mostra 500 Anos de História do Brasil/Portugal, em Paris (2000). Foi também convidado oficialmente para festivais de cinema de Barcelona, Havana, Cartagena, Porto Rico, Boston, Lima, Calcutá, Xangai, Recife e Curitiba. Em 2002, foi lançado comercialmente na França.

Em matéria publicada em *O Estado de São Paulo*, de 12.09.1996 – data da finalização das filmagens – Gláucia Camargos declara ter fechado a produção, até aquele momento, em R\$ 2,3 milhões. “Usou todos os recursos permitidos pela lei, do Prêmio Resgate à Lei do Audiovisual” (MERTEN, 1996, p. 4). Conforme relatório da ANCINE⁷ – Valores Captados por Empresa Proponente e por Projeto Incentivado 1995-2005, a preços de 2005 – o valor arrecadado pela produção, entre os anos de 1995 e 1998, totaliza R\$ 7.790.994,65. Esses valores aproximam-se da média dos recursos captados por filmes produzidos na mesma época, como *Central do Brasil* (1998, R\$ 7.494.374,27) – que também utilizou outros recursos –, *O que é isso*

⁷ Criada em 2001 pela Medida Provisória 2228-1, a ANCINE – Agência Nacional do Cinema – é uma agência reguladora que tem como atribuições o fomento, a regulação e a fiscalização do mercado do cinema e do audiovisual no Brasil. É uma autarquia especial, dotada de autonomia administrativa e financeira, vinculada desde 2003 ao Ministério da Cultura.

companheiro? (1997, R\$ 9.726.028,44) e *For all, o trampolim da vitória* (1997, R\$ 9.848.973,99)⁸.

Com a morte do cinema decretada por Fernando Collor, quase nada se produziu no período de 1990-93. Foi, portanto, um período de apatia e de falta de esperança, traduzido, depois, em depoimentos dos próprios cineastas. Murilo Salles fala desses anos como a “grande depressão do governo Collor” (NAGIB, 2002, p. 412); José Roberto Torero, como “a nossa idade das trevas” (p. 488). No entanto, foram ainda daquele governo, com Rouanet à frente da Secretaria da Cultura, as primeiras iniciativas para a retomada da atividade. As mobilizações de intelectuais e de profissionais do cinema resultaram na elaboração e na aprovação de nova legislação, abrindo a perspectiva de retorno do investimento direto do Estado. No final do governo Collor, portanto, “já se esboçava a política cinematográfica que seria melhor definida nos anos seguintes e já se esboçava, também, a nova idéia de cinema que daí surgia: um cinema independente, autoral, mas com perspectivas comerciais” (MARSON, 2006, p. 50). Assim, a denominação cinema da retomada, embora vista com restrição por alguns estudiosos e profissionais da área, foi criada pela mídia – até como estratégia de mercado, segundo alguns deles – em referência ao cinema produzido entre 1994 e 2002. Para Jean Claude Bernadet, por exemplo, “é justo falar em ‘cinema da retomada’ apenas pelo viés quantitativo, já que a política adotada pelo governo na época não remete a nenhuma ‘valoração qualitativa’” (SENADOR, 2010, s/n).

O crítico Carlos Alberto Mattos, no artigo *Sinais de vida*, ao comparar esse período com outros movimentos de retomada, como o do Cinema Novo, o do Cinema Marginal, o da chanchada, registra:

⁸ Dados extraídos de: <<http://www.cenacine.com.br/wp-content/uploads/ancine-relatorio-de-captacao-1995-2005.pdf>>. Acesso em: 15 set. 2010.

É um cinema que começou sem manifesto, sem programa de ação, nem qualquer característica coletiva de movimento. Pelo contrário, nasceu da justaposição de individualidades, cada uma com seu projeto particular, cada qual com sua idéia de cinema na cabeça – que para muitos não soa como uma idéia de cinema brasileiro, mas de cinema de qualquer lugar, estrangeiro por definição na sua recusa de carregar a pesada bandeira da identidade nacional. (MATTOS, 1998b, p. 48)

Nesse sentido, os primeiros filmes retratam os conflitos e as contradições de um país que acabara de sair de um regime militar, portanto “engatinhando” no processo de redemocratização. Prevalece o tom pessoal do cineasta que, abalado pela crise do setor nos anos Collor, mas no embalo das novas perspectivas de reconstrução do país, projeta-o também com novas cores. Perdeu-se o ideário do cinema como um espaço que propicia o debate acerca de questões conflitantes referentes à identidade nacional, presentes nos filmes produzidos em meados das décadas de 1960-70, e a tônica passa a ser a variedade de estilos. Nas palavras de Ismail Xavier, “o dado típico da década de 1990 foi a diversidade, não apenas tomada como fato, mas também como um valor” (2006, p. 41).

No entanto, a comparação do cinema da retomada dos anos de 1990 com o dos movimentos anteriores, sobretudo o Cinema Novo, é uma constante, uma vez que muitos dos diretores iniciaram a carreira naquele período, estando, portanto, ligados esteticamente a ele, senão na produção, pelo menos na admiração e na inspiração de seus trabalhos. Na mesma direção dos aspectos levantados por Mattos, Bernadet considera um grande equívoco essa conexão. Para ele, “havia no cinema dos anos 60 uma ligação e uma preocupação com uma proposta política que era fundamental para a sobrevivência ideológica do movimento” (NAGIB, 2002, p. 112), inexistente nos cineastas da retomada. Para Ismail Xavier (2006, p. 20-1), na década de 1960, “depois do golpe militar, o cinema encontrou outro motivo para tornar ainda mais urgente sua discussão sobre a mentalidade do oprimido no Brasil:

era preciso entender a relutância do povo em assumir a tarefa da Revolução”. Nesse foco, prossegue o crítico, é recorrente nos filmes da época a esquematização de conflitos envolvendo, de um lado, “uma dimensão política de lutas de classe e interesses materiais” e, de outro, “uma dimensão alegórica” que enfatiza “a presença de mentalidades formadas em processo de longo prazo, que definem certos traços de um suposto “caráter nacional”. Privilegia-se, então, a discussão em torno de temas que envolvem a dicotomia consciência/alienação; alienação que – numa “ótica psicologista” já muitas vezes questionada na formação do “caráter nacional” – persiste no senso comum.

Para Mattos, o pluralismo do cinema dos primeiros anos da retomada reflete a experiência e a natureza da atividade dos cineastas nos anos de crise. “Aí compreende-se também a ‘importação’ de elementos estéticos de outras mídias e formatos alheios ao cinema em geral e ao cinema de longa-metragem em particular” (1998b, p. 49).

Paralelamente, começava a crescer no país o debate acerca do processo de globalização e de suas possíveis consequências sobre as identidades culturais das nações em particular. Stuart Hall (2006, p. 69) considera que esse processo pode gerar tanto a desintegração das identidades quanto a busca do seu fortalecimento como resistência, além da produção de novas identidades. Para a professora Lúcia Nagib (2002, p. 15), se os primeiros anos do cinema da retomada apresentaram uma produção híbrida, em que “o pano de fundo é um Brasil pintado com cores oníricas”, verifica-se depois o “aprofundamento da tentativa de apreensão do Brasil real” e seus diretores, então, na busca de um resgate das raízes do país, voltam o olhar para questões ligadas à identidade nacional e cultural, o que, para muitos cineastas, significou a “redescoberta da pátria”. Sintomaticamente, prossegue a professora, “o

Brasil começou a aparecer nos filmes em imagens deslumbrantes”, o que acaba por marcar uma época em que o país “olhou para si mesmo com ternura e esperança”, porém com a diferença de que, “embora primando pela postura politicamente correta, os novos filmes não apresentavam um novo projeto político” (2002, p. 16).

Nesse viés, cabe retornar às considerações de Hall sobre a questão da identidade como profundamente envolvida no processo de representação. Para o teórico,

todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólico. Elas têm aquilo que Edward Said chama de suas “geografias imaginárias”: suas “paisagens” características, seu senso de “lugar”, [...] bem como suas localizações no tempo – nas tradições inventadas que ligam passado e presente, em mitos de origem que projetam o presente de volta ao passado, em narrativas de nação que conectam indivíduos a eventos históricos nacionais mais amplos, mais importantes (HALL, 2006, p. 71-2)

No transporte dessas ideias para a realidade cinematográfica brasileira dos anos de 1990, verifica-se, então, o discurso nacionalista voltado mais para o valor cultural no sentido de resgate de elementos simbólicos fixados na evolução histórica da nação. Trata-se, nas palavras de Manuel Castells, em *O poder da identidade* (1999, p. 17), de um “nacionalismo mais reativo do que ativo”, que “tende a ser mais cultural do que político”. O “vínculo ou pertencimento” à nação – expressão empregada por Hall (2006, p. 76) – volta-se, portanto, mais para a defesa de uma cultura já institucionalizada do que para a construção ou defesa de um Estado.

Em torno dessa questão, Mattos considera que o debate nessa época voltou-se para a conexão entre os elementos nacional/estrangeiro, mercado/mídia, não apenas na abordagem temática dos filmes como também no ideário da produção cinematográfica em si mesma:

Os filmes continuam a ecoar as mesmas relações ambivalentes que o cinema brasileiro sempre manteve com o cinema internacional: atração e rejeição, aceitação e ironia. Mas é forçoso – e maravilhoso – reconhecer que, entre a síntese antropofágica (uma herança modernista) e a contraposição militante (ecos da ideologia anti-imperialista), venceu a primeira. Somar e relacionar impuseram-se contra rejeitar e diferenciar. Hoje o cinema brasileiro se permite abrir-se para uma digestão sem culpas dos elementos planetários em que a cultura brasileira está inserida. (MATTOS, 1998b, p. 49)

Essas afirmações encontram sintonia nos registros de Hall, de que a homogeneização global é “o grito angustiado daqueles que estão convencidos de que a globalização ameaça solapar as identidades e a ‘unidade’ das culturas nacionais” (2006, p 77). Considera, no entanto, tratar-se de uma reação que resulta em um quadro simplista, exagerado e unilateral, como visão de futuro das identidades num mundo pós-moderno. Ao lado da tendência homogeneizante, prossegue o teórico, está o fascínio pela diferença e pela mercantilização da etnia e da alteridade: “ao invés de pensar o global como ‘substituindo’ o local, seria mais acurado pensar numa nova articulação entre o global e o local, [...] que não deve ser confundido com velhas identidades, firmemente enraizadas em localidades bem definidas” (2006, p. 77-8).

Tratava-se, portanto – conforme considerações que Mattos fará depois no artigo *A coca-cola e o cocar* –, de uma discussão que, em termos de produção cinematográfica, “começou basicamente pelos conceitos. Estavam em questão não tanto o país e a História como dados objetivos, mas o olhar do cineasta, a identidade cultural tomada como fenômeno estético” (1998a, p. 39). Entre os filmes que traduzem essa ideia, situa *Carlota Joaquina – princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995), *Jenipapo* (Monique Gardenberg, 1995), *O quatrilho* (Fábio

Barreto, 1995), *Terra estrangeira* (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995) e *O sertão das memórias* (José Araújo, 1997).

É preciso considerar-se também o fato de os filmes desse período serem fruto da nova política de incentivo à produção cinematográfica brasileira e, conseqüentemente, da submissão às regras e aos jogos de poder nela envolvidos – dado que remete à questão do “intimismo à sombra do poder”, analisada por Coutinho (1974). Nesse contexto, o ponto comum dos primeiros filmes era a busca da sustentabilidade: “Havia uma espécie de cautela, uma consciência de que se vivia um momento delicado e que um passo em falso poderia colocar tudo a perder” (MATTOS, 1998b, p. 51). Assim, Mattos registra que a tônica passou a ser um cinema em uma linguagem com a qual o espectador estivesse acostumado – a da televisão e a do cinema americano. A partir daí, referindo-se às temporadas de 1997-98, aponta para um novo momento, a preparação para a volta gradual do risco. Considera que, paulatinamente, a discussão em torno da produção cinematográfica assume um caráter político, trazendo questões relacionadas à memória e à atualidade do país, embora isso não signifique uma desconstrução da linguagem nem uma dinamização do discurso nos moldes dos anos 60. Mais adiante, após citar produções que se destacam no que considera inovações estéticas ou de linguagem, acrescenta:

Em todos esses casos, a boa idéia prevalece sobre o bom comportamento. É um progresso e tanto. Não são filmes mais ousados do que os primeiros o foram em seu devido tempo no tocante à produção, mas o são quanto à estética e ao nicho de mercado que almejam. São decorrência de um lastro mínimo depositado, que permite arriscar. (MATTOS, 1998b, p. 54)

Sobre o período de 1999-2002, fora do *corpus* de pesquisa de seu trabalho, Nagib considera que “1998 marca ao mesmo tempo o ápice da retomada e o início

de seu fim” (2002, p. 17). Para ela, após 1999 o cinema brasileiro muda de rumo, “já é uma produção estabelecida e regular, com razoável experiência técnica e artística, e já desprovido daquela característica inaugural, de primeiros passos da retomada, quando tudo era possível e qualquer um podia fazer cinema” (BRAZZA, 2010, s/n).

2.3 O OLHAR DO CINEASTA E A CRÍTICA

Paulo Thiago também mostra reservas quanto à definição do período: “[...] discute se o momento é de renascimento do cinema brasileiro ou de ressurgimento da produção” (MERTEN, 1996, p. 4). Para o cineasta, o renascimento exigiria outra postura, uma nova escola, com nova proposta estética. “Não é o que se vislumbra na produção que está chegando às telas [...] está todo mundo prudente. Ninguém quer arriscar nada” (1996, p. 4).

Quanto à realização do *Policarpo*, assim expõe as razões:

Nesse momento em que se fala da globalização, em que há essa presença da cultura americana, essa coisa que o Brasil virou após a era Collor com a perda da personalidade própria, a história de um brasileiro alucinado, defendendo loucamente as coisas brasileiras, pareceu sensacional até como provocação. Trata-se de um personagem muito rico, cheio de princípios, um anti-Macunaíma. Tivemos a sensação de que poderia dar um filme movimentado e muito divertido. De algum modo, meu cinema tem um pouco de *Policarpo*, pois, como diz Noel Rosa, por que não falar das “coisas nossas”? E fiquei seduzido com a possibilidade de fazer uma farsa, um filme sério, falando de coisas profundas brasileiras, mas num tom de humor farsesco, o que é um gênero muito raro no cinema, embora seja forte no teatro. [...] (NAGIB, 2002, p. 478)

A fala do cineasta ratifica as considerações anteriores sobre a temática dos filmes de um dos períodos da retomada do cinema nacional, recebidos como reflexo da busca do fortalecimento de identidades culturais nacionais: ao mesmo tempo em

que, “até como provocação”, se constata a abordagem voltada para a reflexão acerca dos jogos de poder nas mais diferentes esferas, o resgate da visão ufanista de Quaresma – pela exaltação à fauna, à flora, à música e a uma série de outros elementos simbólicos ligados à cultura brasileira – pode ser lido como sinônimo de resistência, num momento em que o ideário neoliberal ganhava força no país.

Paralelamente, dentre os temas fundamentais que privilegia na reconstrução do protagonista, Paulo Thiago diz centrar-se na ideia de que Policarpo é um anti-Macunaíma:

O filme é sobre um herói de muito caráter, porque o Macunaíma – o herói sem nenhum caráter – ficou muito popular no Brasil. Ficou popular a imagem do brasileiro como o malandro que dá jeito em tudo, que não tem caráter, é irresponsável. Acho que agora a gente vive um momento em que o Brasil se vê ao contrário: o brasileiro cobra ética na política, está querendo passar o país a limpo, está querendo botar os ladrões na cadeia – uma ética radical e intransigente, um dos princípios de Policarpo. Achei que esse personagem devia entrar na pauta do Brasil de hoje. (SPITZ, 1998, p. 30)

O resultado é então um filme que, em certo sentido, confirma a visão de Lúcia Nagib quanto às produções daquele momento da retomada, em que os cineastas imprimiram um olhar de esperança nos destinos do país. Paulo Thiago, no depoimento acima, sinaliza uma nova mentalidade do brasileiro, uma postura mais combativa da população no enfrentamento de problemas seculares de ingerência social, política e econômica no cenário nacional.

Para a concretização do trabalho, o cineasta serve-se de elementos estéticos e técnicos próprios de outras mídias, como a televisão e o teatro. A propósito desses recursos, faz as seguintes considerações:

Um crítico disse que a câmera no filme não se distancia muito, não faz muitos planos gerais, não tenta criar muitos climas cinematográficos, preocupa-se muito em registrar os atores. Achei essa análise muito precisa. Realmente, há poucos momentos em que tento criar uma “ação cinematográfica” em si mesma. Os personagens é que devem aparecer em sua qualidade patética, ridícula. (NAGIB, 2002, p. 479)

Apesar do forte apelo publicitário – do qual começaram a se valer as superproduções naquele momento – e da conquista dos prêmios mencionados, *Policarpo Quaresma*, com 76.761 espectadores quando da exibição em circuito comercial no país, não atingiu o sucesso de público de alguns filmes da época. É o caso, por exemplo – conforme dados extraídos de *A retomada do cinema brasileiro: uma análise da indústria cinematográfica nacional de 1995 a 2005* (BORGES, 2007, p. 89-92) – de produções que ultrapassaram um milhão de espectadores: *Carlota Joaquina* (1995), 1.286.000; *O quatrilho* (1995), 1.117.154; *Central do Brasil* (1998), 1.593.967, os dois últimos com indicações ao Oscar.

Ainda no que se refere à crítica, o que se encontra sobre o filme praticamente se restringe a resenhas da época do lançamento, dirigidas ao grande público, centradas na apresentação da história, na comparação com o romance e na atuação do elenco. Nessa linha, o crítico Pablo Villaça aponta falhas – graves, em sua opinião – que comprometem o resultado final, como o excessivo destaque a Olga, personagem interpretado pela atriz Giulia Gam, o elenco, composto apenas de atores globais, além da longa extensão do filme. Apesar disso, recomenda-o, pela excelente atuação de Paulo José, no papel de Quaresma, e por tratar-se de “uma história farsesca e extremamente divertida; uma parte técnica bastante competente (destacando-se, aí, a Direção de Arte e os Figurinos) e, finalmente, uma direção correta que valoriza o potencial da história” (VILLAÇA, 2010, s/n).

Em se tratando de publicações em revistas especializadas, a maior atenção dada ao filme concentra-se em dois artigos de Carlos Alberto Mattos. No primeiro – *Sinais de vida*, referenciado acima – o articulista o inclui numa síntese de produções daquele momento que considera o início do resgate do elemento nacional no cinema da retomada (1997-98). Para o crítico,

A questão da identidade nacional vai deixando de ser um discurso extrafílmico para ganhar forma dramática concreta em filmes como *For all: o trampolim da vitória*, de Luiz Carlos Lacerda, que satiriza amorosamente a invasão do Brasil pela cultura americana; *Policarpo Quaresma: herói do Brasil*, de Paulo Thiago, que retoma acriticamente um clássico personagem nacionalista da literatura brasileira; e *Yndio do Brasil*, documentário de Sylvio Back que compila as formas como o indígena brasileiro foi tratado na mídia através do século. A relação com a idéia de estrangeiro é explorada, ainda, em *Como nascem os anjos*, de Murilo Salles, *thriller* cheio de observações psicológicas sobre raça, classes e nacionalidade, e *Carmen Miranda: Bananas Is My Business*, documentário onde Helena Solberg celebra um mito popular dividido entre dois mundos só aparentemente conciliáveis. (MATTOS, 1998b, p. 50)

Já no outro artigo, *A coca-cola e o cocar*, o objetivo de Mattos é o paralelo apenas entre *For all – o trampolim da vitória* (1997) e *Policarpo Quaresma: herói do Brasil*, a partir do diálogo desses filmes com o que denomina “revisionismo que balança o credo anti-imperialista em época de globalização”. Para ele – diferentemente de *For all...*, em que a bandeira anti-imperialista “faz pouco sentido no mundo globalizado e desideologizado” e em que “o entrelaçamento cultural é inevitável e, portanto, todos estão livres de novo para gostar de coca-cola” (1998a, p. 43) –, *Policarpo* seria o primeiro a rejeitar essa proposta, na luta do protagonista para a preservação da pureza da identidade nacional contra toda tentativa de influência estrangeira:

Como símbolo de sua resistência, propõe o uso do tupi-guarani como língua oficial. Ornamenta seu uniforme de funcionário público com um cocar indígena e, quando deslocado para o campo, adota procedimentos inteiramente autóctones na lavoura e no combate à praga das saúvas. As formigas seriam uma metáfora da invasão insidiosa, endêmica e destrutiva da cultura estrangeira, que se alia ao oportunismo dos burocratas, à ganância dos latifundiários e ao dogmatismo dos psiquiatras para corromper o sonho de um país digno e justo. (1998a, p. 45)

Nesse contexto, para o crítico, o filme atende às sempre presentes necessidades do país: “nacionalismo, justiça social, reforma agrária, liberdade política” (1998a, p. 45).

O registro da realidade brasileira, na tentativa de pensar o Brasil e o homem brasileiro sempre foi a tônica dos filmes de Paulo Thiago; mas, conforme declara em um dos depoimentos, havia um lado meio trágico e soturno em seus filmes (SPITZ, 1998, p.32). Na realização do *Policarpo*, o tom da denúncia em comparação a filmes anteriores assume outra dimensão, agora pautada no humor farsesco, o que lhe conferiu a classificação no gênero comédia. Em entrevista de 2004, à época do lançamento de *O vestido*, o cineasta afirma que, do ponto de vista da linguagem, *Policarpo Quaresma* foi seu maior desafio: “Eu não me achava capaz de fazer as pessoas rirem no cinema. A farsa é um gênero muito no fio da navalha, não é como a comédia. Você não ri do patético, você ri da coisa séria” (SILVEIRA, 2010, s/n). Foi, então, “descobrimo que poderia trabalhar o humor, que o humor é a porta do trágico e um instrumento muito forte para a platéia tomar consciência das coisas” (SPITZ, 1998, p. 32).

