# autor e intérprete: a adaptação de triste fim de policarpo quaresma para o teatro

*Edilson Dias Moura**

*Phabulo Mendes de Sousa***

**Resumo:**

O presente ensaio procura fazer uma reflexão sobre a adaptação do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto (1881-1922), para o teatro por Antunes Filho, segundo noções contemporâneas de arte e, em termos de gênero, sobre a teoria do riso carnavalesco por Bakhtin.

**Palavras-chave:**

Contemporaneidade; Arte; Riso carnavalesco.

**Abstract:**

This essay proposes a reflection on Antunes Filho's play adapted from Lima Barreto's novel *Triste fim de*

Artigo recebido em 30/09/2015 e aceito para publicação em 14/12/2015.
* Mestre e doutorando na área de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Email: edilson.moura@usp.br
** Mestre em Letras, na área de Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP e doutorando no Instituto de Artes da Unesp. Email: phabulomendes@*hotmail*.com

*Policarpo Quaresma*, according to contemporary notions of art and to Bakhtin's carnival laughter.

**Keywords:**

Contemporaneity, Art, Carnival laughter.

> Então aquela menina? Então aquele bibelô? Quem lhe teria ensinado tais coisas? Quis desarmá-la com uma ironia e disse risonho:
> — Estás no teatro?
> Ela lhe respondeu logo:
> — Se é só no teatro que há grandes cousas, estou.
>
> (Lima Barreto. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Ediouro, 2002 [1915]).

## Uma hipótese de leitura do teatro sobre o romance

> Quem soubesse o que uma tal folha de papel representava de esforço, de trabalho, de sonho generoso e desinteressado, havia de sentir **uma penosa tristeza**, ouvindo aquele **rir inofensivo** diante dela. Merecia **raiva, ódio**, um **deboche de inimigo** talvez, o documento que chegava à mesa da Câmara, mas não aquele recebimento hilário, de uma hilaridade inocente, sem fundo algum, assim como se estivesse a rir de uma palhaçada, de uma sorte de circo de cavalinhos ou de uma careta de *clown* (BARRETO, 2002, p. 57) [Grifos nossos. Padrão doravante usado. Os grifos em itálico são dos autores citados].

Dentre as colocações mais pertinentes feitas pelo crítico francês Roland Barthes, há uma que parece prescrever, de maneira pontual, a arte contemporânea: não existem influências. Segundo Barthes, afirmar que uma obra sofre influência de outra seria o mesmo que estabelecer medidas de força capazes de sobrepor e mensurar o valor de uma em decorrência de outra, ocasionando, com isso, um sistema de subordinação e de constante esforço de superação. Em contrapartida, portanto, a esse esquema doutrinário, sugere a noção de *circulação de linguagens* (BARTHES, 1995, p. 33-37), que não é um simples retorno ou uma forma vazia de citação, mas uma reatualização de temas, inseridos em novas roupagens.

Complementando essa noção, pode-se ainda acrescentar que ela jamais escapará ao universo de ressignificação do gênero em que opera, isto é, sem que, com isso, se desvincule de sua origem. Decorrentes de uma compreensão comum, compartilhada, a que chamamos *gênero*, tais linguagens só podem ser reconhecidas aí; mas, ao serem transportadas a outro universo de sentido, insinuam-se a nosso olhar como algo já conhecido e inédito ao mesmo tempo, por apresentarem-se em "novas roupagens".

Um exemplo excepcional dessa capacidade de ressignificar linguagens facilmente reconhecíveis em determinado contexto já tradicional – sem perder de vista o presente, o espectador, o leitor, de modo geral – pode ser dado, a nosso ver, em uma rápida análise de *Policarpo Quaresma* de Antunes Filho, adaptação teatral do romance de Lima Barreto. A peça estreou em 26 março de 2010 no Teatro Anchieta do Sesc Consolação, em São Paulo. Foram seis temporadas ao longo de 2010 e 2011, duas delas ocorridas em Portugal: uma no Teatro Nacional São João (TNSJ), na cidade do Porto, e outra no Teatro Municipal São Luiz, em Lisboa. De modo geral, a peça recebeu uma crítica bastante razoável, obtendo dois prêmios: 3º Prêmio CPT (Cooperativa Paulista de Teatro) 2010; e o 4º Prêmio Contigo! de Teatro 2010. Vale dizer ainda que *Policarpo Quaresma* rendeu ao intérprete do major, o ator Lee Taylor, as indicações aos 23º Prêmio Shell-SP

e Prêmio APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte) como melhor ator em 2010.

A adaptação levou aos palcos uma proposta estética contemporânea do que significaria a obra *Triste fim de Policarpo Quaresma*, romance de 1915. Assim, conforme os elementos de sentido inerentes ao texto, permitiu-nos reconhecer facilmente aquela operação proposta por Barthes, bem como, segundo o gênero em que se enquadrou, quais funções cumpriria tal elenco de elementos reconhecíveis e que se nos apresentava ao desenrolar do espetáculo. Nossa hipótese é que, segundo o gênero carnavalesco, ou a sátira menipeia teorizada por Bakhtin, a reciclagem de sentidos, figuras, linguagens etc. se potencializou vigorosamente na adaptação *Policarpo Quaresma*, produzindo certa relação entre Antunes Filho e Lima Barreto em que o primeiro figurou como intérprete da obra do escritor carioca, fazendo dela, mais que uma adaptação, uma leitura crítica contemporânea do sentido do romance.

Ao enquadrar o caráter hilariante de certos elementos tanto do romance como da peça na tradição artística do riso carnavalesco, bem como ao efetuar a "reciclagem" de elementos cinematográficos, do próprio teatro, da fotografia etc., o teatrólogo rompeu distâncias e produziu no palco certa enunciação[1] – modo de comunicar caracterizado pelo diálogo entre a tradição e a contemporaneidade, atualizando algo talvez pretendido por Lima Barreto, no começo do século XX, e não percebido pela crítica.

> Por isso é importante conhecer as possíveis fontes do gênero de um determinado autor, o clima do gênero literário em que se desenvolve sua criação. Quanto mais pleno e concreto for o nosso conhecimento das *relações de gênero* em um artista, tanto mais a fundo poderemos penetrar nas particularidades de sua forma do gênero e compreender mais corretamente a relação de reciprocidade entre a tradição e a novidade nessa forma (BAKHTIN, 1999, p. 159).

Aí convergem Antunes Filho e Lima Barreto de modo recíproco. A proposta do tupi como língua nacional, por exemplo, conteria a característica de produzir um riso ambíguo, ambivalente, duplamente significativo, eivado pela contradição. Tal é o riso ambivalente carnavalesco teorizado por Bakhtin. No romance, explora-se essa ambivalência como uma das características de nossa suposta emancipação política, econômica e cultural (que na história da literatura brasileira se apresenta, no período da Independência, no movimento indianista) a fim de que, pelo riso hilariante, inocente, um riso superior seja produzido em nível discursivo. Atentemo-nos aqui: é nesse ponto que toda estrutura narrativa se torna discurso relacionado à sua recepção historicamente. A forma como se orquestram os episódios, não só da proposta da língua tupi, como de todas as ideias sugeridas pelo major Quaresma, é responsável por uma espécie de riso triunfante do ridicularizado na medida em que ele aponta para o caráter contraditório do riso condenatório, cuja função é unicamente manter a hierarquia social, revelando a mediocridade de quem ri em relação à sua própria participação legítima e democrática no destino da nação. "[...] Lima concretiza [...] uma demolidora e implacável crítica àquela sociedade que condena ao ridículo, à extravagância ou à bizarrice as mais profundas e autênticas inclinações de nosso povo no sentido de realização humana [...]" (COUTINHO, 2011, p. 120).

Lembremo-nos do que o próprio narrador, no romance, comenta sobre o riso dos colegas de trabalho a respeito da *proposta* da língua tupi – "É como se visse[m] no portador da superioridade uma traição à mediocridade, ao anonimato papeleiro" (BARRETO, 2001, p. 60) –, isto é, não é o fato da língua em si, mas o ato de propor algo, que mais conta aí, por denotar certa superioridade em Quaresma quando ele, hierárquica e supostamente,

não passaria de um simples funcionário na repartição em que trabalha. Assim também é vista a atividade de leitura do major, traição à mediocridade, e também a sua biblioteca; assim é visto seu arrojo quando propõe algo ao Congresso: "Este tolo dirigir-se ao Congresso e propor alguma coisa! Pretensioso!" (2001, p. 60).

Porque compreendeu esse processo de significação do riso ambivalente no romance, Antunes Filho pôde, com toda a experiência acumulada, recorrer a diversos recursos de significação (literário, cinematográfico, teatral, fotográfico, musical etc.) sem perder a referência do texto como sentido primário de cada um dos elementos com quais construiu o espetáculo. Essa característica tornou *Policarpo Quaresma* uma obra altamente contemporânea, sem que, em momento algum, perdesse a dupla referenciação que a operação de circulação de linguagens deve manter com a tradição.