Mattos, na continuidade de seu artigo, ao traçar um paralelo entre as narrativas literária e fílmica, aponta que, na primeira,

o visionarismo de Policarpo era uma forma de Lima tematizar o seu próprio drama de escritor marginal, mulato e desapegado aos modismos do seu tempo. Ele sabia

que suas idéias libertárias e críticas quanto à submissão do Brasil ao tacão econômico e cultural estrangeiro, associadas ao alcoolismo, o condenavam à suspeita de loucura. *O triste fim de Policarpo Quaresma* é o equacionamento artístico desse dilema: num mundo em que a regra é ceder e aproveitar, o extremo da pureza e da ética é a loucura. (1998a, p. 45)

Na transposição da obra literária para o cinema, o crítico considera que a estrutura do filme – a partir de intervenções de um poeta-cantador e da trilha sonora em geral, além da participação de muitos atores da velha guarda do cinema brasileiro – lhe confere uma atmosfera passadista de rejeição ao modelo imperialista, que ganhava cada vez mais força. Para o crítico, a atmosfera criada minimiza a dimensão da complexidade com que Lima Barreto tratou o assunto:

O filme retira a dimensão brechtiana do livro, trocando-a por uma nostálgica profissão de fé no sonho – um sonho vago, afinal, que resume todos os sonhos do Bem. O bom-mocismo impede que *Policarpo Quaresma: herói do Brasil* dê conta da complexidade da proposta de Lima Barreto. O grito maluco, ambíguo de Lima vira um lamento impotente em nome de um punhado de generalidades. (1998a, p. 45)

Essa posição de Mattos remete às suas considerações no artigo anterior, de que “somar e relacionar impuseram-se contra rejeitar e diferenciar”, e também às de Hall, da unilateralidade da visão da homogeneização global como o grito angustiado dos que sentem as identidades e a ‘unidade’ das culturas nacionais ameaçadas por esse processo. Na visão dos filmes em análise, comparando-os com a totalidade das produções da época, o crítico conclui:

Entre a mistura impura celebrada por *For all* e o suspiro de resistência contido em *Policarpo Quaresma*, o cinema brasileiro vai reintroduzindo a velha questão da identidade nacional numa perspectiva renovada. O enfoque político assume importância, mas não subjuga os outros aspectos do filme. Vem dissolvido na dramaturgia, submetido ao desenvolvimento de tramas e personagens. Mais importante ainda, os filmes acabam refletindo esse espírito do tempo, no qual a

influência estrangeira é dada como fato consumado e alvo de simpatia retroativa, enquanto eventuais resmungos de puristas soam como mera patuscada excêntrica. (1998a, p. 46)

Em uma síntese das análises de Mattos, constata-se, então, a visão do filme como uma retomada “acrítica” da narrativa literária – da qual retira a “dimensão brechtiana” –, que ecoa como “suspiro de resistência” num momento em que a articulação com o estrangeiro é fato consumado. Paulo Thiago, por sua vez, justifica a produção alicerçado no fato de que o país vivia um momento em que “os brasileiros retomavam sua auto-estima e rediscutiam valores éticos” (NÉSPOLI, 1996, p. 4). E acrescenta, aproximando-se do moldes do que declararia anos depois (2002), na obra de Lúcia Nagib:

O Carlos Nelson Coutinho diz que o Lima é o criador do bloco social na literatura. [...] Introduziu tipos populares, figuras sociais, a crítica política. [...] Achei que era uma coisa muito rica reconstituir isso tudo: o nacionalismo exacerbado [do protagonista], um patriotismo exagerado, recuperado hoje, num momento em que se fala de globalização, internacionalização e perda de identidades. O mundo hoje vive essa tensão: de um lado, um nacionalismo radical, como é o caso da Irlanda, da Bósnia, dos bascos da Espanha, dos palestinos; de outro, a globalização – que a meu ver é mais uma americanização; mas, enfim, um personagem que enfatiza todas as coisas de Brasil, a comida, os hábitos, a língua [...]. (SPITZ, 1998, p. 30)

Nesse contexto, retoma não só a obra de Lima Barreto e fatos histórico-culturais da República Velha, mas também o próprio Brasil como tema, imprimindo na adaptação marcas próprias do momento em que é produzida. Para a concretização do trabalho, opta pelo humor farsesco, que diz ser um gênero raro no cinema, mas “forte” no teatro, o que, por si só, significa uma afirmação de que recorre a elementos teatrais para a realização do filme.

Uma leitura dos pressupostos da estética teatral de Brecht revela a função de crítica social de sua obra. Para atingir esse objetivo, o dramaturgo se vale da técnica do efeito de distanciamento, que “consiste em apresentar ao espectador uma atitude crítica, de investigação relativamente aos acontecimentos que deveriam ser apresentados” (BORNHEIM, 1992, p. 243) e que, ao mesmo tempo, “tem a finalidade de promover a educação do espectador pela sua inclusão no próprio distanciamento” (1992, p. 255-6). Para isso, inserem-se na narrativa recursos como projeções, cartazes, declamação, canções.

Na obra *Estudos sobre teatro*, Brecht (1978, p. 183) registra que, embora em suas primeiras peças a música tenha sido empregada de forma bastante comum, a sua inclusão serviu para romper o convencionalismo do drama, tornando-o menos pesado e conferindo à representação teatral um cunho artístico. Depois, complementa, introduziram-se canções cujas estrofes eram cantadas enquanto se fazia a mudança de cena com pano aberto:

As peças musicais, com caráter de balada, eram meditativas e moralizadoras. A música colaborava, assim, na revelação das ideologias burguesas, ao assumir precisamente um tom puramente sentimental, não renunciando a nenhuma das habituais seduções narcotizantes. O seu papel era, a bem dizer, o de patentear a torpeza subjacente a cada caso, o de provocar e de denunciar. (1978, p. 184)

Quanto às reações do espectador do teatro dramático, em contraposição às desse espectador do teatro épico, provido de distanciamento crítico, apresenta a seguinte distinção:

O espectador do teatro dramático diz: Sim, eu também já senti isso. – Eu sou assim. – O sofrimento deste homem comove-me, pois é irremediável. É uma coisa natural. – Será sempre assim. – Isto é que é arte! Tudo ali é evidente. – Choro com os que choram e rio com os que riem.

O espectador do teatro épico diz: Isso é que eu nunca pensaria. – Não é assim que se deve fazer. – Que coisa extraordinária, quase inacreditável. – Isto tem que acabar. O sofrimento deste homem comove-me porque seria remediável. – Isto é que é arte! Nada ali é evidente. – Rio de quem chora e choro dos que riem. (BRECHT, 1978, p. 48)

Mais adiante, no mesmo estudo, registra como um erro muito comum a afirmação de que a representação épica renuncia a todo e qualquer efeito emocional. Para o dramaturgo, “as emoções são apenas depuradas, evitando-se mergulhar as suas razões no inconsciente e afastando-as de qualquer estado de êxtase” (BRECHT, 1978, p. 189).

Em depoimento registrado na sinopse do roteiro, Paulo Thiago diz:

[...] apesar da ambientação histórica, queria encontrar o sentido profundamente universal da trajetória do personagem de Policarpo, verdadeiro D. Quixote, sonhador, visionário em seu patriotismo exaltado, seu exagero enlouquecido que provoca os conflitos e o coloca em antagonismo com os burocratas, os militares, os poderosos, as tradições e padrões de comportamento da sociedade. (MARINS, 2010, s/n)

Dessa fala, pode-se concluir que os propósitos do diretor conferem dimensão universal aos conflitos resultantes de uma trajetória de busca da valorização do elemento nacional, à medida que trazem à tona questionamentos do homem em relação às tradições e padrões de comportamento da sociedade. O enfoque histórico-político – ainda que o filme tenha sido produzido num momento em que o cinema brasileiro se volta para questões relacionadas à identidade nacional – não elimina a possibilidade de uma leitura mais ampla do comportamento do homem.

A análise do filme no capítulo 4 – a partir da opção pelo humor farsesco como linguagem, conjugada à utilização de elementos que lembram a estética teatral

– pretende mostrar que o riso (já projetado verbalmente por Lima Barreto como fonte geradora de denúncia) retoma e acentua, pela imagem, o que a narrativa literária apresenta na sua essência, além de permitir a leitura dos episódios que a compõem em uma perspectiva atualizada.

Nos extras do DVD *Coisa mais linda*, está transcrita uma apreciação do *Policarpo*, por Marie-Noelle Tranchant, crítica de cinema do jornal francês *Le figaro*. O que ela escreve a coloca como observadora na perspectiva das considerações de Brecht tanto em relação ao olhar subjetivo, envolvido pela emoção, do espectador do teatro dramático, quanto ao olhar objetivo, centrado no distanciamento crítico, do espectador do teatro épico:

Uma farsa musical das mais saborosas... Há qualquer coisa de refrescante para o espectador, ver assim misturadas com inteligência, o real e a fantasia, o drama histórico e a exuberância poética, o racionalismo político e o sonho idealista. Policarpo queria que o Brasil fosse o mais brasileiro e possível. Paulo Thiago acompanha sua visão em beleza. (COISA, 2005)

Do nexos entre os dois elementos, a leitura de Tranchant harmoniza-se também com os objetivos apontados pelo diretor, de conexão entre o histórico e o universal. Apesar das mais diferentes formas de recepção do filme pelo público e pela crítica, incluindo-se aqui os vieses político-sociais das produções de determinado momento do cinema nacional, o rigor na realização do trabalho supera os “incômodos” que possa ter provocado, ainda que possíveis e, mais do que isso, justificáveis, considerando-se os pressupostos da Teoria da Recepção, que serão abordados no próximo capítulo.

3 A ADAPTAÇÃO COMO EXPRESSÃO DO PROCESSO CULTURAL

"A palavra é metade de quem escreve e metade de quem lê."

Luiz Costa Lima, no documentário *Poeta de sete faces*, parafrazeando Michel de Montaigne em:

"A palavra pertence metade a quem a profere e metade a quem a ouve."

O impacto visual do *Policarpo Quaresma: herói do Brasil* eleva ao ápice o elemento cômico do Policarpo Quaresma, cujo triste fim é anunciado no título do romance de Lima Barreto. O texto literário e a narrativa fílmica são ambos produtos característicos do que Mikhail Bakhtin denomina campo do sério-cômico, que se forma e desenvolve já na Antiguidade Clássica. Em *Problemas da poética de Dostoievski*, Bakhtin destaca como elemento comum, na variedade policrômica de gêneros que os antigos incluem no campo do sério-cômico, a profunda relação com o *folclore carnavalesco* (1997 p. 106-7). A cena inicial do filme sobre o Herói do Brasil reproduz, efetivamente, o espaço da praça pública, o *lócus* das manifestações populares na Idade Média ou, mais remotamente, na Antiguidade Clássica.

Tanto *Triste fim de Policarpo Quaresma* quanto *Policarpo Quaresma: herói do Brasil* exploram o elemento farsesco, que, segundo Massaud Moisés (1974, p. 228) se caracteriza pelo "exagero do cômico, graças ao emprego de processos como o absurdo, as incongruências, os equívocos, os enganos, a caricatura, o humor primário, as situações ridículas". No romance, a farsa que desmistifica a exaltação nacionalista assume maior relevo, até pela própria posição ideológica radical do homem Lima Barreto, aliada ao seu projeto de desconstrução da literatura que vinha sendo produzida. Na transposição fílmica, o foco principal é a recuperação

da denúncia do escritor contra os jogos de poder na política dos primeiros anos do regime republicano no Brasil, cujos reflexos perduram na condução política do país.

Nesse sentido, ambos os textos (o literário e o fílmico) constituem o que, também Massaud Moisés, registra como sátira: “crítica das instituições ou pessoas, censura dos males da sociedade ou dos indivíduos. Vizinha da comédia, do humor, do burlesco [...], pressupõe uma atitude ofensiva, ainda quando dissimulada: o ataque é sua marca indelével, a insatisfação perante o estabelecido, a sua mola básica” (1974, p. 469-70). Na transposição dos personagens caricaturais do romance e do espaço cênico, assim como na utilização de elementos simbólicos, o cineasta atualiza alguns de seus significados, ampliando ao espectador a possibilidade de uma leitura voltada para o contexto sociopolítico do Brasil no final do século XX. Daí, então, a possibilidade de recorrência a outro ponto assinalado por Moisés: a efemeridade da sátira, a tendência à perda de sentido pelo esvaziamento dos episódios que a motivaram. Para a sua permanência, complementa o teórico, “é preciso que a causa do ataque satírico persista ao longo de todas as transformações sociais” (1974, p. 470).

A sátira é, portanto, realista, chocante, informal, cômica e, particularmente, tópica. Conforme se destaca acima, diz respeito a determinado período de tempo e censura a realidade dessa época, o tempo do satirista – no caso escritor e cineasta, que ridicularizam situações pontuais que não correspondem a seus ideais. A recuperação por Paulo Thiago do também idealista personagem de Lima Barreto, nas várias situações em que expressa seu brasileirismo exaltado, é chocante e cômica diante dos demais personagens, espectadores estupefatos ou críticos que absolutamente não entendem nem partilham suas ideias.

Robert Stam, no artigo *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*, vê no contexto – “elementos que vão ‘junto’ ou ‘ao longo’ do texto” (2006, p. 42) – um importante dado a ser explorado na análise de adaptações. No que se refere ao contexto temporal, especialmente em adaptação filmada após grande espaço de tempo da publicação do romance que a originou, Stam considera que “às vezes o adaptador inova para fazer com que fique mais ‘sincronizada’ com os discursos contemporâneos” (2006, p. 42).

Na contramão desse raciocínio de Stam, o professor João Luís de Almeida Machado, em resenha – ainda que bastante elogiosa – ao filme de Paulo Thiago, registra: “[...] como toda adaptação, o filme sofre com as reduções e simplificações, que tiram a possibilidade de conhecermos o todo da obra de Lima Barreto, entretanto, serve como uma boa introdução ao livro” (2010, s/n). Quanto à observação de que o filme cumpriria a finalidade de “introdução ao livro”, o reconhecimento do valor literário de Lima Barreto prescinde desse recurso. Sobre as “reduções/simplificações”, Stam considera que, “embora seja fácil imaginar um grande número de expressões positivas para as adaptações, a retórica padrão comumente lança mão de um discurso elegíaco de perda, lamentando o que foi ‘perdido’ na transição do romance ao filme, ao mesmo tempo em que ignora o que foi ‘ganhado’” (2006, p. 20). Para o teórico, se há perdas – quase inevitáveis, em função da diferença entre as linguagens de uma mídia para outra, do espaço de tempo entre a produção das obras (romance e filme, no caso) e os próprios objetivos do adaptador – os ganhos, com as várias possibilidades de leitura, também são bastante significativos. É preciso, então, que se considere que a linguagem específica do cinema, caracterizada pela diversidade de gêneros narrativos e pelo

emprego de técnicas vinculadas a montagem, som e fotografia, pode dispor de outros recursos que lhe são próprios.

Nessa linha, Claus Clüver, no ensaio *Da transposição intersemiótica*, recorre ao que denomina busca por equivalentes de essência na transposição de linguagens de signos diferentes. Para estabelecer parâmetros teóricos para a tradução no campo da pintura, fundamenta-se, entre outros, nos postulados de Roman Jakobson, que propõe uma diferenciação entre as formas de interpretação de um signo verbal: “‘tradução intralingual’ ou ‘paráfrase’ de um texto dentro da mesma língua; ‘tradução interlingual’ ou recriação de um texto verbal em uma língua diferente; ‘tradução intersemiótica ou *transmutação*’, interpretação de signos verbais por meio de signos de sistemas de signos não-verbais” (2006, p. 112). Da mesma forma que na pintura, a adaptação de uma obra literária para o cinema, ainda que com pretensa fidelidade em relação ao texto que lhe serviu de fonte, envolve um processo intersemiótico de tradução e, nesse sentido, deve ser vista como obra independente.

Julio Plaza, outro teórico da área, também fundamenta seus estudos na ideia de independência na transposição intermediática:

[...] concebemos a Tradução Intersemiótica como prática crítico-criativa, como metacriação, como ação sobre estruturas e eventos, como diálogos de signos, como um outro nas diferenças, como síntese e re-escritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito de sentidos, como transcrição de formas na historicidade. (2003, p. 209).

São também relevantes as considerações de Terry Eagleton, em *Teoria da literatura: uma introdução* (2006, p. 18-9), que podem ser aplicadas ao cinema. Defendendo a ideia de que uma das razões da perpetuação de certas obras literárias reside no fato de suas interpretações serem “até certo ponto” realizadas à

luz de interesses próprios, salienta que – também por conta dos diferentes períodos históricos – elas acabam por resultar numa “leitura” que valoriza determinados elementos do texto original, em detrimento de outros. Nesse sentido, conclui:

Todas as obras literárias, em outras palavras, são “reescritas”, mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as lêem; na verdade, não há releitura de uma obra que não seja também uma “reescritura”. Nenhuma obra, e nenhuma avaliação atual dela, pode ser simplesmente estendida a novos grupos de pessoas sem que, nesse processo, sofra modificações, talvez quase imperceptíveis. (EAGLETON, 2006, p. 19)

Mais adiante, estabelecendo, para efeitos didáticos, uma periodização dos estudos da moderna teoria literária, Eagleton aborda a questão de que durante muito tempo a crítica centrou-se no autor, no próprio texto ou, ainda, no contexto histórico como objeto de análise e portador do sentido pretendido. Lembra o fato de que somente na segunda metade do século XX, a partir de estudos acerca do que depois seria denominado Estética (ou Teoria) da Recepção, é que a relação leitura/literatura passa a ser considerada de forma mais sistematizada e, conseqüentemente, ganha importância o papel do leitor na construção de sentido de um texto, na forma como ele recebe uma obra literária. Hans Robert Jauss, um dos maiores representantes desses estudos, considera que a obra literária, “tanto em seu caráter artístico quanto em sua historicidade, é condicionada primordialmente pela relação dialógica entre literatura e leitor” (1994, p. 23), pelo diálogo que inevitavelmente se forma entre leitor e obra. Nessa relação, o valor estético de uma obra manifesta-se já no fato de sua recepção pelo leitor suscitar a comparação com leituras anteriores; o valor histórico, por sua vez, na possibilidade de a compreensão da leitura da obra ser enriquecida geração após geração, formando uma “cadeia de recepções”, confirmando, assim, sua qualidade estética. Pensando em termos de

uma história da literatura, o teórico formula como também possível o embasamento do nexo entre as obras literárias nessa mesma relação: “A história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete” (JAUSS, 1994, p. 25). Essa perspectiva permite a aproximação entre os pressupostos da Estética da Recepção e os da construção da identidade, já mencionada, e que Hall retoma depois no ensaio *Quem precisa de identidade?*, de que “as identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação” (HALL, 2009, p. 108).

Robert Stam, ao resgatar as considerações de Roland Barthes acerca da hierarquia entre crítica literária e literatura, destaca que “a adaptação ao cinema como forma de crítica ou ‘leitura’ do romance não está necessariamente subordinada a ele ou atuando como um parasita de sua fonte” (2006, p. 22). Considera que, “para a teoria da recepção, um texto é um evento cujas indeterminações são completadas e se tornam verdadeiras quando lido (ou assistido). Ao invés de ser mero ‘retrato’ de uma realidade pré-existente, tanto o romance como o filme são expressões comunicativas, situadas socialmente e moldadas historicamente” (2006, p. 24)

Dessa forma, pode-se inferir que, de acordo com a Estética da Recepção, a nova obra – o filme adaptado – é inicialmente resultado das possíveis interpretações de seu diretor, que, ao operar uma leitura crítica do texto-fonte, reelabora os seus significados, os quais, por sua vez, ganharão novas interpretações do público espectador.

Na entrevista a Eva Spitz, Paulo Thiago declara:

[Lima Barreto] viveu 41 anos, esteve internado em um hospício, foi alcoólatra – um homem de uma produção apaixonante e radical. Então, achei isso forte, recuperar esse escritor. Além disso, era enfrentar o desafio da história e como contá-la. A adaptação procurou recriar Policarpo como a própria figura do Lima, incorporando coisas da vida do próprio Lima. Por ser um personagem patético, que raia ao ingênuo e ao ridículo, poderia ser um filme feito em tom de farsa, com humor, retomando a tradição da novela picaresca espanhola que desemboca em *Dom Quixote*. (1998, p. 29)

Na biografia de Lima Barreto, Francisco de Assis Barbosa registra que o personagem Policarpo Quaresma teria sido inspirado no pai do escritor: o sítio do Sossego, cuja descrição e organização coincidem com a do local onde moraram nos tempos em que o pai trabalhou na Colônia dos Alienados, a admiração pela agricultura, pela fauna e flora, a demissão/afastamento do trabalho por conta das convicções políticas, além das manifestações psíquicas de Quaresma, durante sua permanência no hospício, idênticas aos acessos de delírio do pai, que também resultaram na aposentadoria. Se no romance o filho homenageia o pai, na adaptação fílmica há uma declarada homenagem do cineasta ao escritor Lima Barreto, cujos ideais, como os do pai, se confundem com os de Policarpo. Assim, por meio de sua (re)criação, Paulo Thiago presta um tributo ao criador (Lima Barreto) e à criatura (romance). A esse respeito, Stam afirma que “um conjunto de questões sobre adaptação tem a ver com a autoria, e especificamente com as afinidades potenciais entre romancista e cineasta. [...], se compartilham de certas afinidades temáticas ou estilísticas” (STAM, 2006, p. 35). Cabe lembrar os registros da vida/obra do escritor e do cineasta (capítulos 1 e 2): as razões que levaram o cineasta a filmar o *Policarpo* justificam-se na sua admiração por Lima Barreto, na temática da denúncia dos conflitos sociais e humanos da sociedade brasileira, presente tanto na obra limiana quanto na cinematografia de Paulo Thiago.

A matéria já citada, de *O Estado de São Paulo* (MERTEN, 1996, p. 4), registra que filmes como *Dr. Fantástico* (1964), de Stanley Kubrick, e *O incrível exército de Brancaleone* (1965-66), de Mario Monicelli, foram modelos em que Paulo Thiago se inspirou para realizar essa adaptação. Segundo o diretor, embora esses filmes não retratem a mesma época e o estilo de cada um deles seja diferente, o filme de Kubrick, especialmente, é uma referência possível. “Pode acontecer muita coisa até a montagem final” (1996, p. 4), acrescenta Thiago.

A produção final confirma esses acontecimentos. O filme de Kubrick, adaptação do livro *Alerta vermelho*, de Peter George – considerado por muitos o melhor filme de humor negro da história do cinema e uma das melhores comédias de todos os tempos – satiriza a corrida nuclear nos tempos da Guerra Fria, numa crítica irônica aos fatos políticos que se desencadeavam no mundo bipolarizado entre a então União Soviética e os Estados Unidos. De *Dr. Fantástico* – em que a exploração do elemento sério-cômico desempenha uma função crítico-satírica ao sem-sentido das guerras, evidenciando o fato de que a irracionalidade de determinadas ações pode tomar dimensões que fogem à lógica e ao controle humano – Paulo Thiago tira inspiração para o tom sarcástico do seu filme como um todo: concepção de imagens, de diálogos, além da caricaturização de alguns dos personagens. O destaque dos cacoetes dos personagens do tenente Antonino e do sargento coxo, na narrativa fílmica de Quaresma, por exemplo, pode ter tido como referência os trejeitos do Dr. Fantástico (Peter Sellers). É na terceira parte da narrativa – o episódio da Revolta da Armada – que o diálogo entre esses dois filmes se torna mais evidente.

Quanto ao filme de Monicelli, há também muitas referências na adaptação de Thiago, o que confirma a declaração à *Cinemais*, em 1998, de que retoma a

tradição da novela picaresca espanhola, chegando depois ao *Dom Quixote*. Clássico do cinema italiano, *L'Armata Brancaleone* satiriza os costumes da cavalaria medieval, em uma reconstituição dos aspectos mais avassaladores da crise do século XIV, representados pela tríade "guerra, peste e fome". Trata-se de uma paródia de *Dom Quixote*, em que a figura central é Brancaleone, cavaleiro atrapalhado que lidera um pequeno e esfarrapado exército perambulando pela Europa em busca de um feudo, mas que, em função das dificuldades com que se depara a cada episódio, é sempre malsucedido. Tanto quanto no filme de Kubrick – até pelo clima quixotesco – Paulo Thiago se inspira no *Brancaleone* para a sua transposição, desde a composição das vinhetas com a apresentação dos créditos à caricaturização de personagens.

Assim, da “leitura” desses dois filmes, que já mantêm entre si um diálogo acerca do questionamento da ordem estabelecida – o *Brancaleone* no mundo feudal, e o *Dr. Fantástico* no mundo pós-Segunda Guerra –, Paulo Thiago encontra elementos para, por meio de referências intertextuais, transpor para as telas os questionamentos de Lima Barreto acerca da ordem estabelecida no país após a proclamação da República.

Cabem aqui as considerações de Gérard Genette, na introdução de *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*: “um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo no novo” (2005, p. 5). A obra de Lima Barreto é resultado de uma formação educacional privilegiada – que o iniciou na leitura de clássicos da literatura, da filosofia, da antropologia, entre outras áreas do conhecimento. *Triste fim de Policarpo Quaresma* é inspirado em *Dom Quixote*, que por sua vez remonta ao romance de cavalaria. Assim, prossegue Genette,

“entenderemos por palimpsestos [...] todas as obras derivadas de uma anterior, por transformação ou por imitação” (2005, p. 5). Nessa obra, o teórico cunha o termo transtextualidade ou “transcendência textual do texto”, definindo-o, em linhas gerais, como “tudo que coloca [um texto] em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (2005, p. 7), em substituição, por considerá-lo mais inclusivo, ao termo intertextualidade – adotado em sentido amplo por Julia Kristeva, em estudo sobre transposição intersemiótica –, visto por ele como restritivo. A partir daí, esclarecendo que não constituem classes estanques, sem comunicação ou interseções, propõe cinco tipos de relações transtextuais para a crítica literária, dos quais Robert Stam se serviu depois para a análise de adaptações fílmicas: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade (GENETTE, 2005, p. 9-31).

Em maior ou menor grau – sem a intenção de estabelecer um esquema a partir do qual o filme (e mesmo o romance) teria sido concebido – elementos dessa tipologia se revelam na transposição fílmica do *Policarpo*. Não necessariamente o mais relevante, mas o mais facilmente identificável, por tratar-se de uma adaptação explícita, é a hipertextualidade, assim definida por Genette: “toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário” (2005, p. 17). Ou, nas palavras de Stam, “relação entre um texto com um texto anterior, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende” (2006, p. 33).

Considerando-se os objetivos de Paulo Thiago na concepção do filme, que não se restringem à fidelidade ao texto-fonte, outro elemento da tipologia apontada por Genette ganha relevância, maior até do que a hipertextualidade, pelo caráter implícito que o cerca. Trata-se da intertextualidade: “o ‘efeito de co-presença de dois

textos' na forma de citação, plágio e alusão. Frequentemente o intertexto não está explícito [...] é, mais precisamente, as referências a conhecimentos anteriores que são assumidamente conhecidos" (STAM, 2006, p. 29). É o caso da referência a outras obras de Lima Barreto e a outros filmes, por exemplo. Nessa mesma linha, cabe destacar a metatextualidade, que consiste "na relação crítica entre um texto e outro, seja quando o texto comentado é citado explicitamente ou quando é evocado silenciosamente" (STAM, 2006, p. 30). Essa relação crítica é observada, por exemplo, na evocação que o protagonista faz à *Carta de Caminha*. Em termos de referência silenciosa, prossegue Stam, a metatextualidade lembra "aqueles filmes que têm uma relação mais difusa e não declarada com o romance original ou até mesmo com todo um gênero de literatura" (2006, p. 30-1), que, no caso da transposição de Thiago, se verifica no diálogo com outras obras do escritor e com outros filmes para a concepção das imagens e do próprio gênero.

Outro desses elementos já vem e continuará sendo objeto de considerações nesta análise, a paratextualidade: "relação, dentro da totalidade de uma obra literária, entre o próprio texto e seu 'paratexto' – títulos, prefácios, pós-fácios, epígrafes, dedicatórias, ilustrações, e até as sobrecapas e autógrafos, [...] todas as mensagens acessórias e comentários que circundam o livro e que às vezes se tornam virtualmente indistinguíveis dele" (STAM, 2006, p. 30). No filme, a paratextualidade pode remeter a materiais soltos do texto: pôsteres, *trailers*, resenhas, entrevistas com o diretor, o que confere a essa categoria caráter mais mercadológico, uma espécie de paratexto comercial.

A architextualidade, que remonta a architexto (texto de origem), aproximando-se, portanto, do que denomina hipotexto, Genette define como "o conjunto das categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de

enunciação, gêneros literários, etc. – do qual se destaca cada texto singular” (2005, p. 7). Trata-se, para o teórico, “de uma relação completamente silenciosa, que, no máximo, articula apenas uma menção paratextual (titular, [...] ou mais freqüentemente, infratitular: a indicação Romance, Narrativa, Poemas, etc., que acompanha o título, na capa), de caráter puramente taxonômico” (2005, p. 11). Genette esclarece, na sequência, que “essa relação pode ser silenciosa, por recusa de sublinhar uma evidência, ou, ao contrário, para recusar ou escamotear qualquer taxonomia” (2005, p. 11). É nesse sentido, então, que Stam considera que a arquiteitualidade está relacionada a “‘adaptações não identificadas’, genéricas e difusas ou com nomes enganosos” (2006, p. 32-3), o que foge ao caso de *Policarpo Quaresma: herói do Brasil*, que esclarece já nas vinhetas iniciais, tratar-se de um filme baseado na obra de Lima Barreto. Frise-se, aqui, a expressão obra, que, por si só, antecipa o propósito de ampliação dos eventos do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*.

É, então, a partir das denúncias que Lima Barreto faz do preconceito, da autoridade das elites e do poder público – presentes ainda no Brasil de hoje – que Paulo Thiago transpõe *Policarpo Quaresma* para a linguagem do cinema. Por meio desse jogo (trans)textual – texto-fonte em primeiro lugar, seguido da recorrência a outras obras do escritor e respectivos fatos históricos, ao diálogo com outras produções cinematográficas e literárias –, o cineasta introduz interpolações, ou seja, inserções, em uma obra, de elementos que não constavam do original, com o propósito de esclarecê-la (FERREIRA, 1978, p. 777). Se não fazem parte do romance propriamente dito, preenchem lacunas históricas que podem conferir maior substância ao contexto e aos objetivos da produção – de repensar o país – conforme se verificará no próximo capítulo.

4 POLICARPO QUARESMA: HERÓI DO BRASIL

– Enquanto os artistas amarem o Brasil, ainda há esperança. Quando se entregarem ao gosto do estrangeiro, nós vamos desaparecer. [...] – O Brasil não é para ser descoberto; é para ser inventado. Você com sua arte, [...] pode fazer chorar as nuvens, mudar a direção dos ventos.

Policarpo Quaresma/Paulo Thiago

Segundo depoimento de Alcione Araújo, gravado nos extras do DVD, o trabalho na transposição do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma* para o cinema tem um componente “muito sutil, difícil de se elaborar: tratar uma situação com a gravidade da paixão que ela envolve e ao mesmo tempo alcançar um tom patético, de que aquilo seja algo risível”. Como realizador do roteiro, diz ter entrado no filme com o espírito: “quem sabe a síntese das imagens que vão aparecer na tela é o diretor, responsável pelo espetáculo” (POLICARPO, 1998).

A declarada opção pelo humor farsesco como tom da narrativa fornece elementos bastante apropriados para a análise de *Policarpo Quaresma: herói do Brasil* pautada nas teorias do riso e da carnavalização da literatura, desenvolvidas por Mikhail Bakhtin. Em *Problemas da poética de Dostoievski*, conforme já mencionado, Bakhtin estabelece uma relação entre os gêneros literários e o caráter carnavalesco da cultura popular, que se convencionou chamar de literatura carnavalizada (1997, p. 106-7). Em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (2002), ao situar a atitude do Renascimento em relação ao riso e seus reflexos na literatura, o teórico registra:

O riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do

que o *sério*; por isso a grande literatura (que coloca por outro lado problemas universais) deve admiti-lo da mesma forma que ao sério: somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo. (BAKHTIN, 2002, p. 57)

Paralelamente aos pressupostos de Bakhtin sobre o sério-cômico na literatura, faz-se a conexão com as considerações dos capítulos anteriores – a adaptação como prática transtextual (capítulo 3), a utilização de técnicas que lembram a estética teatral e a busca de elementos de resgate da identidade nacional (capítulo 2), que, em certa medida, em face do momento político vivido no país na época da produção do filme, se aproxima daquele registrado nos primeiros anos do regime republicano (capítulo 1).

4.1 A HISTÓRIA CONTADA ANTES DA HISTÓRIA

Conforme Sidney Carlos Aznar, em *Vinheta: do pergaminho ao vídeo* (1997), vinheta é um termo de valor originariamente simbólico, empregado para denominar os ramos das videiras que ornamentavam as iluminuras e saltérios. Com o surgimento da imprensa, passa a designar a moldura dos textos. Em ambas as situações sua função era decorativa e a relação com o texto apenas indireta, sendo sempre acrescentada a uma forma já pronta. O termo se manteve, mas o elemento em si passou por inúmeras adaptações para os mais diversos meios e formas de arte, ainda que permaneça sua função primordial.

No cinema, também com o objetivo de tornar mais atrativo o texto estático da apresentação do elenco e da equipe técnica, as vinhetas passaram a designar o conjunto de imagens, animações e trilha sonora que compõem os créditos de abertura e de encerramento dos filmes, integrando, portanto, a categoria denominada por Genette de paratexto, anteriormente descrita. Atualmente, ainda

que como um ornamento de acréscimo, as vinhetas estabelecem uma relação direta com o conteúdo dos filmes que representam e vão além de suas funções primárias.

Em *Policarpo Quaresma: herói do Brasil*, a recuperação de manifestações artísticas que começaram a despontar na República Velha é observada já nas vinhetas iniciais, produzidas pelo artista gráfico e cartazista Fernando Pimenta, especialmente para o filme. O mesmo acontece com as que compõem os créditos finais, em que são apresentadas caricaturas do cartunista Paulo Caruso.

As revistas e os jornais, conforme descrito no capítulo 1, eram os meios mais utilizados por Lima Barreto para publicar seus escritos. Segundo Mônica Velloso, no ensaio *O modernismo e a questão nacional* (2006, p 360), é no início do século XX, em sintonia com a cultura do modernismo, que a caricatura surge como renovação nas formas de linguagem e, com ela, Raul Pederneiras, J. Carlos (José Carlos de Brito e Cunha) e K.Lixto (Calixto Cordeiro), os maiores caricaturistas da República Velha. A pesquisadora destaca que as sátiras e caricaturas publicadas nas revistas *Tagarela*, *Fon-fon*, *Careta* e *D. Quixote* – para as quais Lima Barreto escrevia – já registram as mudanças dos novos tempos, ao mesmo tempo em que apresentam uma reflexão crítica sobre as questões nacionais.

Carmem L. N. de Figueiredo, em *Lima Barreto e o fim do sonho republicano*, buscando uma aproximação entre literatura e imagem nas narrativas do escritor, registra:

O crítico francês Lucien Refort analisa a caricatura como a mais próxima, entre todas as manifestações artísticas, da obra literária. Quando o escritor busca algo mais que a intenção paródica, isto é, quer representar o peculiar ao outro e à realidade, necessita apropriar-se de traços mais salientes e insistir sobre eles: tal insistência gera inevitavelmente a caricatura. (FIGUEIREDO, 1995, p. 22)

Essas discussões são procedentes para a análise da transposição fílmica em questão. Nos dois minutos iniciais e finais, em harmonia com a atmosfera e propósitos da adaptação – humor como instrumento de crítica social, na linha da *charge* política – os desenhos, aproximando-se do pontuado anteriormente como tradução intersemiótica, estabelecem um diálogo com a obra, antecipando e/ou sintetizando os episódios.

Nessa linha, Paulo Thiago utiliza-se da simbologia da Bandeira Nacional como (pré)texto para exaltar e ratificar o sentido de pátria que dela emana e, ao mesmo tempo, anunciar o Brasil como tema. As primeiras imagens apresentam as estrelas, seguidas da esfera em plano maior, com destaque apenas para as estrelas que formam o Cruzeiro do Sul (Fig. 1), referência clara à figura visionária do protagonista, que, na Revolta da Armada, serve no batalhão patriótico Cruzeiro do Sul. Na sequência, desenhos estilizados exploram geometricamente os elementos da bandeira (céu, estrelas, sol, matas, água), os quais servirão, depois, de moldura para outros elementos simbólicos explorados no filme (Figs. 2 e 3). “Tipos” caricaturais da República Velha, paralelamente a acontecimentos e manifestações populares de rua que marcaram o período, ilustram o contexto (Figs. 4 a 6). Considerando-se que a bandeira é um símbolo utilizado com frequência para a representação de posturas de engajamento – enrolar-se na bandeira, carregar uma bandeira –, as imagens são também um prenúncio do papel de Quaresma; antecipam, nas entrelinhas, a história do nacionalista exacerbado.



Fig 1



Fig 2



Fig 3



Fig 4



Fig 5



Fig 6

Fica estabelecida, ao mesmo tempo, uma relação intertextual e metalinguística entre processo de criação e episódios do filme, que ilustram a distribuição dos créditos para elenco, canções, montagem (Figs. 7 e 8), cenografia, roteiro, figurinos, direções musical e de fotografia, produção e direção (Fig. 9). A retomada da esfera com as estrelas do Cruzeiro do Sul sugere sonhos em vias de realização, em que se mesclam o sonho do cineasta – a expectativa da filmagem do *Policarpo* como indicador do momento de esperança vivido no país – e o do protagonista.



Fig 7



Fig 8



Fig 9

Ainda nas vinhetas, ressalta-se a referência ao filme *L'Armata Brancaleone*, mencionado pelo diretor. A esse respeito, cabe a definição de alusão por Genette, quando – ao estabelecer a tipologia para as relações transtextuais – trata da intertextualidade. Nessa categoria, analisando as diferenças entre citação, plágio e alusão, considera esta última como uma forma menos explícita de intertextualidade, por se referir a um “enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete” (2005, p. 9). A alusão a *L'Armata Brancaleone*, via caricaturas de Paulo Caruso, nas vinhetas finais (Figs. 10 a 13), pode ser evidente para o espectador que

tenha visto o filme de Monicelli. Mais evidente ela se torna para o espectador familiarizado com a arte medieval, pela possibilidade do diálogo com essa tradição de arte.



Fig. 10. *Policarpo*

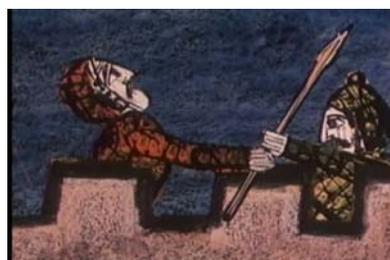


Fig. 11. *Brancaleone*



Fig. 12. *Policarpo*



Fig. 13. *Brancaleone*

Registra-se também, na projeção dos créditos, o acompanhamento musical com *Odeon*, chorinho composto na década de 1910 por Ernesto Nazareth, em homenagem ao famoso Cine Odeon do Rio de Janeiro, onde fazia apresentações musicais. Esse detalhe, além de anunciar a presença do cinema no Brasil da República Velha – a primeira exibição no Brasil aconteceu em julho de 1896, no Rio de Janeiro – evidencia a valorização da música como elemento de divulgação e perpetuação da cultura nacional não apenas pelo protagonista, mas também pelo cineasta, com trajetória marcada pela incursão neste campo da arte. A vivacidade do ritmo, associada à melodia melancólica do choro, cria uma imagem sonora apropriada ao caráter sério-cômico do protagonista, interpretado por Paulo José. O sentimento de impotência de Policarpo diante dos seguidos fracassos está expresso no olhar melancólico do ator, que ressalta a atmosfera do *pathos* criada pela música.

A direção musical ficou sob a responsabilidade do maestro Sérgio Saraceni. Carlos Lyra e Paulo César Pinheiro buscaram na música do início do século XX – modinhas, chorinhos, polcas, valsas – o ritmo apropriado, além de comporem as letras das canções para servirem de elemento auxiliar em substituição à voz do narrador no romance.

É então pela música, num discurso atualizado do narrador, que vários episódios da trama são introduzidos, o que, ao lado da função das vinhetas no filme, remete às considerações anteriores, de que o cineasta teria se inspirado em elementos estéticos do teatro para a composição do trabalho. Aos arranjos, alguns deles apresentados em formas que lembram a apresentação de concertos, conferiu-se um tom moderno. A esse respeito, Paulo Thiago declara: “Comecei também a pensar na música; havia um personagem que cantava modinhas. [...] Tivemos a idéia de Carlos Lyra como um modinheiro moderno, mas sempre pensei também em usar uma musicografia da época, Nazzareth, Chiquinha Gonzaga” (NAGIB, 2002, p. 478).

A música é uma paixão comum a criadores e criaturas: Lima Barreto e Policarpo, no romance; Paulo Thiago e o herói do Brasil, no filme. Embora o cineasta desconhecesse o fato na época da produção (SPITZ, 1998, p. 29), a criação do personagem Ricardo Coração dos Outros por Lima Barreto foi inspirada no cantor, compositor e repentista Catulo da Paixão Cearense. Contemporâneo do escritor, no início da carreira Catulo publicou vários livros de modinhas e canções que formavam uma coleção chamada *Bibliotheca dos trovadores*, editada pela Livraria Quaresma, pertencente a Pedro da Silva Quaresma, que publicava obras da população comum, semiletrada, ignorada pelas demais livrarias-editoras (OLIVEIRA, 2010, s/n). O nome atribuído ao personagem é evidentemente uma alusão de Lima Barreto à figura de

Ricardo Coração de Leão, rei bretão que, por seus feitos nas Cruzadas, inspirou os bardos medievais. O personagem do romance é uma simbiose do herói mítico, cujo nome ostenta, e dos trovadores medievais que imortalizavam seus feitos. Paulo Thiago, guiado pela necessidade de criar um ato de narração apropriado à linguagem cinematográfica, atribui ao personagem a função de narrador/trovador, aproximando-a dos moldes da narração teatral.

É pertinente a inclusão, neste item, de outros elementos – a cenografia, os figurinos, a fotografia, as locações –, que igualmente exercem a função de compor o resgate histórico da narrativa fílmica, complementando assim o mosaico de textualidades de que se serve a produção. Para o cineasta, que queria se “manter fiel à época da história, a um ‘realismo’ sem ser realista, esse fio da navalha envolvia desde a cenografia até o *mise-en-scène*”. Assim, complementa, “o filme foi um *work in progress*. Foi se construindo, o roteiro foi se aperfeiçoando, comecei a descobrir as locações em Minas, pensei com Antonio Penido a fotografia, olhando os quadros brasileiros da época, Amoedo, Eliseu Visconti” (NAGIB, 2002, p. 478).