Partindo, portanto, das noções de *circulação de linguagens* de Barthes e de *riso carnavalesco ambivalente* teorizado por Bakhtin, com consequente entronização alegórica do tolo (dentro da tradição medieval da sátira menipeia), nossa hipótese assume direção contrária às análises literárias, que em lugar de "triunfo" do protagonista vê, de modo geral, o seu "fracasso" e "isolamento" final. Em geral, essas análises tendem ao exame do personagem como "herói problemático", nos termos de Lukács; isto é, como expressão de uma subjetividade romântica em um mundo decadente, que acaba por suplantar a autêntica experiência humana dentro da sociedade burguesa capitalista. A leitura é válida, a nosso ver, até certa medida, nos termos do gênero romance, mas não nos termos de um herói coletivizado como Quaresma, altamente dialógico, diverso da excentricidade biográfica do herói burguês isolado em sua subjetividade. A própria raiz etimológica do nome do protagonista já conteria essa noção de coletivo: do grego, *poli*, "muitos"; e do latim, *carpo*, "arrancar, repreender, afligir". Soma-se a esses "muitos repreendidos, afligidos etc." o termo "quaresma", referente ao período, após o Carnaval, de quarenta dias, na tradição católica, de penitências às quais o povo deve se submeter.

Como vimos anteriormente, embora o núcleo da cena da proposta de Quaresma ao Congresso seja a adoção do tupi-guarani como língua nacional, é a ação de propor que será severamente censurada através do riso, e não a proposta em si. Nesse sentido, dizer que Lima Barreto, conforme Carlos Nelson Coutinho, "dissolve no humor os elementos equivocados desse nacionalismo" e "critica o falso ufanismo nacionalista assumido por Quaresma" (2011, p. 123) anula o caráter dialógico do riso: tal leitura transfere a ambivalência social do riso unicamente à excentricidade pessoal do protagonista, tornando-o contraditório. Nesse caso, o ato de rir deveria ser entendido como reação espontânea e punição exemplar a comportamentos tidos como inapropriados na coletividade. Em suma, tal riso não seria ambivalente, mas sim monovalente, exemplarmente repreensivo, punitivo, eurocêntrico, representativo de uma estrutura engessada na hierárquica verticalidade das relações sociais, verticalidade só quebrada no Carnaval.

**O autor**

Optando pela concatenação das ações sugeridas no texto, sintetizadas no uso sistemático e adstringente das imagens, o romance de Lima Barreto transforma-se paulatinamente, no teatro, em uma sinfonia epopeica cujas imagens servem de mecanismo metonímico para a compreensão do todo. É através desse mecanismo que a circulação de linguagens, tão bem realizada em *Policarpo Quaresma*, é percebida. Assim, assistir ao espetáculo foi como apreciar um desfile de lembranças, as quais, como a *madeleine* de Proust, iam sendo ativadas a cada nova cena graças ao poder de reatualização das referências.

Dessa forma, as "moedas" pelas quais trafega essa circulação são heterogêneas: desde Chaplin e sua triste

irreverência (a personificação da biblioteca de Policarpo no início da peça: são os piparotes dos atores-livros que anunciam a alegria e assinalam a educação nacionalista do protagonista) a imagens que nos transportam para cenários cinematográficos construídos por cineastas como Federico Fellini (o luto ocasionado pela morte de Ofélia, fundindo-se à morte de Ismênia de Lima Barreto, e a palheta vibrante das cores que marca a dessacralização que a sucede); ou ainda as imagens fotográficas magistralmente registradas pelas lentes de um Cartier Bresson (a dança com as cadeiras marcando a alegria de um matrimônio ou a impactante e solitária imagem do sapateado feito pelo ator Lee Taylor interpretando a luta de Quaresma contra as formigas à execução do Hino Nacional).

De modo excepcional, nada escapou de sua matriz de referência textual: as imagens evocam a contemporaneidade do teatrólogo, sua capacidade de conduzir e redimensionar os elementos de sentido da peça, ao mesmo tempo em que o sentido do romance preservou-se e mesmo se potencializou nesse novo contexto; sem anacronismo algum, sem petrificar-se sob o efeito das extravagâncias de um tempo histórico fossilizado pelo museu, nada foi trazido ao palco de modo que recendesse a bolor, sob as tintas desbotadas do passado, vistas de longe pelo olhar contemporâneo, alheio a esse passado e a seu próprio tempo.