A soma dos elementos discutidos, acrescida de outros a serem analisados, na sequência, aproxima-se das considerações de Robert Stam, baseadas na concepção bakhtiniana de autor como um orquestrador de discursos pré-existentes: “[...] a expressão artística sempre mistura as palavras do próprio artista com as palavras de outrem. A adaptação, também, deste ponto de vista, pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetos, uma construção ‘híbrida’, mesclando mídia e discursos, [...]” (STAM, 2006, p. 23). Desse modo, a narrativa fílmica tem uma vocação inequívoca para aproximar discursos. Uma “orquestração de discursos” é típica do cinema que congrega música, imagem, interpretação e

movimento em sincronia. Cabe ao diretor, “maestro do cinema”, harmonizar todo esse complexo, conforme descreve Aumont, em *A estética do filme*:

[...] A narrativa é o enunciado em sua materialidade, o texto narrativo que se encarrega da história a ser contada. Porém, esse enunciado que, no romance, é formado apenas de língua, no cinema compreende imagens, palavras, menções escritas, ruídos e música, o que já torna a organização da narrativa fílmica mais complexa. (2009, p.106)

Na transposição fílmica em questão, mantêm-se as três partes centrais da narrativa literária, estruturada em torno dos projetos de Policarpo para a valorização da cultura nacional, implementação da reforma agrária e de reformas políticas como um todo. A ordem da narração, no entanto, em função das leituras operadas pelo cineasta, que amplia o contexto histórico, exige alguns deslocamentos de episódios do texto-fonte.

4.2 POLICARPO E OS PROJETOS CULTURAIS

A primeira parte, ambientada no Rio de Janeiro, traz a síntese dos projetos culturais do protagonista apresentados na narrativa literária. Apresenta-se Quaresma apaixonado pelo país e personificando um ideal ufanista de brasilidade, marcado pela crença ingênua em soluções políticas, econômicas, sociais e culturais para o desenvolvimento do Brasil, o que levou a crítica literária, desde o lançamento do livro, a identificá-lo com o D. Quixote de Cervantes. Em consonância com a exacerbada paixão do protagonista pelo país, elementos da cultura brasileira, como a língua (o tupi-guarani), o violão, a modinha, o folclore, a culinária, a fauna e a flora – na visão nacionalista de Policarpo, pouco valorizados por uma sociedade que cultua valores europeus –, tornam-se parte da narrativa.

Na abertura do filme, apresenta-se uma vinheta para situar o espectador no tempo e no espaço e lhe fornecer esclarecimentos sobre o período de “reformas radicais” em que se ambienta a narrativa (Fig. 14):



Fig. 14

Para analisar as cenas seguintes, são procedentes as considerações de Stam sobre as modificações e permutas da história, necessárias à adaptação, fundamentadas na análise narratológica de Gérard Genette do tempo no romance, que “ênfatiza o duplo esquema do qual o romance de ficção faz parte, ou seja, a relação entre os eventos narrados e a maneira ou seqüência pela qual são contados” (2005, p. 36).

As cenas de abertura são rodadas nas ruas e trazem, na primeira fala, um anúncio ambíguo: “– Fogo! Fogo no país! Tá pegando fogo no país! É um incêndio no país”. Apenas na seqüência vem o esclarecimento: “– Fogo no jornal *O Paiz!*” (POLICARPO, 1998)⁹. Trata-se de um episódio não relatado no romance. A sede do jornal *O Paiz* foi destruída em outubro de 1930, nos dias que se seguiram ao golpe dos tenentes, que apoiavam a revolução que levou Getúlio Vargas à presidência da República.

O Paiz era um órgão de comunicação ligado às elites da velha república, defendendo os interesses da política do café com leite. Sua destruição foi uma

⁹ As próximas transcrições de falas do filme serão indicadas apenas entre aspas.

ironia do destino, pois esse jornal, fundado por Quintino Bocaiúva em 1884, passou seus anos de segundo reinado insuflando os ministérios militares contra Pedro II, até que conseguiu detonar o golpe contra o monarca. (DECOURT, 2010, s/n)

Na conexão com fatos históricos da República Velha, verifica-se aqui a primeira interpolação no texto: a inserção de um episódio que, em contraposição à época em que se ambienta a narrativa literária – anos iniciais da República Velha – marca o seu fim, ocorrido quase vinte anos após a escrita do romance.

É então neste contexto de turbulências do país, que gera insatisfação popular – e que marca todo o período da República Velha – que Ricardo Coração dos Outros assume o papel de narrador/trovador, interpretando uma canção na rua, assistido por populares (Fig. 15):

Eu vou contar a vida de um homem que tem uma paixão,
Uma idéia pura, certeza que vem do coração.
Policarpo Quaresma, sonhando com a trajetória
De sua terra, de sua gente.
Com fé e graça faz a sua história. (POLICARPO, 1998)



Fig. 15

Esse recurso remete aos registros de Bakhtin sobre a relevância do espaço da praça pública na cultura popular do final da Idade Média e do Renascimento, que “formava um mundo único e coeso onde todas as ‘tomadas de palavra’ (desde as interpelações em altos brados até os espetáculos organizados) possuíam alguma coisa em comum, pois estavam impregnadas do mesmo ambiente de liberdade, franqueza e familiaridade” (2002, p.132). É nesse espaço que se introduz Olga, um dos personagens centrais da narrativa (Figs. 16 e 17):



Fig. 16



Fig. 17

A canção – anunciando a história do protagonista – e o ambiente em que o trovador a apresenta permitem a associação com os pressupostos de Brecht sobre a contribuição da música para o teatro. O dramaturgo, ao se referir a uma cena de sua peça *Os homens são homens* – em que personagens são preparados por outro personagem para a apresentação de um episódio – considera que a cena tem de ser descrita de forma que o comportamento dos personagens nela expresso possa ser imaginado sob moldes diversos pelo espectador. Em síntese, confere-se “ao espectador oportunidade para uma crítica do comportamento humano segundo uma perspectiva social [...]. De um prisma estético, isto significa que o ‘gesto’ dos atores adquire importância social, não apenas ilustrativa e expressiva” (1978, p. 185-6).

A entrada em cena de Olga, que se dirige desacompanhada à Câmara dos deputados, antecipa o tratamento que o cineasta empresta ao desenvolvimento da personagem. Sobre a sua composição, Paulo Thiago declara: “A Giulia eu quis desde o início. [...] Tivemos uma conversa sobre a Olga e ela logo identificou a personagem no contexto da mulher moderna. Como ela mesma disse, poderia até se transformar numa Olga Benário” (SPITZ, 1998. p. 35-6).

Nas cenas seguintes, ambientadas na Câmara dos Deputados, prevalece o riso, o humor farsesco como tom da narrativa fílmica. O episódio selecionado é aquele em que Lima Barreto, por intermédio de Policarpo, retoma – em um jogo paródico com o indianismo romântico – a discussão em torno da identidade nacional.

Num contexto (tanto do romance quanto do filme) em que já não se pode ignorar o pluralismo da cultura do país, o protagonista faz a leitura de um requerimento em que propõe ao Congresso Nacional a decretação do tupi-guarani como língua oficial e nacional do povo brasileiro. Sobre essas cenas, Paulo Thiago declara:

Uma coisa é a linguagem do texto literário, outra é a liberdade de adaptação; quando você recria o texto, e daí a importância do trabalho dramaturgicamente do Alcione Araújo, [...] no livro é apenas citado o fato de que ele foi ao Congresso. No filme, a gente começa a cena com o Congresso, que é muito diferente. Tivemos que criar um Congresso Nacional inteiramente inverossímil, alegórico, que tem a ver com os congressos e as câmaras de todos os Brasis. Os deputados se atacam, tem um papagaio para dar o toque e o tom do filme – porque o filme não tem nenhum compromisso com a verossimilhança da reconstituição histórica no sentido detalhista. (SPITZ, 1998, p. 32)

Fica evidente, portanto, pelas palavras do cineasta, o diálogo da adaptação não apenas com o texto-fonte, mas também com o contexto político em que foi produzida. No episódio, a atuação de personagens caricaturais da República Velha remete a cenas reais dos representantes da política no Brasil da década de 1990, que podem também ser estendidas ao cenário político atual. Um recurso explorado em todo o filme, conforme já anunciado nas vinhetas, é a utilização de símbolos da cultura nacional, animados e inanimados, como o papagaio e o chifre de boi – esse último, símbolo dos pampas gaúchos – cujas imagens, por si só, também cumprem a função de substituir as descrições do narrador, no livro. Cabem novamente as considerações de Stuart Hall, de que as culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações: “uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (2006, p. 50). A inserção do papagaio – reproduzindo mecanicamente a fala do dono e dos

demais deputados – subverte pelo riso a ideia de representação e acentua o tom burlesco da sátira aos representantes do poder público, que, centrados nos interesses particulares, aliam-se ao discurso dominante. A presença do deputado indígena associa-se não só ao próprio teor do requerimento de Policarpo, mas à busca de atualização do cenário político nacional: a eleição do cacique xavante Mário Juruna, único brasileiro de etnia indígena a assumir mandato de deputado federal (1983-1987).

Ao deixarem a Câmara dos Deputados, Quaresma e Olga deparam com um grupo de manifestantes contrários à nomeação e permanência de Barata Ribeiro (presidente do Conselho de Intendentes Municipais) como prefeito do Rio de Janeiro. Sua gestão (1892-93) foi marcada pela implementação de políticas de urbanização, com o objetivo de modernizar a cidade, demolindo estalagens anti-higiênicas e cortiços localizados no centro, afastando dali a população marginalizada, que, maltrapilha, circulava pelas ruas. O episódio, em si, não faz parte do romance; a crítica às políticas de urbanização, no entanto, ganha espaço de destaque em *Triste fim...* e também nas demais produções de Lima Barreto. Na sequência, padrinho e afilhada presenciam o assassinato à queima-roupa de um dos manifestantes, por um oficial do Exército, numa cena em que são os únicos a manifestar publicamente revolta pela atitude arbitrária do militar. O episódio é uma alusão a um fato político ocorrido no Rio de Janeiro na época da disputa eleitoral entre Hermes da Fonseca e Rui Barbosa, em setembro de 1909, que ficou conhecido pela designação de Primavera de Sangue, e que terá na vida de Lima Barreto profunda repercussão (BARBOSA, 1964, p. 187). Assim o biógrafo relata o fato: um grupo de estudantes, em sinal de protesto por não terem sido recebidos pelo general Souza Aguiar, comandante da Brigada Policial – a quem teriam ido

reclamar contra o procedimento de soldados durante a realização de uma passeata – promoveu o enterro simbólico do militar. “[...] à frente, ia um estudante vestido de padre [...], seguido por um sacristão [...] atrás vinha o caixão [...] várias cruzes e varapaus, sustentando velas de sebo” (1964, p. 188). Embora com conotações de uma “brincadeira”, o episódio teve desfecho trágico: “dois estudantes mortos e numerosos feridos. [...] o acadêmico de medicina que fazia as vezes de sacristão tombou ali mesmo com uma facada no ventre” (1964, p. 188). Quando formado o Tribunal do Júri para o julgamento dos responsáveis, Lima Barreto foi convocado como jurado. Por ser o mais assíduo dentre os membros no estudo dos autos, exerceu grande influência no resultado final, que culminou na condenação de um tenente oficial do Exército. Ainda que o tenente tenha sido absolvido depois, em segunda instância, por influência de um grupo de militares, Lima Barreto, nas páginas do *Diário Íntimo*, atribui ao fato a causa das não-promoções na Secretaria da Guerra, onde trabalhava: “Fiz parte do júri de um Wanderley, alferes, e condenei-o. Fui posto no índice” (BARRETO, 1956, p. 172).

Somente na próxima cena é que se fará a representação mais aproximada dos fatos que dão início ao livro: uma tomada de Quaresma no jardim de sua casa, repleto de plantas “nacionais”, em uma aula de violão com Coração dos Outros. Protagonista e professor fazem uma exaltação à música genuinamente brasileira, à modinha e ao violão.

Na sequência, chegam duas moças, filhas do general Albernaz (José Lewgoy), vizinho de Quaresma, que vieram convidá-lo para a festa de noivado de uma delas, Ismênia (Luciana Braga). Ao fazer-lhes um galanteio, Quaresma usa a expressão “bouquet” de flores, que substitui rapidamente pela palavra “arranjo”, criticando o francesismo. A valorização da língua nacional – como era de se esperar

do proponente do tupi-guarani – é um dos motes do personagem. Outro elemento de destaque na cena é o aparecimento de um sapo, no momento em que Ismênia anuncia o noivado. Consta-se aqui o prenúncio da trajetória trágica da personagem em relação ao seu casamento (sapo = mau agouro) e também o indício do relacionamento amoroso com Quaresma (sapo = príncipe), inexistente no livro.

Nas cenas da festa de noivado, condensam-se episódios de vários trechos do romance. Um dos destaques é a introdução da brincadeira do tangolomango – com a qual Quaresma valoriza a cultura popular – seguida do desmaio do protagonista. No livro, o evento é apresentado e analisado pelo narrador da seguinte maneira:

Por aí, o major avançava, batia com o báculo no assoalho, fazia: hu! hu! hu! ; as crianças fugiam, [...] Assim ia executando com grande alegria da sala, quando, pela quinta estrofe, **lhe faltou o ar, lhe ficou a vista escura e caiu. Tiraram-lhe a máscara, deram-lhe algumas sacudidelas e Quaresma voltou a si.** O acidente, entretanto, não lhe deu nenhum desgosto pelo *folklore*, Comprou livros, leu todas as publicações a respeito, mas a decepção lhe veio ao fim de algumas semanas de estudo. Quase todas as tradições e canções eram estrangeiras; o próprio "Tangolomango" o era também. Tornava-se, portanto, preciso arranjar alguma coisa própria, original, uma criação da nossa terra e dos nossos ares. (BARRETO, 1991, p. 37) [ênfase acrescentada]

No filme, potencializa-se a questão do desmaio súbito e Quaresma é levado a um quarto, carregado meio a contragosto por alguns dos presentes. Deflagra-se ali – após o retorno do major à consciência, sob os cuidados de Ismênia – a cena de amor entre os dois, “regada” a um rito tupi-guarani, em contraposição aos símbolos religiosos existentes no aposento (Figs. 18 e 19).



Fig. 18



Fig. 19

No romance, a composição dos personagens femininos tem o propósito não só de denunciar a condição de submissão/conformismo da mulher em relação às bases do poder instituído, mas sobretudo o de criticar os valores e domínio machistas. No filme, a função permanece, mas há um redimensionamento, ainda que não radical, na atmosfera criada em torno dos personagens de Olga e de Ismênia. A esta, destituída de voz no romance – “com a sua fisionomia de pequenos traços mal desenhados” (BARRETO, 1991, p. 28), “de inteligência rudimentar, [...] aquele cerebrosinho”, [...] de natureza muito pobre, sem capacidade para sentir qualquer coisa profunda e intensamente” (p. 42), cumprindo portanto um propósito acentuado de marcar a inferioridade do sexo – a produção confere mais vivacidade. Quanto a Olga – no romance marcada pela cultura e inteligência oriundas, “talvez das proximidades européias do seu nascimento, que a fizeram um pouco diferente das nossas moças” (p. 39), evoluindo gradativamente em relação a suas ideias e princípios – esses atributos são potencializados no filme, a começar pela sua presença nas cenas iniciais, na Câmara dos Deputados.

Do envolvimento amoroso dessas personagens com Quaresma, não há no romance sugestão de que isso possa vir a acontecer – a exemplo do comportamento de seu criador em relação às mulheres. Da vida afetiva de Lima Barreto, o biógrafo registra: “grande tímido, dominado pelo complexo de cor, jamais conheceu o amor na sua plenitude” (BARBOSA, 1964, p. 209). Sobre a concepção de Ismênia e de

Olga, o cineasta comenta: “[...] duas personagens que se contrapõem: de um lado, a mulher consumida pelas estruturas sociais do patriarcalismo das famílias tradicionais que chega a um beco sem saída; de outro, a nova mulher que está nascendo; uma mulher que pensa o futuro, que segue as idéias do Policarpo” (SPITZ, 1998, p.36).

Outro destaque na festa de noivado é o grupo de amigos do anfitrião, o general Albernaz, constituído por profissionais militares e civis. O episódio do assassinato do estudante, inserido no início do filme, acentua o caráter de denúncia com que são apresentados. Trata-se de personagens caricaturais da sociedade brasileira da época, cujas ações – representadas em situações farsescas (Figs. 20 a 22), em tom que transita entre o trágico e o cômico, entre o histórico e o atual – são movidas por interesses pessoais e corporativistas, como resumido na fala do personagem do almirante Caldas (Nelson Dantas): “– A República foi feita para criar vagas e promoções.” A defesa do colega de farda, autor do assassinato do sacristão, por exemplo, é unanimidade no grupo. Descritos detalhadamente no romance pelo narrador, esses personagens recebem voz própria no decorrer do filme, complementada por cacoetes, gestos e jargões, e pela caricaturização da indumentária, que, nas palavras de Nicolau Sevcenko, funciona como

inventiva implacável [de Lima Barreto] contra todos os símbolos de distinção que, aparecendo com a sociedade republicana ou sobrevivendo dentro dela indevidamente, minavam os pretensos propósitos democráticos do regime, estabelecendo níveis de discriminação que permeavam até mesmo as pequenas relações banais do cotidiano [...]: os “anéis e alfinetes”, as “honras” e “medalhas”, as “patentes” e “galões da Guarda Nacional”, os “títulos” e “diplomas” [...].(SEVCENKO, 1995, p. 179)



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22

Nas figuras 20 e 21, as cenas focalizam o personagem do funcionário público Genelício, (Antônio Calloni), enfatizado pela figura do glutão; na 22, Bustamante (Tônico Pereira), ressaltado pelos ornamentos da patente militar e pela absorção do ideário positivista na sua fala: “– A ordem por base; o progresso por fim.” Sobre a composição dos personagens militares, Thiago, comenta:

Conversei com o Tônico Pereira, que faz o Bustamante, um positivista, um cientificista, um militar quase que historicamente defensor de suas idéias – e que por isso também se torna patético. [...] Eu tinha lido um livro chamado *Os militares e a República*, de um antropólogo que analisava muito detalhadamente a questão de como os militares fizeram a República e as diferenças entre eles – porque havia os militares tradicionalistas, que participaram da Guerra do Paraguai, e os de formação científica, os que estudaram na Escola Militar da Praia Vermelha, chamada de *Tabernáculo da Ciência*. O Bustamante foi justamente um militar que veio da Praia Vermelha, é um positivista. Para me imbuir desse espírito, cheguei até a estudar Augusto Comte, situar a questão do positivismo que gerou a República. Sim, porque a República foi criada pelos positivistas da praia Vermelha, e seu ideólogo foi Benjamim Constant. (SPITZ, 1998, p. 35)

As interpolações sério-cômicas no conjunto das cenas da festa remetem às considerações de Bakhtin, quando trata do *princípio da vida material e corporal*, na obra de Rabelais, em que as imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação das necessidades naturais são apresentadas de maneira exagerada, hipertrofiada, características recuperadas mais tarde pelo naturalismo. Tais imagens, em uma concepção que o teórico denomina de realismo grotesco, apareciam em sentido

positivo, “sob uma forma universal, festiva e utópica” (2002, p. 16-7). Como traço marcante do realismo grotesco, situa o *rebaixamento*: “a transferência ao plano material e corporal [...] de tudo que é elevado, espiritual ideal e abstrato (BAKHTIN: 2002, p. 17). Tratava-se, portanto, de um modo irreverente de tratar tudo que a cultura oficial elevava ou mesmo sacralizava. Desse modo, a história não-oficial também ficava registrada, levando o público à reflexão sobre como relativizar o discurso dominante.

No encerramento da festa, com a dança dos noivos e convidados, mais uma vez o destaque é para o aspecto crítico da inserção do trovador Ricardo Coração dos Outros, agora por meio de um arranjo musical ao poema *A vida... deserto sem luz* (Álvares de Azevedo), no livro declamado pelo noivo durante a festa. São versos que traduzem a impossibilidade da consciência diante dos fatos que ocorrem ao redor do indivíduo:

A vida é uma comédia sem sentido,
Uma história de sangue e de poeira,
Um deserto sem luz e poesia,
Que é preciso sorrir com alegria. (POLICARPO, 1998)

Se os anos pós-proclamação da República impulsionaram um período de reformas radicais no país, atendendo a interesses dos representantes do poder, as reformas sonhadas por Quaresma, sempre no intuito de preservar a pureza da identidade nacional – na cultura, na economia, na política – contra toda tentativa de influência estrangeira, são de outra ordem. Assim são descritos na narrativa literária os seus ideais, já na juventude:

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 e absorvente. Nada de ambições políticas ou administrativas; o que Quaresma pensou, ou melhor: o

que o patriotismo o fez pensar, foi num conhecimento inteiro do Brasil, levando-o a meditações sobre os seus recursos, para depois então apontar os remédios, as medidas progressivas, com pleno conhecimento de causa. (BARRETO, 1991, p. 20)

Na adaptação, os ideais de progresso para o país são introduzidos nas entradas seguintes, nos diálogos entre Quaresma e os colegas de trabalho, na transposição de imagens referentes ao Brasil (Fig. 23) – em que se acentuam pelo riso as caracterizações de Quaresma como republicano e patriota exacerbado, além do viés quixotesco a ele atribuído. Essas caracterizações, carregadas de ironia no livro, são fortalecidas pelo tom satírico do filme. É a adaptação cinematográfica criando, segundo Stam, “uma nova situação áudio-visual-verbal mais do que meramente imitando o velho estado de coisas como representado pelo romance original” (2006, p. 26). Traduzem as considerações de Stam as tomadas de cena em que Policarpo redige o ofício em tupi-guarani (Fig. 24), usando um cocar (e sobre a mesa um tacape), colocados na sala de trabalho pelos colegas – objetos não presentes no livro:

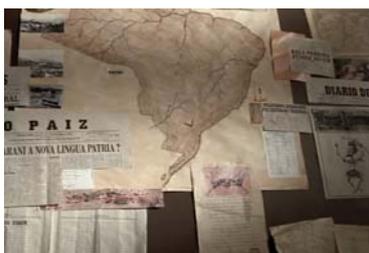


Fig. 23



Fig. 24

Reforçam as caracterizações o tratamento dado à cena em que recebe a afilhada e o compadre (Cláudio Mamberti), um “verdadeiro ritual goitacás”, conforme referenciado no romance, as cores de suas roupas em homenagem à Bandeira Nacional (recurso não explorado na obra, em que o protagonista se veste em tons sóbrios) e o jantar com cardápio genuinamente brasileiro. Finalmente, a reação com requintes de exagero à advertência do superior pela redação do ofício em língua

tupi. Nesse momento – em que Quaresma ataca com o tacape o chefe militar (Fig. 25), caricaturizado por Lima Barreto pelo “saber” adquirido na Escola Militar da Praia Vermelha –, o cineasta novamente recorre ao jogo paródico com o nacionalismo romântico, na resposta de Quaresma ao chefe: “– Verme, parasita, reacionário! Sou índio, sou negro, sou brasileiro!” Se o nome do personagem Ricardo Coração dos Outros é, no romance, uma alusão à figura do rei Ricardo Coração de Leão, a imagem de Quaresma nesta tomada sugere alusão do cineasta à figura do herói mítico bretão Robin Hood, que Walter Scott associa, em *Ivanhoé, ao retorno do rei Ricardo das Cruzadas* (Fig 26¹⁰).



Fig. 25

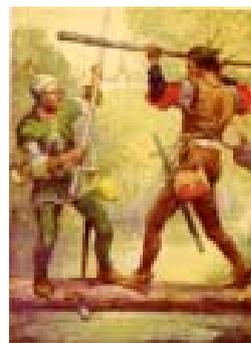


Fig. 26

Hábil no arco e flecha, Robin Hood – referência ao capuz (hood) que o identificava – tornou-se lendário pela resistência à cobrança abusiva de impostos na Inglaterra, roubando dos ricos para devolver aos pobres o que lhes fora usurpado. Segundo o historiador João Gouveia Monteiro, em *Robin Hood: a História por trás da lenda*, “ele é um dos ‘northerners’ prejudicados pelas exações fiscais impostas desde o tempo de Ricardo I (Coração de Leão) e pela centralização do poder régio. A sua luta não consiste em roubar os ricos para dar aos pobres, mas em minar a autoridade central” (2010, s/n). De qualquer forma, a perpetuação da lenda também remete a uma possível referência do cineasta aos ideais de Quaresma, aos seus

¹⁰ Robin Hood e um de seus companheiros de luta, Little John. Ilustração feita em 1912, por Louis Rhead, artista que se notabilizou por ilustrar livros para crianças. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Robin_Hood>. Acesso em 14 nov. 2010.

projetos para o desenvolvimento do país, no sentido de torná-lo mais justo e igualitário.

Rotulado como louco em função de suas atitudes excêntricas, Quaresma é internado em um hospício. O espaço do manicômio – que acumula uma carga semântica de denúncia dos critérios então utilizados para internamento dos pacientes e também dos métodos adotados no tratamento – é potencializado na narrativa fílmica. No romance, com uma quase ausência de diálogos, as impressões do local são trazidas à tona pela ironia do narrador ao relatar as reações de Olga nas visitas ao padrinho, e as atitudes do próprio Quaresma.

Na virada do século XIX para o século XX, com a política de urbanização do Rio de Janeiro em curso, o passo inicial para a consecução dos objetivos de transformá-lo em cartão-postal é a publicação do Decreto nº 206, de 15.02.1890. O Artigo 13 desse decreto – transcrito por Magali Gouveia Engel em *Os delírios da razão: médicos, loucos e hospícios (Rio de Janeiro, 1830 – 1930)* – determina que:

Todas as pessoas que, por alienação mental adquirida ou congênita, perturbarem a tranqüilidade pública, ofenderem a moral e os bons costumes, e por atos atentarem contra a própria vida ou contra a de outrem deverão ser colocadas em asilos especiais, exclusivamente destinados à reclusão e ao tratamento de alienados. (ENGEL, 2001, p. 254)

Oficializa-se, assim, uma prática institucional de isolamento e de contenção de pessoas nesses estabelecimentos. Segundo a pesquisadora, até o final do século XIX a loucura no Rio de Janeiro era um espetáculo tragicômico; os loucos eram reconhecidos como tais, mas sem exclusão da possibilidade da convivência. “[...] eram, ao mesmo tempo, discriminados e tolerados, ridicularizados e agredidos, mas igualmente protegidos e aceitos, objetos às vezes, de temor, mas não necessariamente de inquietação (ENGEL, 2001, p. 48). As interdições, até a

promulgação do Código Civil Brasileiro, em 1º.01.1916, tinham por base o artigo nº 311 das leis civis do Império: “Logo que o juiz de órfãos souber que em sua jurisdição há algum demente, que pela sua loucura possa fazer mal, entregá-lo-á a um curador que administre sua pessoa e bens” (ENGEL, 2001, p 55).

No livro – escrito em 1911, vale lembrar – o episódio do manicômio se mistura com a vida doméstica do escritor, que aos nove anos foi com a família morar na Colônia dos Alienados, onde o pai começara a trabalhar, aposentando-se anos depois por problemas de insanidade. No filme, o cineasta acrescenta registros de obras posteriores de Lima Barreto, que esteve internado quatro vezes entre os anos de 1914 e 1919, uma delas também resultando na sua aposentadoria. Assim, exalta excelentes produções do escritor nesses períodos, o que as torna mais ainda significativas. O internamento de 1919 originou as anotações dos primeiros capítulos das obras *Cemitério dos vivos* e *Diário do hospício*, além da escrita e da publicação de várias crônicas.

Na busca do riso para amenizar a tragédia, agora para questionar o comportamento humano no âmbito do que a sociedade estabelece como “norma”, a adaptação novamente explora o grotesco, que alguns críticos definem como “categoria estética autônoma”.

A descrição, no romance, do espaço físico do sanatório, é praticamente idêntica à que Lima Barreto faz na crônica *Da minha cela* (1919), em que considera o local um “pavilhão de hospital” ou um “quartel-convento”:

Tinha o aspecto antipático de uma vasta casa-forte. Valentemente, as suas janelas eram gradeadas de varões de ferro e a porta pesada, inteiramente de vergalhões de ferro, com uma fechadura complicada, resistia muito, para girar nos gonzos, e parecia não querer ser aberta nunca. (BARRETO, 2004a, p. 399)

A composição dessas imagens, no filme, reúne elementos constantes no livro e também na crônica limiana. Ao mesmo tempo, tais elementos desencadeiam a primeira interpolação que o cineasta introduz no episódio. Não consta em nenhuma dessas fontes a forma como Quaresma chega ao sanatório, “puxado” por enfermeiros (Fig. 27) nem o momento em que é trancafiado pelo médico na “solitária” (Fig. 28), – em tomadas de imagens que sugerem o grotesco (fig. 29):



Fig. 27



Fig. 28



Fig. 29

Essas interpolações grotescas remetem a uma das manifestações do espírito carnavalesco resgatadas por Bakhtin, e apontadas por Rosse Marye Bernardi no ensaio *Rabelais e a sensação carnavalesca do mundo* (2009, p. 78): por meio da linguagem contaminada pelo riso e pela paródia, mostrar nas entrelinhas a existência de dois mundos, de um mundo oficial, normativo, marcado pela força do poder, e de outro extraoficial, onde se situam os oprimidos e marginalizados pela sociedade. Na inserção das imagens dos internos, a referência à estética do grotesco, pela ótica do rebaixamento, tende a distorcer e deformar os valores da cultura oficial.

Na sequência, ao som de uma canção interpretada pelo grupo vocal Boca Livre, há uma tomada de cena de Quaresma já em seu quarto:

A vida é só loucura entre um encontro e uma procura.

Se o coração não pensa, evolução não há

Porque diz a razão que não compensa.

Quem sonha mais um pouco, os que não mudam chamam de louco.

Mas é por loucos ideais que a vida não passou.

Quem muda o mundo é o sonhador. (POLICARPO, 1998)

A introdução do espaço do refeitório, no filme, pode ser vista como uma referência às imagens do banquete na tradição medieval, que, segundo Bakhtin, exerce importantes papéis, entre os quais o de propiciar à mesa a liberação da palavra e, portanto, da própria essência da verdade (2002, p. 259). É no refeitório, num plano de conjunto, que se toma contato com o demais internos; no livro, a referência é genérica, sendo apenas um deles citado pelo narrador:

Quaresma viveu lá, no manicômio, resignadamente, conversando com os seus companheiros, onde via ricos que se diziam pobres, pobres que se queriam ricos, sábios a maldizer da sabedoria, ignorantes a se proclamarem sábios: mas deles todos, daquele que mais se admirou, foi de um velho e plácido negociante da Rua dos Pescadores que se supunha Átila. Eu, dizia o pacato velho, sou Átila, sabe? Sou Átila. Tinha fracas notícias da personagem, sabia o nome e nada mais, Sou Átila, matei muita gente — e era só. (BARRETO, 1991, p. 79-80)

O personagem (interpretado por David Pinheiro), bastante explorado na transposição fílmica, é, paradoxalmente, uma alusão a Átila, rei dos hunos, considerado o mais bárbaro de todos os bárbaros. Devastou durante anos os territórios do decadente Império Romano e, para tornar-se o único rei de seu povo, mandou matar o irmão, com quem partilhava o trono.

A inserção de outros personagens, no filme, confere concretude às observações solitárias do narrador, no romance. Quanto ao personagem D. Pedro III, a interpolação é uma alusão irônica à figura do filho primogênito da princesa Leopoldina, filha mais nova de D. Pedro II. O articulista Kalleo Coura registra que, se o regime monárquico fosse mantido e a princesa Isabel não tivesse tido filho homem, ele seria o próximo imperador do Brasil. Com o nascimento do filho homem e com a proclamação da República, acabou tempos depois internado em um manicômio, lá

permanecendo por 41 anos. Morreu aos 68 anos, sempre se identificando como “imperador do Brasil” (COURA, 2010, s/n).

No quarto coletivo, ampliando pelo riso a ambientação quixotesca da trama e evidenciando a força dos ideais ufanistas de Quaresma, introduz-se uma cena em que o protagonista ensina História do Brasil aos colegas internos, sempre exaltando as grandezas do país – “Em se plantando tudo dá” –, em uma alusão crítica do cineasta à *Carta de Caminha*.

Outra interpolação importante é o diálogo de Quaresma com o psiquiatra, mostrando-lhe que a loucura é uma questão de ponto de vista. Na crônica *Da minha cela*, já citada, Lima Barreto refere-se ironicamente ao interesse do médico pelo estudo das manifestações da loucura, aliando-o ao de produções literárias e literatos, cujos resultados poderiam levar os estudiosos a “decifrar, explicar, evitar e exterminar esses dous inimigos [loucos e semiloucos] da nossa felicidade, contra os quais [...] só se achou a arma horripilante da prisão, do seqüestro e da detenção” (BARRETO, 2004a, p. 400). Na sequência, o escritor critica os métodos pouco eficazes utilizados na relação médico-paciente. Ainda assim, conclui esperar que o depoimento prestado ao médico sobre suas “perturbações mentais” “possa concorrer algum dia para que, com mais outros sinceros e leais, venha ele servir à ciência e ela tire conclusões seguras, de modo a aliviar de alguns males a nossa triste e pobre humanidade” (2004a, p. 401). No *Diário do hospício*, relata o pedido ao médico Juliano Moreira, diretor do hospital, para mantê-lo internado na ala onde estava a biblioteca. No filme – numa referência à gravura *Pinel liberta das correntes pacientes em Bicêtre*¹¹ (Fig. 30) – esse fato também é explorado, na tomada em que Policarpo

¹¹ Disponível em: <http://www.alzheimermed.com.br/m3.asp?cod_pagina=1067>. Acesso em: 20 jul. 2010.

consulta livros que tratam da temática da Psicanálise e “rouba” de um deles uma gravura em que Pinel liberta os insanos do hospício (Fig. 31):



Fig. 30



Fig. 31

Todas essas impressões, aliadas às de Olga – “penetrara por aquele pórtico de colunas dóricas, atravessara o átrio ladrilhado, deixando à esquerda e à direita, Pinel e Esquirol,” (BARRETO, 1991, p. 65) – permitem inferir que o diretor resgata criticamente as imagens de Philippe Pinel, médico francês, considerado por muitos o criador da psiquiatria moderna, e de Jean Étienne Dominique Esquirol, também psiquiatra francês, cujos estudos propiciaram notáveis contribuições, sobretudo à área educacional.

A questão da cura também é levantada por Bakhtin, na análise da obra de Rabelais, ao enumerar as fontes antigas mais populares da filosofia do riso no Renascimento, que o definem como “um princípio universal de concepção de mundo, que assegura a cura e o renascimento.” (2002, p. 60). Nesse sentido, relata que, por meio da leitura de textos literários ou filosóficos, Hipócrates colocou em prática “observações sobre a importância da alegria e do entusiasmo do médico e dos pacientes no tratamento das doenças” (2002, p. 58), que acabaram por se transformar na “doutrina da virtude curativa do riso”. Também Aristóteles, com a fórmula “o homem é o único ser vivo que ri”, ampliou a ideia, ao mostrar o riso “como privilégio espiritual supremo do homem, inacessível às outras criaturas” (2002, p. 60). O teórico, ao concluir essas ideias, sublinha que,

para a teoria do riso do Renascimento (como para as suas fontes mais antigas), o que é característico é justamente o fato de reconhecer que o riso tem uma significação positiva, regeneradora, *criadora*, o que a diferencia nitidamente das teorias e filosofias do riso posteriores, inclusive a de Bergson, que acentuam de preferência suas funções denegridoras. (BAKHTIN, 2002, p. 61)

Na sequência, as cenas do diálogo de Quaresma com os internos – em que lhes propõe a conquista da liberdade por meio da fuga – e de Ricardo Coração dos Outros, trazendo sorrateiramente utensílios para serem utilizados no intento, traduzem a solução encontrada pelo cineasta como forma de protesto aos métodos opressivos do tratamento. A cena seguinte, da gargalhada em close de Quaresma – partindo da ideia da gargalhada como manifestação máxima do riso – permite a leitura do incidente como sendo um momento em que o personagem adquire, paradoxalmente, maior lucidez: ao ser apresentado ao noivo da afilhada, Policarpo constata de imediato a mesquinhez de caráter do rapaz; ao mesmo tempo, recebe a notícia do rompimento do noivado de Ismênia. Esses fatos – no conjunto dos demais episódios já apresentados no filme – deflagram a “gargalhada” provocada pela hipocrisia que permeia as relações humanas e sociais. Outra leitura possível é a de que essa imagem representa uma metáfora da vida e obra de Lima Barreto, que conviveu com a loucura desde os vinte anos.

Retomando a ideia da “cura pelo riso”, a interpolação vai ser enaltecida no momento em que, malsucedidos na tentativa de fuga, o psiquiatra (Jonas Bloch) liberta os internos das amarras (Fig. 32) – numa clara referência às ideias de Pinel – e, em conjunto, destroem desvairadamente as grades de ferro das portas (Fig. 33), iniciando-se, a partir daí, uma linha mais humanizada de tratamento.



Fig. 32



Fig. 33

O “coroamento” desse episódio é a realização de uma festa em que enfermeiros e pacientes dançam, sob o olhar de satisfação do médico (Figs. 34 e 35), em um “carnaval ensandecido”, nas palavras do cineasta.



Fig. 34



Fig. 35

Também aqui pode ser encontrado paralelo no estudo de Bakhtin sobre a cultura do riso, no qual menciona as “festas dos loucos” como uma das tradições da cultura popular, cujos ritos “são *degradações* grotescas dos diferentes ritos e símbolos religiosos transpostos para o plano material e corporal” (BAKHTIN, 2002, p. 64). Essas festas “faziam com que o povo penetrasse num mundo paralelo, o da abundância, da igualdade e da universalidade (o que lhes era vedado na vida cotidiana), daí as imagens sempre exageradas e a liberdade das formas carnavalescas” (BERNARDI, 2009, p. 82). Além disso, a comemoração da liberdade, que só os loucos podem experimentar, faz parte da festa em questão.

De bastante relevância no aproveitamento do espaço do manicômio é a antecipação da morte de Ismênia, explorando justamente a festa como cenário, fato que pode ser simbolizado como um momento de libertação da personagem, que,

sufocada por não conseguir dar à sua vida um destino que atendesse às convenções sociais – o casamento –, enlouquecera. No livro, toda a evolução da doença da jovem, após o abandono do noivo, acontece em casa. No filme, a utilização do manicômio, pela riqueza de possibilidades – cenário, festa, a ambivalência da loucura –, portanto um ambiente propício para uma crítica aos valores cultuados pela sociedade, pode ser a justificativa para a antecipação da sua morte. No romance, esse episódio acontece na terceira parte, após o término da Revolta da Armada, e encerra-se com as solenidades do velório, seguido do enterro. Vale aqui transpor a descrição do enterro, pelo valor simbólico das imagens, e também por constar das anotações encontradas para o que se poderia denominar de “esboço” do romance, feitas por Lima Barreto e inseridas no *Diário íntimo* nas entradas referentes ao ano de 1910: “Pombos, quando sai o enterro de Ismênia, voam” (BARRETO, 1956, p. 144):

– Papai, está aí o coche. [...] A esse tempo, na vizinhança, alguns pombos imaculadamente brancos, as aves de Vênus, ergueram o vôo, ruflando estrepitosamente; deram volta por cima do coche e tornaram logo silenciosos, quase sem bater asas, para o pombal que se ocultava nos quintais burgueses... (BARRETO, 1991, p. 181)

Após a morte de Ismênia, Quaresma deixa o sanatório. No romance, assim são descritas pelo narrador as sensações de Quaresma após sair do hospício:

Saiu o major mais triste ainda do que vivera toda a vida. De todas as coisas tristes de ver, no mundo, a mais triste é a loucura; é a mais depressora e pungente. Aquela continuação da nossa vida tal e qual, com um desarranjo imperceptível, mas profundo e quase sempre insondável, que a inutiliza inteiramente, faz pensar em alguma coisa mais forte que nós, que nos guia, que nos impele e em cujas mãos somos simples joguetes. Em vários tempos e lugares, a loucura foi considerada sagrada, e deve haver razão nisso no sentimento que se apodera de nós quando, ao vermos um louco desarraoar, pensamos logo que já não é ele quem fala, é

alguém, é alguém que vê por ele, interpreta as coisas por ele, está atrás dele, invisível!... (BARRETO, 1991, p. 80)

A maneira como Quaresma deixa o sanatório, no romance, encontra paralelo com D. Quixote, pela sua alcunha de “Cavaleiro da triste figura”. No filme, a saída é marcada pela devolução ao médico da gravura que havia tirado de um dos livros da biblioteca, tendo-o convencido de que era perfeitamente são.

4.3 POLICARPO E OS PROJETOS AGRÍCOLAS

Tendo obtido a aposentadoria durante o período de internamento, a decisão de Policarpo para ir morar em um sítio, no romance, acontece algum tempo após a saída do manicômio, por sugestão da afilhada, “vendo-o naquele estado de abatimento, triste e taciturno, [...] enclausurado em sua casa de São Cristóvão” (BARRETO, 1991, p. 80). A esse respeito, Nicolau Sevcenko registra:

Outro modelo de personagem habitual nas páginas do autor é o misantropo, indivíduo desiludido com o sistema opressivo da sociedade e que se retira para o isolamento de um sítio no meio rural. Não se trata apenas de deixar a cidade pelo campo, a solução é mais radical e implica um abandono completo de qualquer convívio social em função de um eremitismo introvertido e afanoso. (SEVCENKO, 1995, p. 182)

No romance, a ideia de isolamento é aos poucos superada pela possibilidade vislumbrada por Quaresma de colocar em prática o que aprendera nas leituras sobre o Brasil, sua geografia e sua História. As marcas da derrota anterior desaparecem gradativamente e, também gradativamente, ressurgem os sonhos nacionalistas do personagem. No filme, igualmente por sugestão da afilhada, a partida para o sítio do “Sossego” – nome que sugere um local paradisíaco, de vida saudável e tranquila – acontece na cena imediatamente posterior à da saída do

hospício (Fig. 36), que focaliza a imagem de um trem para situar a introdução da segunda parte da história (Figs. 37 e 38).



Fig. 36



Fig. 37



Fig. 38

O aspecto sóbrio e renovado de Policarpo ao deixar o sanatório – provável alusão aos métodos de cura empregados por Pinel – aliado à inserção imediata das imagens de otimismo do protagonista em relação à sua próxima jornada, diluem na adaptação a atmosfera sombria de derrota no romance. Sobressai na transposição fílmica a retomada imediata, pelo personagem, de seu discurso ufanista, evidenciando a imagem clichê do Brasil como terra abençoada, capaz de proporcionar à sua gente uma vida de fartura e abundância: “– Em se plantando, tudo dá! Você vai ver, Adelaide, tudo o que pode ser tirado da terra.” Essas são as palavras que Policarpo dirige à irmã na chegada ao sítio, complementadas pela canção interpretada pelo grupo Boca Livre, numa aparente ratificação do discurso do protagonista, ao qual se fundem as imagens por ele exaltadas (Figs. 39 a 41):

Que terra santa e bela,
 Parece o chão da sagração.
 Pra quem trabalha nela,
 Fartura explode em cada grão.
 Oh mata em minha boca
 A sede que me envenena.
 Terra cabocla, mulher morena
 E nascerás, terra da promessa. (POLICARPO, 1998)



Fig. 39



Fig. 40



Fig. 41

A chegada a casa, entretanto, já mostra o contraste do discurso de Policarpo com as condições precárias do local, fato que não lhe tira o otimismo em relação ao sonho de transformá-lo em celeiro agrícola e de levar outros proprietários a seguirem o seu exemplo.

As medidas instauradas pelo governo já no início do regime republicano não atingiram o setor agrícola, com tradição na monocultura; manteve-se o predomínio da cafeicultura. A economia cafeeira, no entanto, estava inteiramente organizada para abastecer o mercado externo, do qual, por sua vez, adquiria os produtos manufaturados de que precisava. Esse padrão econômico tinha como consequência o fraco desenvolvimento tanto da produção de produtos manufaturados, mesmo os de consumo corrente, quanto da agricultura de subsistência. Para solucionar esses problemas, o então ministro da Fazenda, Rui Barbosa, elaborou a reforma financeira – conhecida como encilhamento – com o objetivo de incentivar o crescimento econômico, porém voltada para o desenvolvimento da indústria, ampliando-se, assim, o crescimento urbano com a promessa de novas frentes de trabalho. Entretanto, caracterizada por volumosas emissões monetárias e facilidades na criação de empresas, a reforma de Rui Barbosa acabou por gerar grande especulação financeira e negócios “fantasmas”, que desencadearam concordatas e falências. O resultado foi uma grande inflação, com a alta generalizada de preços, e desemprego em massa.

Nas cenas do trabalho na terra, com Policarpo auxiliado pelo empregado Felizardo (cujo nome, no romance, evidencia um contraste irônico com sua precária condição de vida), o cineasta amplia o riso provocado no texto literário. Felizardo, (Chico Diaz) é resultado da fusão com o personagem Anastácio, empregado antigo de Quaresma na narrativa literária, que o acompanha na mudança para o sítio. O diretor conta que se inspirou na figura do Jeca Tatu, passando por Mazzaropi no cinema. Como as cenas foram gravadas em um sítio, Chico pôde acompanhar de perto o trabalho, a linguagem e os trejeitos de um dos moradores do local (SPITZ, 1998, p. 35). Enfatiza-se, aqui – reforçando-se a crítica a uma visão idealizada de país, difundida desde o descobrimento – a inexperiência de Policarpo, homem urbano, cujo conhecimento na área advinha apenas das leituras, em contraste com o conhecimento empírico do homem do campo, que tenta inutilmente orientá-lo (Figs. 42 a 44). No romance, assim é narrada a cena:

Era de vê-lo, coberto com um chapéu de palha de coco, atracado a um grande enxadão de cabo nodoso, ele, muito pequeno, míope, a dar golpes sobre golpes para arrancar um teimoso pé de guaximba. A sua enxada mais parecia uma draga, um escavador, que um pequeno instrumento agrícola. Anastácio, junto ao patrão, olhava-o com piedade e espanto. Por gosto andar naquele sol a capinar sem saber?... Há cada coisa neste mundo!

– Não é assim, "seu majó". Não se mete a enxada pela terra adentro. É de leve, assim. (BARRETO, 1991, p. 84)



Fig. 42



Fig. 43



Fig. 44

Quaresma é novamente porta-voz da crítica de Lima Barreto aos ideais cientificistas de progresso e de transformações veiculados pelo novo regime – à “ciência, elevada à condição de grande mito da *belle époque*”, nas palavras de Sevcenko (1995, p. 174). Também pautado nos conhecimentos teóricos adquiridos nas leituras, idealiza seus projetos na utilização de técnicas e de equipamentos modernos para tornar a terra produtiva e rentável. Complementando o raciocínio a respeito da recorrência, na obra de Lima Barreto, à transposição dos personagens para o meio rural, Sevcenko destaca que “o isolamento é sempre acompanhado de livros, trabalhos agrícolas incansáveis, metódicos e em bases técnico-científicas, tudo orientado por um padrão de diligência e racionalidade estranho ao meio circundante”. Isso reforça a ideia de que “os misantropos recriam no ermo um tipo de existência ideal, que é o inverso e a única alternativa digna para a sociedade de que se exilaram” (1995, p. 182). Tanto na narrativa literária quanto na fílmica, o cientificismo do protagonista é questionado pela irmã e apresentado em contraste com o conhecimento empírico dos personagens:

Encomendou livros nacionais, franceses, portugueses; comprou termômetros, barômetros, pluviômetros, higrômetros, anemômetros. [...] Anastácio assistia a todos esses preparativos com assombro. Para que tanta coisa, tanto livro, tanto vidro? Estaria o seu antigo patrão dando para farmacêutico? [...], Estando certa vez Quaresma a ler o pluviômetro, Anastácio, ao lado, olhava-o espantado, como quem assiste a um passe de feitiçaria. (BARRETO, 1991, p. 83)

O debate em torno da reforma agrária, bastante acentuado no romance e em toda a obra de Lima Barreto, ganha novos contornos na transposição fílmica, sob direção de um cineasta também com tradição na exploração do tema. Além disso, o filme é produzido na época em que acontece no país o massacre de Eldorado dos Carajás (PA), quando, em 17.04.1996, dezenove sem-terra foram assassinados pela

polícia do Estado¹². O cineasta, então, apresenta a temática em versão atualizada, com Quaresma dando guarida em suas terras a um grupo de desvalidos, questão que – aliada a outras atitudes estranhas do major em relação às transformações que pretende para a região – provocará a reação dos agricultores e políticos do local, representados pela figura do médico, Dr. Campos (Carlos Gregório), que atearão fogo no acampamento, causando a morte de alguns dos trabalhadores. Na transposição dessas questões, verifica-se novamente a alusão ao filme de Monicelli, cujo elenco é constituído por personagens com traços grotescos, representando a animalização a que estavam submetidos. Essas referências podem ser observadas nos trejeitos, na forma de linguagem e nos traços físicos dos personagens (Figs. 45 e 46, *Policarpo*; 47 e 48, *Brancaleone*):



Fig. 45



Fig. 46



Fig. 47



Fig. 48

Paralelamente, em uma crítica à prática religiosa difundida no país, exploram-se questões que envolvem fé, religiosidade e crenças populares, pautadas nos poderes de cura e de previsões meteorológicas – representados pelo

¹² Jornal *MST*. Disponível em: <<http://www.mst.org.br/especiais/23>>. Acesso em: 15 out. 2010.

personagem sinhá Chica (Marcélia Cartaxo), esposa de Felizardo – em contraposição ao conhecimento científico de Policarpo.

A música, na voz do trovador em visita a Quaresma, também chega ao sítio:

Vou fazer a cantoria, como faz o bacural.

Uma perna no caminho, outra num galho de pau.

Nas matas, nos rios, na morraria,

A brisa anuncia alegria.

A amizade verdadeira é o valor da simpatia. (POLICARPO, 1998)

Embora no romance a canção seja entoada por Mané Candieiro (personagem omitido na adaptação), que o protagonista contratara para os serviços da lavoura, em ambas as narrativas ela exerce a função de valorizar elementos da cultura popular e, ao mesmo tempo, mostrar Policarpo ainda preso a suas ideias nacionalistas.

Com a seca e na iminência de perder toda a plantação, que está “morrendo”, a chuva chega, conforme as previsões da mulher do empregado (Fig. 49). Extasiado pela ideia de que “o céu está derretendo” (Fig. 50, Quaresma deita-se no chão molhado e faz amor com a terra (Fig. 51).



Fig. 49



Fig. 50



Fig. 51

Retomando os estudos de Bakhtin sobre a exploração do realismo grotesco por Rabelais, as cenas da reação de Quaresma à chuva sugerem a realização do que o teórico denominou de *fenômeno do rebaixamento*, que contém um sentido ambivalente, simultaneamente negativo e positivo:

Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida, em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. (BAKHTIN, 2002, p. 19)

A chuva, portanto, após um período de seca, é promessa de germinação, de crescimento, trazendo consigo a prova da fecundidade das terras brasileiras. Metaforicamente, remete à idéia de renascimento e renovação do país – e do próprio cinema que, gradativamente, encontrava seu caminho – após períodos de repressão política e da morte da cultura.

Nas cenas subsequentes, Quaresma recebe também a visita da afilhada Olga, acompanhada do marido, o médico Armando Borges (Fernando Eiras), de quem se tornara esposa em um casamento de conveniência. Esse personagem, juntamente com Genelício (Antônio Calloni) e o grupo de militares, cumpre a função de representar a crítica, recorrente na obra limiana, aos intelectuais de fachada, cuja competência seria avaliada pelo título, simbolizado pelo anel (ou pelas medalhas e estrelas) e também pela conquista de cargos públicos pelo casamento e pelas relações sociais dele resultantes.

Em uma das cenas com a afilhada, Policarpo mostra-lhe o “Memorial para a Salvação Nacional – a marcha do progresso – e começar já o país do século XX”, que está elaborando para encaminhar ao presidente da República. Olga, por sua vez, mostra-lhe o jornal *A família*, com notícias e artigos sobre o movimento pela liberdade feminina – outro fato dos anos da República Velha antecipado no filme – que teve início no Brasil em meados da década de 1910. A esses movimentos o

escritor fazia severas críticas, por considerá-los a serviço de mulheres pertencentes à elite.

Ainda no sítio, a afilhada participa de uma conversa sobre literatura e crítica literária, em torno das composições musicais do trovador, inovadoras na estrutura e na linguagem, no entanto ainda não aceitas pela crítica. A alusão, aqui, em uma ampliação do diálogo constante na primeira parte do romance – em que o músico se refere ao fato de a crítica estar presa à questão da metrificação (BARRETO, 1991, p. 40) – é à obra *Os bruzundangas*, coletânea de crônicas de Lima Barreto publicadas no semanário ABC (1917). À crítica aos escritores da época, no diálogo do romance, o cineasta acrescenta: “– São uns parlapatões. Querem sonetos rimadinhos, penteadinhos, perfumadinhos, lambidinhos”, trecho extraído da crônica *A diplomacia da Bruzundanga*:

Pelo simples fato de terem palmilhado terras estranhas e terem visto naturalmente algumas obras-primas, os diplomatas da Bruzundanga se julgam todos eles artistas, literatos, homens finos, *gentlemen*. Não pensem que eles publiquem obras maravilhosas, profundas de pensamentos, densas de idéias; não é isso bem o que publicam. Afora um ou outro que não se veste pelo figurino da maioria, o que eles publicam são sonetos bem rimadinhos, penteadinhos, perfumadinhos, lambidinhos, cantando as espécies de jóias e adereços que se encontram nas montras dos ourives. A isto, eles batizam, por conta própria, de aristocracia da arte, arte superior, arte das delicadezas impalpáveis. (BARRETO, 2005, p. 46)

Voltando à questão da terra, se o problema da seca estava temporariamente solucionado, surgem depois as saúvas, que destroem grande parte da plantação:

Não tinha contado com aquele obstáculo nem o supusera tão forte. [...] Veio-lhe então à lembrança aquela frase de Saint-Hilaire: se nós não expulsássemos as formigas, elas nos expulsariam. [...] Era um suplício, um castigo, uma espécie de vigilância a dique holandês e Quaresma viu bem que só uma autoridade central, um governo qualquer, ou um acordo entre os cultivadores, podia levar a efeito a

extinção daquele flagelo, pior que a saraiva, que a geada, que a seca, sempre presente, inverno ou verão, outono ou primavera. (BARRETO, 1991, p. 121)

A famosa frase do naturalista Saint-Hilaire – “Ou o Brasil acaba com a saúva, ou a saúva acaba com o Brasil” – é recuperada por Lima Barreto/Quaresma. Nela se lê o projeto do protagonista/escritor, de construção nacional, a partir do combate ao atraso, questão também enfatizada por Mattos na análise da transposição fílmica, de que “as formigas seriam uma metáfora da invasão insidiosa, endêmica e destrutiva da cultura estrangeira, que se alia ao oportunismo dos burocratas, à ganância dos latifundiários e ao dogmatismo dos psiquiatras para corromper o sonho de um país digno e justo” (1998a, p. 45). Anos após a escrita do *Policarpo* – nos palimpsestos da História e da literatura – o tema foi retomado satiricamente por Mário de Andrade em *Macunaíma* (1928). Numa intersecção da frase de Saint-Hilaire com a sátira *Milagres do Brasil são*, de Gregório de Matos (CASTELLO, 2004, p. 32), o escritor cria, para o seu anti-herói Macunaíma, o slogan “Pouca saúde e muita saúva os males do Brasil são”, igualmente num combate ao atraso do país, metaforizado aqui pelo descaso dos governantes em relação às questões agrária e de saúde pública.

O viés quixotesco é potencializado no filme, sobretudo nas cenas em que Quaresma, ao tentar exterminar as saúvas de seu milharal – e também o grupo de políticos que ali chega –, usa uma máscara para se proteger da ação do formicida. Apresenta-se com um elmo na cabeça, deixando apenas o cavanhaque e os bigodes à mostra (Figs. 52 a 54), numa alusão ao herói de Cervantes no episódio da conquista do elmo de Mambrino (CERVANTES S., 1981, p. 114-21).



Fig. 52



Fig. 53



Fig. 54

Nessas cenas, condensam-se alguns eventos do romance, por meio de uma interpolação em que Genelício visita a região com o objetivo de buscar adeptos para um movimento contra a permanência de Floriano Peixoto no poder, uma preparação para o próximo episódio da história. É nesse momento que Quaresma, recusando-se a integrar o grupo, assume a defesa do marechal e reafirma seus ideais patrióticos e agrícolas, sintetizados pelo lema “– Ou o Brasil acaba com a saúva, ou a saúva acaba com o Brasil”, numa recuperação literal da frase de Saint-Hilaire.

O próximo destaque, no filme, é a recuperação de um episódio que, na narrativa literária, denuncia as práticas políticas regionais, relacionadas aos currais eleitorais, caracterizados pelo “voto de cabresto”, pelas benesses a quem deles tomasse parte e pela retaliação a quem os repelisse. Na adaptação, esses eventos sintetizam-se nas cenas em que o personagem Dr. Campos tenta cooptar Quaresma para o apoio nas eleições (Figs. 55 e 56):



Fig. 55



Fig. 56

Por mais essa recusa de Policarpo, virão as represálias do poder local, fato que – acrescido às derrotas pelos problemas da seca, pelo ataque das formigas, além da peste que dizimou a criação de aves do sítio (evento omitido no filme) e o

ínfimo lucro com a comercialização da colheita – lhe serve de estímulo para a conclusão do memorial para a construção de um novo país.

4.4 POLICARPO E OS PROJETOS POLÍTICOS

A nova derrota do protagonista coincide com a tensão, no Rio de Janeiro, em decorrência dos movimentos de integrantes da Marinha visando à derrubada do Exército do poder, que resultam na Revolta da Armada. Já com alguma clareza da letargia do regime republicano na implementação de políticas sociais, econômicas e agrícolas que visassem ao bem-estar da população, ainda assim, florianista por convicção e “otimista incurável” (BARRETO, 2001, p. 34), volta para a capital, imbuído da ideia de entregar o memorial ao presidente e também para se apresentar como voluntário fiel às suas tropas, com a certeza de que um governo forte traria o progresso ao país.

O alvo da crítica nesta terceira parte é o autoritarismo do governo republicano (dos militares) e as estratégias de que lança mão para a manutenção do poder.

No retorno de Quaresma, novamente a cena do trem (fig. 57), marcada pela narração musical – que antecipa o desfecho da trajetória do protagonista:

O homem vai pra guerra
 Ou pelo povo, ou pela terra.
 A guerra é morte ou glória
 E deixa o homem como herói
 Ou traidor de sua história.
 A história tem dois lados.
 Um é sabido, outro ocultado.
 E o homem segue até sozinho por um ideal
 Na luta entre o bem e o mal. (POLICARPO, 1998)



Fig. 57

Nos extras do DVD, o cineasta diz ter colocado “Othon Bastos, que sempre faz personagens sérios, pesados, para fazer o Floriano como um personagem patético” (NAGIB, 2202, p. 479). Nas cenas iniciais, a transposição da imagem dúbia com que o narrador, no romance, delinea o personagem do presidente: a capacidade de guardar fisionomias, nomes, empregos, situações dos subalternos com quem lidava (Fig. 58). “Tinha alguma coisa de asiático; era cruel e paternal ao mesmo tempo” (BARRETO, 1991, p. 149). Na sequência, a fisionomia vulgar e desoladora, o bigode caído, os traços flácidos e grosseiros, o olhar mortiço, redondo, pobre de expressões, a ausência total de qualidades intelectuais, de caráter e de temperamento, caracterizadas pela “tibieza de ânimo” e “muita preguiça” (Figs. 59 e 60): “Dessa sua preguiça de pensar e de agir, vinha o seu mutismo, os seus misteriosos monossílabos, as famosas ‘encruzilhadas dos talvezes’, que tanto reagiram sobre a inteligência e imaginação nacionais, mendigas de heróis e grandes homens” (BARRETO, 1991, p. 145-6).



Fig. 58



Fig. 59



Fig. 60

É exatamente ao trazer a questão de que, numa análise preliminar, a crítica social de Lima Barreto em *Policarpo Quaresma* centra-se no movimento florianista que Carlos Nelson Coutinho faz as considerações sobre a relação entre a realidade e a sua reprodução na arte, transcritas nas páginas introdutórias deste trabalho. Para o crítico, é irrelevante o fato de ser ou não historicamente justa a caracterização do florianismo e do próprio marechal pelo autor: “a arte autêntica não

figura a realidade imediata, mas sim o verossímil, [...] a verdade poética, que eleva os eventos ao nível da universalidade concreta” (1974, p. 45). Ao trazer esses eventos para a adaptação, o cineasta permite ao espectador uma atualização do processo histórico, da ideia de que a “nação é mendiga de heróis”, frase transferida no filme para Policarpo quando se dirige ao presidente para apresentar-se como voluntário. O presidente, por sua vez, ironiza os conceitos de heroísmo e de patriotismo (Fig. 60): “– Heroísmo! Patriotismo! O que eu preciso mesmo é cuidar melhor dos meus problemas pessoais. [...] Essa hipoteca pesa sobre as minhas propriedades. Preciso legar algo aos meus.” Para o cineasta, “o Brasil tem é mártires, como Tiradentes ou como Tancredo Neves, que morre quando vai tomar posse. Essa característica do Brasil, de ser um país de mártires, é que a gente precisa tomar consciência, até para mudar” (SPITZ, 1998, p.30).

A partir das cenas da nomeação de Policarpo para comandar um dos destacamentos do batalhão patriótico Cruzeiro do Sul, a narrativa fílmica centra-se na condensação dos eventos que representam a revolta. Nesse contexto, evidencia-se o grupo dos recrutas, pessoas comuns, oriundas da classe baixa, lançadas no combate sem treinamento prévio, incluindo Ricardo Coração dos Outros. Nas palavras do sargento coxo no filme, tratava-se de “voluntário recrutado recalcitrante”, que poderia ficar com o violão, mas que deveria “tocar música também com a metralhadora”. Essa fala, inserida pelo músico/cineasta, evidencia uma alusão ao período mais recente dos governos militares (1964-85) – que marcou sua vida estudantil e o início de sua carreira –, em que músicos como Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil se exilaram na Europa.

A reintrodução dos personagens que integram o grupo de internos no manicômio (Figs. 61 a 63) confere maior evidência ao despreparo dos combatentes

e acentua o humor da crítica, sobretudo pela lucidez das análises dos ex-internos Genu e Àtila, quando da apresentação de Quaresma como comandante do batalhão: “– Ele era professor de loucura lá no hospício. [...] – Parece que tá mais doido. [...] – Ele qué matá nós.”



Fig. 61



Fig. 62



Fig. 63

Complementa o humor da crítica o discurso vazio do major Bustamante para aplicação das teorias científicas com fins promocionais (Fig. 64): “– Se vencermos essa batalha, finalmente serei promovido a coronel.” Como estratégia para demonstrar a Quaresma as ações para o impedimento do transporte de alimentos para os revoltosos, o aspirante a coronel utiliza-se da maquete de uma área geográfica inóspita (morros da capital, próximos à praia), referindo-se a ela como sendo de grande produção agrícola (Figs. 64 a 66):



Fig. 64



Fig. 65



Fig. 66

Na concepção das cenas subsequentes, constata-se a evidência da alusão a *Dr. Fantástico*, declarada pelo cineasta. No filme de Stanley Kubrick, um insano general americano ordena um ataque aéreo a bases da então União Soviética, por suspeitar, sem fundamento algum, de uma ofensiva do inimigo. Único detentor do código de comunicação com a aeronave lançada ao combate, o general deixa sem

ação estadistas que poderiam impedir a continuidade do intento. Da mesma forma, o pelotão comandado por Quaresma é lançado ao combate sob as ordens de Bustamante, para impedir um possível desembarque dos revoltosos em busca de suprimentos (Figs, 67 a 70):



Fig. 67 – *Policarpo*



Fig.68 – *Dr. Fantástico*



Fig. 69 – *Policarpo*



Fig.70 – *Dr. Fantástico*

Na narrativa fílmica de Quaresma, como no filme de Kubrick, constata-se a inexistência da tentativa de entrada do inimigo. A inserção do evento por Paulo Thiago satiriza o sem-sentido das guerras e a prática dessas ações como pretexto para obtenção de vantagens pessoais – concessão de medalhas e promoções, por exemplo. A cena em que Policarpo transfere a Átila (que se diz rei dos hunos) a condecoração que estava recebendo do superior hierárquico sintetiza a intenção do cineasta: “– Átila, não era o inimigo verdadeiro, mas você conseguiu enfrentar nossa alucinação.”

Nos episódios que se sucedem, as dúvidas quanto aos ideais do regime vão se tornando mais evidentes ao protagonista, seja no diálogo com Coração dos Outros, quando lhe diz que “pensar é bom, mas cava abismos entre os homens”, seja na conversa com a afilhada, que o procura para questionar a dubiedade dos interesses revelados nas posições assumidas por parcela dos representantes das

classes política e agrícola. Prepara-se, assim, a atmosfera para a visita do marechal a Quaresma que, ao indagar o presidente sobre a leitura do memorial, tem como resposta uma das frases que celebrizaram o romance: “– Você, Quaresma, é um visionário.”. Nesse diálogo, numa regressão temporal da ambientação da narrativa, a figura do maior ideólogo da República, o positivista Benjamim Constant (falecido em 1891), é resgatada pelo cineasta. Quando Quaresma reafirma o ideário progressista da República – de crescimento pela implementação de leis justas e de educação para todos –, Floriano, que após a proclamação passou a atuar em frente oposta à de Benjamin Constant, manifesta sua desaprovação a esses ideais.

Nos próximos eventos, a batalha insana da vitória do marechal sobre a Armada, numa “leitura” condensada do cineasta das atrocidades do período da revolta. Novamente a lucidez de Genu, um dos internos do manicômio, evidencia que a irracionalidade de determinadas ações pode tomar dimensões que fogem à lógica e ao controle humano. Ao presenciar a morte de Átila, sendo também ele “abatido” em seguida, diz: “– Meu amigo! É uma loucura!” A reintrodução dos personagens do manicômio no episódio da revolta intensifica, portanto, o destaque no filme à questão do internamento do protagonista: os loucos, aparentemente afastados da razão, colocam em evidência a “desrazão” das ações dos homens “normais”. Reforçam-se, assim, os pressupostos de Bakhtin (2002), do riso como valor de concepção de mundo, percebido de forma tão ou mais profunda que o sério.

Na adaptação, o mito do herói é valorizado, conforme anuncia a canção que introduz a terceira parte da narrativa: “A guerra é morte ou **glória** / E deixa o homem como **herói** / Ou traidor de sua história”. Ferido em combate, Policarpo volta ao sítio do Sossego, onde é aclamado herói pelos coronéis da política da comunidade local

– antes adversários do marechal – agora em sinal de apoio à vitória florianista (Figs. 71 a 73):



Fig. 71



Fig. 72



Fig. 73

O destaque dado à palavra “Brazil” na faixa, grafada com “z”, reflete o objetivo do cineasta, de resgate da identidade nacional que considerava ameaçada com as políticas implantadas pelos novos governos.

A distinção de herói, porém, é seguida pela decisão da irmã, de transferir para o nome dela a propriedade antes pertencente a Policarpo. Após assinar os papéis trazidos pelo tenente Antonino, Policarpo dirige-se a Felizardo, que assistira a tudo do lado de fora da janela: “– Felizardo, meu amigo, não consegui doar as terras para os humildes. Agora fico como eles, sem nada. Estou despido de tudo. Meu destino é servir somente à pátria.”

Na próxima cena, já de volta ao Rio de Janeiro, participa de um baile em homenagem a Floriano, que, por sua vitória, é saudado com honras tanto por correligionários como por antigos adversários (Fig. 74 e 75). Ao cumprimentar Policarpo, Olga observa: “– Apesar da vitória, o povo deixou a cidade por medo dos bombardeios. [...] Teremos paz, finalmente?” O padrinho, ao comunicá-la de sua nova convocação pelo presidente, diz que sua guerra continua, convencido de que participará da implantação dos projetos expostos no memorial. Neste baile, constante apenas no filme, evidencia-se a intenção do adaptador de recriar eventos sociais da época, resgatando o figurino e as grandes orquestras (Fig. 76):



Fig. 74



Fig. 75



Fig. 76

Ao assumir o posto, Policarpo constata ter sido convocado como carcereiro dos revoltosos (Fig. 77) e logo toma conhecimento da forma arbitrária como os prisioneiros eram levados para local ignorado. No retorno das personagens que integram o episódio do manicômio, insere-se a figura do médico, que acaba sendo preso por fazer parte do grupo dos revoltosos (Fig. 78):



Fig. 77



Fig. 78

Policarpo escreve então ao presidente, denunciando como arbitrárias as ações do oficial militar. Considerado por isso um traidor, acaba ele também por receber ordem de prisão, onde, durante uma visita da afilhada – que com Coração dos Outros havia tentado vários caminhos para libertá-lo –, adquire a lucidez necessária para analisar criticamente o fato. É nesse momento que toma consciência da real posição do governo, de “matar para afirmar a sua vitória e intimidar a oposição”; é nesse momento que refaz a trajetória de sua vida, dos seus projetos: “– O que eu fiz da minha vida? Não me casei, não me diverti, não tive filhos, mas tive fé no país. Amei o Brasil, sonhando fazer o povo feliz. Como acabarei? Tenho medo. Tanta coisa por fazer ainda. Será que a pátria vai me recompensar com a morte? Será que eu mereço este triste fim?” Na narrativa literária, assim é descrito este momento do protagonista pela voz do narrador:

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. [...] A pátria que quisera ter era um mito; era um fantasma criado por ele no silêncio do seu gabinete. [...] Certamente era uma noção sem consistência racional e precisava ser revista. (BARRETO, 1991, p. 197-8)

Na interligação entre o título da obra de Lima Barreto e o da narrativa fílmica, constata-se, na adaptação fílmica, o olhar de esperança imprimido pelo cineasta:

Policarpo é um personagem dominado pelo sonho, pela utopia de mudar o mundo através das idéias. Isso me bateu muito forte porque sou de uma geração que acreditou e acredita na utopia. Fala-se hoje que a utopia morreu, que não tem mais utopia, que a história não vai mais mudar. Achei que esse personagem devia entrar na pauta do Brasil de hoje. (SPITZ, 1998, p. 30)

Do personagem que interpreta o imperador do Brasil – reinserido na narrativa como carcereiro –, Policarpo recebe a convocação para tornar-se herói do Brasil. A declaração de amor de Olga complementa a concepção do personagem pelo cineasta, de uma mulher à frente de seu tempo, que luta por seus ideais (Fig. 79). Na sequência, o protagonista é levado para o fuzilamento (Figs. 80 e 81):



Fig. 79



Fig. 80



Fig. 81

Nas cenas do fuzilamento de Quaresma – agora nos palimpsestos da pintura –, o cineasta utiliza-se da alusão à obra *Três de maio de 1808 em Madrid* (Fig. 82¹³),

¹³ Extraído de: <<http://www.google.com.br/search?tbm=isch&hl=pt-BR&source=hp&biw=790&bih=300&q=Picasso+-+Tr%C3%AAs+de+Maio+de+1808+em+Madrid&btnG=Pesquisar+imagens&gbv=2&aq=f&aqi=&aql=&oq=>>>. Acesso em 28 abr. 2011.

de Francisco de Goya, produzida em 1814. O tema e a composição foram retomados por Édouard Manet, em *A execução de Maximiliano*, de 1868 (Fig. 83¹⁴), e também por Pablo Picasso, em *Massacre na Coreia*, de 1951 (Fig. 84¹⁵):



Fig. 82



Fig. 83



Fig. 84

Na entrevista a Eva Spitz, ao ser questionado se o final trágico do protagonista “pode funcionar como se esse tipo de gente fosse caso de hospício, [...] de que o personagem utópico, inocente, de bom coração, se dá mal no final” (1998, p. 30), Paulo Thiago declara:

Não me agrada o *happy-end*. Prefiro o cinema que deixa as questões em aberto. No filme ele é fuzilado, sim, mas a questão que ele coloca fica em aberto através do personagem da Olga e do Ricardo Coração dos Outros. Procurei dar a idéia de que as coisas podem continuar, [...] pois, para que a história seja modificada, é preciso que o processo seja coletivo, que envolva o maior número de pessoas. Fica nítido no filme que isso pode continuar através de Olga e do Ricardo, da divulgação das idéias do Policarpo. Acho que cabe ao cinema não apresentar soluções, mas mostrar as coisas. Policarpo, como muitos outros ao longo da história brasileira, é um personagem inviável. Isso é uma tradição do Brasil: pessoas consumidas pelo Brasil, pessoas que morrem de Brasil. Na área cultural, gente como Darcy Ribeiro, Glauber Rocha, como o próprio Lima Barreto. Na minha geração, quantos morreram de Brasil, envolvidos na luta armada, sonhando com utopias. Quantos

¹⁴ Extraído de:

<<http://www.google.com.br/search?tbm=isch&hl=pt-BR&source=hp&biw=790&bih=300&q=Manet+-+A+execu%C3%A7%C3%A3o+de+Maximiliano&btnG=Pesquisar+imagens&gbv=2&aq=f&aql=&aql=&oq=>>>. Acesso em: 28 de abr. 2011.

¹⁵ Extraído de:

<<http://www.google.com.br/search?tbm=isch&hl=pt-BR&source=hp&biw=790&bih=300&q=Picasso+-+Massacred+na+Coreia&btnG=Pesquisar+imagens&gbv=2&aq=f&aql=&aql=&oq=>>>. Acesso em: 28 de abr. 2011.

outros se mataram, como Torquato Neto, Sidney Miller. Esse é um país de mártires, não um país de heróis. (1998, p. 31)

E é na crença dessa utopia, na continuidade das ações de Policarpo em personagens como Olga e Coração dos Outros (Figs. 82 e 83), captada pelos responsáveis pela trilha sonora, que novamente o cineasta dá voz ao trovador para concluir a narração da história. É com esse espírito que retoma a esfera com as estrelas do Cruzeiro do Sul – que marca a introdução e a conclusão das vinhetas nos créditos iniciais –, evidenciando o momento de esperança vivido no país (Fig. 84). É com esse espírito, retomando o recurso da metalinguagem, que encerra a narrativa, homenageando criador e criatura:



Fig. 82



Fig. 83



Fig. 84

É quase num relance de tempo que a lenda se constrói.
 E ao fim dessa modinha, termina a saga de um herói.
 De cada vã passagem, o artista faz sua imagem.
 A lenda é vaga, mas bela saga,
 que na memória o tempo não destrói.
 Por isso é que essa história
 virou exemplo de honra e glória na tela da lembrança.
 Lima Barreto deixa acesa a chama da esperança.
 O seu romance agora
 virou poema, virou cinema.
 E o sonho nunca vai morrer
 no peito de quem viu
 o herói do povo do Brasil. (POLICARPO, 1998)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A transtextualidade, no sentido atribuído ao termo por Gérard Genette – relação manifesta ou secreta entre um texto e outros que o antecedem – foi o elemento que norteou a análise do filme *Policarpo Quaresma: herói do Brasil*, proposta neste trabalho.

Os estudos de Stuart Hall sobre a formação das identidades culturais, acrescidos dos pressupostos da Teoria da Recepção e das teorias e práticas da adaptação foram importante aporte teórico para a análise do longo caminho percorrido pelo cineasta e sua equipe nas inúmeras leituras que tiveram como ponto de partida o texto-fonte – o romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*.

Num primeiro momento, a concepção brechtiana de historicização mostrou-se pertinente na recuperação em paralelo dos contextos que separam a produção do romance e a do filme: as mazelas sociopolíticas que deram origem às denúncias de Lima Barreto permanecem no panorama nacional na época da produção do filme. Revelou-se procedente também quanto ao próprio momento da realização desta análise – quando a escrita do livro completa um século e a transposição fílmica, pouco mais de uma década. Se se levar em consideração que há duas décadas o Brasil vivia o sonho projetado pela retomada da democracia, constata-se que a conquista do poder, nos anos subsequentes, pelas lideranças da chamada ala esquerda não pôs fim à corrupção e à reprovável atuação dos políticos.

Tanto essas mazelas permanecem, que, em 2010, o dramaturgo Antunes Filho – agora em uma adaptação de *Triste fim de Policarpo Quaresma* para o teatro – trouxe para o palco a peça *Policarpo Quaresma*. Apresentada em duas temporadas em teatros da cidade de São Paulo, conquistou o Prêmio Cooperativa

Paulista de Teatro 2010, na categoria melhor trabalho apresentado em sala convencional. Sobre ela, Nicolau Sevcenko comenta:

A montagem de Antunes desse autêntico documento fundador da República é estarrecedora. Ele concentra no palco como que um sumário das artes cênicas do século 20. Desde as origens do teatro e do cinema modernos, do “Ubu Rei”, de Alfred Jarry, ao Carlitos de Charles Chaplin, passando por Pirandello, Samuel Beckett, Peter Brook e Leni Riefenstahl (em revisão paródica), desfila situações absurdistas em que a promessa da modernidade se configura como a mais atualizada versão do velho inferno. O desejo obstinado de acreditar num ideal retórico e farsesco, por mais que a realidade lhe imponha decepções e desencantos, por mais que seus líderes se revelem deslavados crápulas, o arrasta para um fim tão trágico como inevitável. (SEVECENKO, 2011, s/n)

Retomando a discussão dos contextos de produção das narrativas literária e fílmica, as epígrafes dos capítulos 1 e 4 fornecem elementos que marcam diferenças nas perspectivas do escritor e do diretor quanto ao discurso que veiculam do país.

A primeira epígrafe – que traz a visão do protagonista, na voz do narrador nas páginas finais da narrativa literária – apresenta a síntese da crítica à noção idealizada de pátria que Quaresma busca colocar em prática ao longo de sua trajetória, que é também a síntese do projeto literário de Lima Barreto, de recusa da construção da identidade nacional calcada nas formulações seculares do Brasil como terra paradisíaca: “uma noção sem consistência racional, [que] precisava ser revista” (BARRETO, 1991, p. 197). O personagem Quaresma (*alter ego* do escritor) percebe com clareza cada vez maior que a sua noção de pátria é algo imposto por interesses externos: “[...] Pareceu-lhe que essa idéia como que fora explorada pelos conquistadores por instantes sabedores das nossas subserviências psicológicas, no intuito de servir às suas próprias ambições” (p. 197). Na recusa desse discurso, fica explícita a formulação de Lima Barreto, pela literatura, de um projeto de país voltado

para a discussão dos reais problemas da nação, distante, portanto, daqueles valores de representação praticados por escritores comprometidos com os interesses dos governantes, dos intelectuais guiados pelo “intimismo à sombra do poder”, recuperando as palavras de Nelson Coutinho.

As sucessivas derrotas do protagonista remetem, por sua vez, à epigrafe do próprio romance, extraída do livro *Marco Aurélio*, do historiador francês Ernest Renan (1823-1892):

O grande inconveniente da vida real e o que a torna insuportável ao homem superior é que, se para ela transportarmos os princípios do ideal, as qualidades se tornam defeitos, de tal modo que freqüentemente o homem íntegro aí se sai menos bem que aquele que tem por causa o egoísmo e a rotina vulgar. (BARRETO, 1991, p. 13).

Na trajetória de Quaresma, verifica-se que a luta insana pela preservação do que considera bens culturais do país resulta no seu internamento em um manicômio. A implementação dos projetos agrícolas, alicerçados nos princípios da reforma agrária, provoca a ira dos políticos locais. O ideal de progresso do país, simbolizado pelo patriotismo e pela formulação de projeto visando ao bem comum, irrita a força do autoritarismo, que o leva à prisão e, finalmente, à morte. Cada um desses episódios traz o choque entre os ideais do protagonista e os interesses dos homens ligados ao poder, quer na função de mandatários, quer na de bajuladores. Nesse cenário, a figura de Genelício aparece como contraponto maior. O personagem, no decorrer da narrativa, vai firmando sua posição sempre à sombra da fatia do poder que mais se aproxima de seus interesses, compartilhando com a vencedora, qualquer que seja ela, a conquista da vitória final: “O governo tem sempre razão” (BARRETO, 1991, p. 200).

A conclusão da narrativa literária em torno dessas questões, e de Quaresma, revoltado, aguardando o fuzilamento, sintetiza a visão pessimista do escritor diante da realidade em que vive: a pátria sonhada por seu personagem não existe. Vencera a visão daqueles “que têm por causa o egoísmo e a rotina vulgar”. No desfecho da trama, o narrador confere voz a Olga para uma ação em defesa da vida do padrinho e para a reflexão sobre a passividade do povo em face das transformações que ocorrem por força da intervenção humana, ou sobre a carência dessa mesma intervenção. Fica, no entanto, a dúvida quanto à continuidade de suas ações: “Esperemos mais, pensou ela; e seguiu serenamente ao encontro de Ricardo Coração dos Outros” (BARRETO, 1991, p. 205). Há uma evolução do personagem Olga, que não alcança, porém, transformação radical; a sociedade patriarcal da época, em que a figura da mulher é destituída de voz para interferir nas grandes transformações político-sociais, revela, paradoxalmente, o escritor também preso a seus princípios e valores.

Na epígrafe que inicia o capítulo 4, o destaque é para a visão do cineasta, transferida para a voz de Policarpo. A participação de Paulo Thiago nos movimentos políticos nos primeiros anos da ditadura militar, as limitações pela censura impostas pelo regime, já como cineasta, e, finalmente, a pena de morte do cinema, no governo Collor, deixaram marcas profundas na sua trajetória de vida. No momento da realização do *Policarpo*, o Brasil vivia um processo de retomada da democracia e também dos projetos culturais, entre eles o cinema. Simultaneamente, a abertura da economia para o mercado externo inseria o país no processo de globalização. Tratava-se para o cineasta, e para uma grande parcela da sociedade e da classe artística, de um momento em que o olhar para o futuro remetia ao mesmo tempo a um olhar para o passado, para a recuperação de raízes que sempre foram a marca

da identidade cultural da nação e que não poderiam ser simplesmente ignoradas – a evolução não exclui a tradição; o presente e as perspectivas do futuro não excluem o passado.

O diálogo entre Quaresma e Ricardo Coração dos Outros, nas cenas subsequentes à chegada do trovador ao sítio, do qual foi extraída a referida epígrafe, sintetiza o sonho do cineasta:

- Major, senti tantas saudades.
- Enquanto os artistas amarem o Brasil, ainda há esperança. Quando se entregarem ao gosto do estrangeiro, nós vamos desaparecer.
- O povo dessa região e os brasileiros em geral são filhos dos bandeirantes, dos faiscadores de ouro. Os aventureiros são muito criativos.
- Então não corremos perigo?
- Eu me sinto um pouco sozinho no Rio de Janeiro, major. É a falta do seu estímulo.
- Como vai a nossa capital?
- Como essa arara aqui, major; bonita, mas sem vida... O senhor virou cientista, major?
- Ah, quem me dera! Neste país, a necessidade é que faz a profissão.
- Com esses materiais e estudos, o senhor vai acabar descobrindo o Brasil.
- O Brasil não é para ser descoberto; é para ser inventado. Você com sua arte, Ricardo, pode fazer chorar as nuvens, mudar a direção dos ventos.

Além dos objetivos apontados por Paulo Thiago para a concepção do filme, de conexão entre o histórico e o universal, o diálogo permite a conexão entre passado e presente, entre o olhar do escritor e o do cineasta. É a concepção do Brasil da década de 1990 pelo olhar do artista (escritor/músico/cineasta) e do sociólogo/economista que sobressai na “criação” dessa fala: um Brasil que aderira ao neoliberalismo e cujos valores culturais – a despeito de sua secular condição de colonizado – precisavam ser resgatados e preservados; um Brasil tomado (governado) por aventureiros; um país bonito, mas sem vida; que no discurso

valoriza a técnica, mas não investe em pesquisa, resultando no amadorismo profissional. Da leitura do romance, mantém e ao mesmo tempo atualiza a proposta do escritor, de que a nação precisa ser revista: “O Brasil precisa ser inventado”. A contribuição pela arte pode “mudar a direção dos ventos”. E é nessa direção que a imagem da esfera com as estrelas do Cruzeiro do Sul é por mais de uma vez evocada no filme. Ainda que figuras como as de Genelício saiam vencedoras, o cineasta transfere a possibilidade de divulgação das ideias de Policarpo para os personagens Olga e Ricardo Coração dos Outros.

Assumindo o desafio de transpor para as telas a gama de temas abordados na narrativa literária, o diretor, sem pretensões de um tratamento estético inovador, conseguiu contaminar pelo riso a adaptação fílmica, sem no entanto conferir-lhe um caráter piegas. O resultado do trabalho não só confirma essas perspectivas, como vai além: permite a constatação de que, ao mergulhar na obra de Lima Barreto, a adaptação resgata não apenas um momento do percurso da literatura brasileira e da História do Brasil, mas também – pela referência a filmes como os de Monicelli e de Kubrick, que recuperam fatos histórico-políticos de diferentes períodos – momentos da tradição literária e da história da cultura.

A escolha dos estudos de Bakhtin acerca da teoria do riso e da carnavalização na literatura – entre os tantos possíveis para a análise do tom farsesco de vários episódios da adaptação fílmica – teve o propósito de mostrar que a denúncia, pelo riso, de uma situação limite entre a razão e a “desrazão” permite um olhar crítico que ultrapassa os traços do meramente divertido e do cômico, além de resgatar uma tradição cultural que se conserva bastante atual.

REFERÊNCIAS

- ÀGUIA na cabeça. Direção de Paulo Thiago. Brasil: Morena Produções de Arte, Encontro Produções Cinematográficas, 1984. 1 dvd (105 min); son.
- AUMONT, J. *et al.* **A estética do filme**. São Paulo: Papyrus, 2009.
- AZNAR, S. C. **Vinheta**. Do pergaminho ao vídeo. São Paulo: Arte & Ciência – UNIMAR, 1997.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. e prefácio Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- _____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. O contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec: Annablume, 2002.
- BARBOSA, F. A. **A vida de Lima Barreto**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- BARRETO, L. **Diário íntimo**. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- _____. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. São Paulo: FTD, 1991.
- _____. **Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá**. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. **Os bruzundangas**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- _____. Vasconcelos, E. (Org). **Prosa seleta**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.
- _____. Crônicas. In: RESENDE, B.; VALENÇA, R. (Org.). **Toda crônica**. Lima Barreto. Rio de Janeiro: Agir, v.1, 2004a.
- _____. Crônicas. In: RESENDE, B.; VALENÇA, R. (Org.). **Toda crônica**. Lima Barreto. Rio de Janeiro: Agir, v.2, 2004b.
- BERNARDI, R. M. Rabelais e a sensação carnavalesca do mundo. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin**. Dialogismo e polifonia. São Paulo: Contexto, 2009. p. 73-94.
- BORGES, D. S. **A retomada do cinema brasileiro**. Uma análise da indústria cinematográfica nacional de 1995 a 2005. 2007. 170 p. Tese (Doutorado em Ciência da Comunicação) Universidade Autônoma de Barcelona, Barcelona, 2007.
- BORNHEIM, G. **Brecht**. A estética do teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1980.
- BRAZZA, A. **Livro analisa retomada do cinema brasileiro**. Disponível em: <brazza.multiply.com/.../Livro_analisa_retomada_do_cinema_brasileiro_>. Acesso em: 15 jul. 2010.

BRECHT, B. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CANDIDO, A. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2003.

CARVALHO, J. M. **Cidadania no Brasil**. O longo Caminho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. **A formação das almas**. O imaginário da República do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Os bestializados**. O Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CASTELLO, J. A. **A literatura brasileira**. Origens e unidade (1500-1960) - Vol. 2. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

CASTELLS, M. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CERVANTES S., M. **Dom Quixote de la Mancha**. Trad. dos Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

COISA mais linda, história e casos da bossa nova. Direção de Paulo Thiago. Brasil: Gláucia Camargos; Vitória Produções Cinematográficas Ltda., 2005. 1 dvd (128 min); son.

COSTA, S. C. **A diplomacia do Marechal**. Intervenção estrangeira na Revolta da Armada. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: Ed. UnB, 1979.

COURA, K. **Dom Pedro III, o louco**. Disponível em:

<<http://historia.abril.com.br/politica/dom-pedro-iii-louco-435572.shtml>>. Acesso em: 20 jun. 2010.

COUTINHO, C. N. O significado de Lima Barreto na literatura brasileira. In: Vários Autores, **Realismo e anti-realismo na literatura brasileira**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1974, p. 1-56.

CLÜVER, C. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Marcia (org.). **Poéticas do visível**. Ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006, p. 107-166.

DE DECCA, E. S. Quaresma: um relato de massacre republicano. In: **Anos 90**. Revista do PPG História da UFRGS. Porto Alegre: editora da Universidade UFRGS, n.8, dezembro 1997, p. 45-61.

DECOURT, A. **Foi um Rio que passou**. Disponível em:

<<http://www.rioquepassou.com.br/2004/05/18/predio-do-jornal-o-paiz/>>. Acesso em: 15 set. 2010.

DR. FANTÁSTICO. Direção de Stanley Kubrick. Inglaterra: Stanley Kubrick; Columbia Pictures, 1964. 1 dvd (93 min) son.

EAGLETON, T. **Teoria da literatura**. Uma introdução. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ENGEL, M. G. **Os delírios da razão**. Médicos, loucos e hospícios (Rio de Janeiro, 1830-1930). Rio de Janeiro: Editora da Fiocruz, 2001.

FERREIRA, A. B. H. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

FIGUEIREDO, C. L. N. **Lima Barreto e o fim do sonho republicano**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.

GENETTE, G. **Palimpsestos**. A literatura de segunda mão. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães & Maria Antônia Ramos Coutinho. Cadernos do Departamento de Letras Vernáculas. Belo Horizonte: UFMG/Faculdade de Letras, 2005.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. Quem precisa da identidade? In: SILVA, T. T. da. (Org.). **Identidade e diferença**. A perspectiva dos Estudos Culturais. Rio de Janeiro: Vozes, 2009. p. 103-33.

JAUSS, H. R. **A História da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

MACHADO, J. L. A. **Policarpo Quaresma, herói do Brasil**. Que saudades dos sonhos e da ironia de Lima Barreto. Disponível em:

<<http://www.planetaeducacao.com.br/portal/artigo.asp?artigo=308>>. Acesso em: 10 abr. 2010.

MARINS, M. M. **Cinema Brasil**. Roteiroteca. Disponível em:

<<http://www.cinemabrasil.org.br/roteiroteca/>>. Acesso em: 15 jun. 2010.

MARSON, M. I. **O Cinema da Retomada**. Estado e cinema no Brasil, da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine. 2006. 203 p. Dissertação (Mestrado em Sociologia) Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

MATTOS, C. A. A coca-cola e o cocar. **Cinemais**, Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, n. 11, maio/jun., 1998a, p. 39-46.

_____. Sinais de vida. **Cinemais**, Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, n. 11, maio/jun., 1998b, p. 47-55.

MERTEN, L. C. Terminam filmagens de Policarpo Quaresma. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 12 set. 1996.

MONTEIRO, H. M. **Brasil República**. São Paulo: Ática, 1986.

MORISAWA, M. Drummond na tela grande. **ISTOÉ GENTE**, edição nº 170, de 04.11.2002.

Disponível em:

<http://www.terra.com.br/istoegente/170/diversao_arte/cine_ping_pong_paulo_thiago.htm>.

Acesso em: 29 ago. 2010.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.

MONTEIRO, J. G. **Robin Hood**. A História por trás da lenda. Disponível em:

<<http://dererummundi.blogspot.com/2010/06/robin-hood-historia-por-tras-da-lenda.html>>.

Acesso em: 14 nov. 2010.

NAGIB, L. **O cinema da retomada**. Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: 34, 2002.

NÉSPOLI, B. Paulo Thiago filma Policarpo Quaresma. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 16 jun. 1996.

O INCRÍVEL exército de Brancaleone. Direção de Mario Monicelli. Itália, França, Espanha: Mario Cecchi Gori; Spectra Nova, 1966. 1 dvd (116 min) son.

OLIVEIRA, T. **Músico de coração**. Entrevista com Paulo Thiago, 2008. Disponível em: <<http://www.pilulapop.com.br/ressonancia.php?id=110>>. Acesso em: 21 ago. 2010.

ORQUESTRA dos meninos. Direção de Paulo Thiago. Brasil: Gláucia Camargos; Vitória Produções Cinematográficas Ltda., 2008. 1 dvd (95 min); son.

O VESTIDO. Direção de Paulo Thiago. Brasil: Gláucia Camargos; Vitória Produções Cinematográficas Ltda., 2003. 1 dvd (121 min); son.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

POLICARPO Quaresma, herói do Brasil. Direção de Paulo Thiago. Brasil: Gláucia Camargos; Vitória Produções Cinematográficas Ltda., 1998. 1 dvd (123 min); son.

POETA de sete faces. Direção de Paulo Thiago. Brasil: Gláucia Camargos; Vitória Produções Cinematográficas Ltda., 2002. 1 dvd (94 min); son.

PRADO, A. A. **Lima Barreto**. Literatura comentada. São Paulo: Abril Educação, 1980.

RIBEIRO, F. A lei que mata. **Aventuras na História**, São Paulo, ed. 36, 2006, p. 40-45.

SANTIAGO, S. Uma ferroada no peito do pé (dupla leitura de *Triste fim de Policarpo Quaresma*). In: **Vale quanto pesa**. Ensaios sobre questões político-culturais. (Coleção Literatura e Teoria Literária; vol 44). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 163-181.

SENADOR, D. P. **Um roteiro ainda a ser escrito**. Disponível em:

<<http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2003/jusp657/pag1213.htm>>. Acesso em: 15 ago. 2010.

SEVCENKO, N. **Literatura como missão**. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. **Lima Barreto atual e urgente**. Disponível em:

<<http://centropesquisateatral.blogspot.com/2010/09/sevcenko-sobre-policarpo-de-antunes.html>>. Acesso em: 20 fev. 2011.

SILVA, A. M. D. **Pena de morte no Brasil República**. Crimes políticos e Justiça Militar. Usos do Passado – XII Encontro Regional de História ANPUH-RJ, 2006. Disponível em: <<http://www.rj.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006/conferencias/Angela%20Moreira%20Domingues%20da%20Silva.pdf>>. Acesso em: 15 nov. 2010.

SILVEIRA, R. **Paulo Thiago**. Diretor de *O vestido*. Disponível em:

<http://www.cinemaemcena.com.br/Entrevista_Detalhe.aspx?ID_ENTREVISTA=21>. Acesso em: 20 nov. 2010.

SPITZ, E. O personagem inviável, uma tradição brasileira. **Cinemais**, Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, n. 11, maio/jun., 1998, p. 27-37.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: CORSEUIL, A. R. **Film Beyond Boundaries**. Ilha do Desterro, nº 51, jul./dez., 2006, p. 19-53.

THIAGO, P. *Aparecida, o milagre*. Disponível em:

<<http://www.paramountpictures.com.br/aparecida/depoimentos.asp>>. Acesso em: 16 dez. 2010.

VEJA NA HISTÓRIA. **A trama da vitória**. Disponível em:

<<http://veja.abril.com.br/historia/republica/trama-vitoria-era-republicana.shtml>>. Acesso em: 20 jan. 2011.

VELLOSO, M. P. O modernismo e a questão nacional. In: FERREIRA, J. e DELGADO, L. A. N. **O Brasil republicano**. O tempo do Liberalismo excludente. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2006. p. 353-85.

VIANNA, H. **História do Brasil**. Rev. até o governo de Fernando Collor por Hernani Donato. São Paulo: Melhoramentos, 1994.

VILLAÇA, P. **Cinema em cena**. Disponível em:

<http://www.cinemaemcena.com.br/FICHA_FILME.aspx?ID_FILME=429&aba=detalhe>. Acesso em 25 ago. 2010.

XAVIER, I. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

ANEXO: FICHA TÉCNICA DO FILME¹⁶*POLICARPO QUARESMA: HERÓI DO BRASIL*

Categorias: Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original: 35mm, COR, 123min, 3.372m, 24q, Dolby Digital, 1:1'66

Data e local de produção

Ano: 1998; País: BR; Cidade: Rio de Janeiro (RJ)

Sinopse

Monomaniaco, nosso herói possui um patriotismo tacanho em que tudo o que é particular é original, nosso, portanto deve ser adotado como regra. Essa é a perspectiva de Policarpo Quaresma em suas lutas quixotescas pela adoção do tupi-guarani, em seu paternalismo com os pobres, na sua defesa da ciência etc. "Policarpo Quaresma, um visionário que ama seu país, sonha vê-lo grandioso e luta incansavelmente por isso. Generoso com os humildes e fiel aos amigos, acaba no manicômio por suas idéias e ações." (FGR/28)

"O major Policarpo Quaresma é um sonhador. Um visionário que ama o seu país e deseja vê-lo tão grandioso quanto, acredita, o Brasil pode ser. A sua luta se inicia no Congresso. Policarpo quer que o tupi-guarani seja adotado como idioma nacional. Ele tem o apoio de sua afilhada Olga por quem nutre um afeto especial e Ricardo Coração dos Outros, trovador e compositor de modinhas, que conta a história do nosso herói do Brasil. Na sua cruzada pela implantação dos hábitos indígenas, decide trabalhar de cocar e escrever documentos oficiais em tupi-guarani irritando o chefe, Almirante Caldas. Por esse comportamento, que inclui até uma agressão física ao Almirante com um tacape, nosso herói acaba internado em um hospício. Policarpo segue o conselho de sua afilhada e compra um sítio onde vai morar com

¹⁶ Disponível em:

<<http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=021207&format=detailed.pft>> . Acesso em: 10 jan. 2011.

sua irmã Adelaide. Policarpo aplica o seu idealismo também no campo e é incompreendido pelos latifundiários locais. Uma revolta na Marinha coloca em risco o poder do Marechal Floriano, amigo de Policarpo. Este como sempre fiel aos princípios e aos amigos, imediatamente retorna à capital, para colocar-se ao dispor do presidente da República e lidera um pelotão de voluntários convocados à força. Sufocada a revolta, o major é nomeado chefe de presídio: uma armadilha. No jogo corrupto dos poderosos, não há lugar para a indignação e o sentido de justiça de homens como Policarpo Quaresma. Apenas Ricardo e Olga, além dos segregados do poder, permanecem ao lado do major, que até o fim há de lutar pelos seus sonhos." (Riofilme/site)

Gênero: Comédia

Termos descritores: Literatura

Produção

Companhia(s) produtora(s): Vitória Produções Cinematográficas

Companhia(s) co-produtora(s): Abril Vídeo; Post Plus Finish House; TV Cultura; Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo

Produção: Camargos, Gláucia

Direção de produção: Bittencourt, Rene

Produção executiva: Brajsblat, Carlos

Assistência de produção: Lopes, Marco

Produção - Dados adicionais

Secretaria de produção:

Coordenação de produção: Pereira, Gilvan

Empresa de figuração: Cazuzo Escalada do Sucesso

Transporte: Oliveira, Andir; Silva, Ricardo; Marques, Celso; Souza, José Carlos de; Rogers, José Carlos; Santos, Miguel dos; Andrade, Dagoberto; Nascimento, Antônio; Pimenta, Luís Fernando; Frederico, Carlos; Cruz, Carlos Alberto; Simas, José

Distribuição:

Companhia(s) distribuidora(s): Riofilme; Severiano Ribeiro Distribuidora

Argumento/roteiro

Co-argumento: Lima Barreto

Roteiro: Araújo, Alcione

Estória: Baseada no romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Barreto, Lima

Direção

Direção: Thiago, Paulo

Assistência de direção: Faria, Márcia; Fiúza, Guilherme

Continuidade: Bessa, Márcia

Coreografia: Arôxa, Jaime

Fotografia

Direção de fotografia: Penido, Antônio

Câmera: Avellar, Marcos

Assistência de câmera: Brasil, Marcelo; Viana, Pierre

Fotografia de cena: Bungarten, Vera; Bungarten, Vera

Trucagens: Movedoll; Palatnik, Ronald

Dados adicionais de fotografia

Chefe electricista: Manhães, Aridalto da Rocha; Luna, Sebastião de; Couto, Marco Antônio

Electricista: Mariano, José Cláudio; Silva, José Luís da; Fragoso, Alvaro Rodrigues;

Fragoso, Iverson Barbosa; Bartolomeu, José; Barreto, Luís Antonio; Durães, Daniel da Silva; Souza, Waldir Monteiro de
Maquinista: Souza, Marcelo Monteiro de

Som

Engenharia de som: Maclane, Rick

Som direto: Maciel, Cristiano

Mixagem: Brasher, John; S. C. A.; Hutcherson, Marty

Dados adicionais de som

Ruídos de sala: Reed, Doug; Reymond, Monique

Assistente de som: Lapoto, Vanessa Lapoto; Miller, Ken

Técnico de gravações: Isais, Carlos

Técnico de dublagem: Mendonça, Josimar Andreza de

Operador de microfone: Aragão, Luís; Casimiro, Roberto

Montagem

Montagem: Santeiro, Gilberto

Assistente de montagem: Simionato, Giovani; Soares, Gláucia

Montagem de som: Gemette, Sam

Direção de arte

Figurinos: Lopes, Kika

Cenografia: Silveira, Sérgio

Dados adicionais de direção de arte

Assistencia de cenografia: Ventura, Cyane; Stockler, Heloisa

Contra-regra/acessórios de cenografia: Rieger, Alexandre

Produção de cenografia: Fisher, Eveli

Cabelereiro: Pinheiro, Carlos

Maquiagem: Torres, Vavá; Holanda, Uirandê

Assistência de maquiagem: Silva, Sônia Regina da

Costureira: Dias, Tânia

Adereços: Silveira, Fábio

Produção de figurinos: Anet, Ana

Assistência de figurino: Pape, Cristina; Pailhous, Hélène

Música

Arranjos musicais: Saraceni, Sérgio

Música original: Lyra, Carlos; Pinheiro, Paulo César

Produção musical: Bragança, Mariângela

Dados adicionais de música

Orquestra: Orquestra e Banda Ramalho de Tiradentes;

Título da música: Eponina;

Música de: Nazareth, Ernesto;

Título da música: Proeminente;

Música de: Nazareth, Ernesto;

Título da música: Odeon;

Música de: Nazareth, Ernesto;

Título da música: Corta Jaca;

Música de: Gonzaga, Chiquinha;

Título da música: Valsa da dor;

Música de: Villa-Lobos, Heitor;

Título da música: Serenata;

Música de: Nepomuceno, Alberto;

Título da música: Se tu queres ver;

Música de: Cearense, Catulo da Paixão;
 Título da música: Coro dos soldados;
 Música de: Saraceni, Sérgio e Barreto, Lima;
 Título da música: Polca da festa de noivado;
 Música de: Saraceni, Sérgio e Barreto, Lima;
 Título da música: Cantoria;
 Música de: Saraceni, Sérgio e Barreto, Lima;
 Título da música: Canções para história de Policarpo Quaresma
 Música de: Lyra, Carlos e Pinheiro, Paulo César
 Orquestra: Saraceni, Sérgio
 Regente Maestro: Saraceni, Sérgio

Canção

Autor da canção: Lyra, Carlos e Pinheiro, Paulo Cesar
 Intérprete: São Paulo, Ylia
 Conjunto e banda: Boca Livre

Identidades/elenco

José, Paulo (Policarpo Quaresma)
 Gam, Giulia (Olga)
 São Paulo, Ylia (Ricardo)
 Calloni, Antônio (Genelício)
 Coelho, Bete (Adelaide)
 Bastos, Othon (Floriano Peixoto)
 Mamberti, Cláudio (Coleoni)
 Eiras, Fernando (Armando Borges)
 Pereira, Tonico (Bustamente)
 Dantas, Nelson (Caldas)
 Bloch, Jonas (Dr. Mendonça)
 Lewgoy, José (Albernaz)
 Diaz, Chico (Felizardo)
 Loureiro, José (Tenente Antonino)
 Dumont, José (Sargento Coxo)
 Pinheiro, David (Átila)
 Pedro, Antônio (Imperador)
 Paulão (Genu)
 Cartaxo, Marcélia (Sinhá Chica)
 Gregório, Carlos (Dr. Campos)

Participação especial

Braga, Luciana (Ismênia)
 Balabanian, Aracy (Maricota)

Identidades/elenco

Parente, Nildo (Presidente da câmara)
 Giordano, Bruno (Homem do povo)
 Coelho, Ariel (Deputado)
 Siqueira, Benvindo (Deputado)
 Sabag, Fábio (Deputado)
 Thiago, Flávio São (Deputado)
 Escorel, Marcelo (Deputado)
 Freire, Igor (Estudante sacristão)
 Oliveira, Pedro Antonio de (Estudante padre)
 Dacosta, Alexandre (Tenente)

Furlanetto, Luiz (Vizinho)
Sebastião (Vizinho)
Gali, Malu (Quinota)
Goes, Micaela (Estefânia)
Leão, Paulo (Funcionario)
Moroni, Breno (Líder dos Desvalidos)
Laviola, Cosntância (Marialva)
Fraga, Gutti (Marinheiro)
Almeida, Ivan de (Prisioneiro)
Lima, André Luís (Oficial)
Martins, Alberto (Estudante)
Mofati, Alexandre (Estudante)
Gonçalves, André (Estudante)
Ricardo, André (Estudante)
Neves, Bruno (Estudante)
Taddei, Celso (Estudante)
Porto, Daniel (Estudante)
Guenzburguer, Gustavo (Estudante)
Maurício, José (Estudante)
Balzano, Lucia (Estudante)
Viana, Paulo (Estudante)
Rocha, Pedro de Souza (Estudante)
Cherulli, Rodrigo (Estudante)
Roure, Rodrigo de (Estudante)
Lima, Rodrigo (Estudante)
Serruya, Ronaldo (Estudante)
Hoennicke, Tarcísio (Estudante)
Levi, Ulysses (Estudante)
Barbosa, Ana (Criança)
Azevedo, André Luís (Criança)
Henriques, Carolina (Criança)
Louzada, Jonas (Criança)
Máximo, Musa (Criança)
Sá, Pablo Uzeda de (Criança)
Viegas, Adriana (Na festa de noivado)
Castro, Flor de (Na festa de noivado)
Guéron, Isabel (Na festa de noivado)
Moura, Marcela (Na festa de noivado)
Berardo, Marta (Na festa de noivado)
Jourdan, Marta (Na festa de noivado)
Kotter, Arthur (Na festa de noivado)
A., Humberto (Na festa de noivado)
Antônio, Marco (Na festa de noivado)
Moreira, Paulo César (Na festa de noivado)
Ricardo, Sérgio (Na festa de noivado)
Salles, Vinícius (Na festa de noivado)
Frydman, Cláudio (Músico)
Guimarães, Guilherme (Músico)
Gevard, Gustavo (Músico)
Tyszler, Roberto (Músico)

Zoroastro, Sérgio (Noivo)
Guimarães, Regina (Empregada)
Lima de, Amaury (Louco)
Zettel, Ana (Louca)
Felipe, André (Louco)
Magela, André (Louco)
Pereira, Daniela (Louco)
Matheus, Élcio (Louco)
Moreira, Gilberto (Louco)
Machado, Gleci (Louco)
Martins, Ivan (Louco)
André, Jorge Luís (Louco)
Conka, Karla (Louca)
Balbi, Karen (Louca)
Silva, Marco (Louco)
Moreira, Miguel (Louco)
Davi, Paulo (Louco)
Alegre, Ricardo (Louco)
Araújo, Roberto (Louco)
Fontes, Afrânio Alves (Desvalido)
Castro, Débora (Desvalida)
Cruz, Genilda P. Giovani da (Desvalida)
Souza, Ísis (Desvalida)
Neves, Ivonete (Desvalida)
Antônio, João (Desvalido)
Orlando, José (Desvalido)
Franquilin, Leonardo (Desvalido)
Silva, Marcelo (Desvalido)
Silva, Marcia (Desvalida)
Eufrásia, Maria (Desvalida)
Oliveira, Michele (Desvalida)
Santos, Otávio dos (Desvalido)
Martins, Ricardo (Desvalido)
Furtado, Rômulo (Desvalido)
Sheila (Desvalida)
Rebelo, Tatiana (Desvalida)
Barbosa, Wesley (Desvalido)
Botelho, Ana Paula (Senhora)
Peçanha, Dea (Senhora)
Melo, Rosimar (Senhora)
Martins, Maria Angelica (Senhora)
Souza, Suzane (Senhora)
Goulart, Leandro (Voluntário)
Santini, Edmilson (Voluntário)
Paiva, Gonçalo (Voluntário)
Bragança, Luís (Voluntário)
Aguiar, Marcos (Voluntário)
Rodrigues, Rogério (Voluntário)
Alunos do Centro de Danças Jaime Arôxa (Dançarinos)
Participação especial: Junqueira, Fábio