Ao contrário, o Policarpo Quaresma de Lima Barreto, pela ótica de Antunes Filho, ganhou uma sobrevida, apontando-nos os fracassos de nossa suposta independência em função de nosso imobilismo histórico, nossa passividade absoluta diante das condições concretas e existenciais de transformação popular e que materialmente constituem a nação idealizada e atual. Daí, naturalmente, a fuga do teatrólogo de um gênero como a *comédia*. Esta apenas produziria o riso exemplar e disciplinador da lei e da conveniência, indicador de que devemos nos submeter a certo modelo de pensamento e atitudes para não cairmos no ridículo. No *carnaval*, o riso é ambivalente, universal, possível e transformador: não admite a omissão diante das circunstâncias em que se produz, não conhece a ribalta: a recepção é sua condição inequívoca de sentido.

No *Policarpo Quaresma*, o texto de Lima Barreto é suporte das mais diversas e variadas imagens utilizadas pelo diretor como forma de concatenação das principais ideias sugeridas pelo romance. É a partir desse recurso de produção que o diretor privilegiará as imagens, enquanto o texto será potencializado, já que, nessa peça, muito é sabido e compreendido graças à beleza e exatidão categórica dos atos, da coreografia, da sonoplastia e das alegorias cênicas, que resumem de modo disciplinar a trama delicada de todo o romance.

O espetáculo pode ser dividido em três partes: a primeira retrata a vida e as lucubrações de Policarpo à procura da identidade nacional, reivindicando um sentido de *ser* e *estar* no mundo a que pertence política e culturalmente, sobretudo quando se vê impelido à tarefa de pesquisar aspectos tipicamente *nossos*, tendo como consequência sua internação no hospício; a segunda assinala o momento da execução da ideia de que o Brasil é um país privilegiado em suas riquezas naturais e que bastaria a energia do trabalho para que prosperasse (na labuta com a lavoura, seu sítio vai ser assolado pela praga das formigas, pelos impostos sobre a produção e pelo poder político de latifundiários, desmentindo o idealismo romântico de prosperidade e modernização), desencadeando a terceira e última parte: o alistamento no Exército de Floriano e a luta armada em defesa dos ideais revolucionários que o impelem, dando seu apoio direto ao governo.

É nesse último ato que Policarpo vai se dar conta de toda a contradição implicada no ideal emancipatório da pátria, de sua suposta autonomia enquanto nação livre, lugar privilegiado pela natureza e apto ao desenvolvimento pleno de todas as nossas potencialidades. Essa

constatação despertará no protagonista o sentimento de derrota, decepção diante dos esforços empregados segundo aqueles ideais. Por outro lado, num efeito de inversão, essa derrota se torna redenção, do ponto de vista enunciativo ou do espectador, por apresentar, de roldão, toda a mediocridade da vida social e política brasileira engessada no imobilismo da conveniência. É de todo sabido que Policarpo vai ser considerado "traidor da pátria" e encerrado na Ilha das Cobras, onde será executado. E é o sentido dessa morte que traz à tona o vigor crítico do livro, em forma de inversões de sentido.

Essa morte está, desde o começo, simbolizada em termos ambivalentes. A execução covarde (riso supostamente equilibrado, transformado em "raiva, ódio a um inimigo mortal") entroniza o até então ridículo como uma possibilidade plausível de execução, um risco, desmascarando toda a sociedade em seu trajeto aparentemente sensato, segundo o princípio de um interesse particular escamoteado num discurso de interesse geral, nacional:

> A minoria privilegiada encara a si mesma e a seus interesses como se a nação real começasse e terminasse nela. [...] Duas consequências negativas advêm de tal distorção. A primeira diz respeito à unilateralidade com que "as exigências da situação" se elevam à esfera da consciência social, do comportamento social inteligente e da atuação política. Os "problemas" que ganham prioridade são os problemas que afetam os interesses, a segurança ou a rede de poder da minoria privilegiada [...]. A segunda diz respeito à propensão dessa minoria, instalada nos principais centros estratégicos de decisão e de dominação, a graduar ou adulterar as mudanças, assim "filtradas" de acordo com seu código de conveniência (FERNANDES, 1979, p. 45-46).

É a partir dessa percepção que a execução de Quaresma se torna redenção; pois ela é justificada segundo um *princípio patriótico* que convém a seu algoz, que nada mais é senão a negação da democracia, da participação democrática e popular (simbolizada em Quaresma, Olga e Ricardo Coração dos Outros). De tal morte nasce a reflexão da ambivalência dos conceitos, atitudes e ideais que desfilam ao longo da peça; distinguindo uma e outra segundo a legitimidade das atitudes é que vamos compreendendo certos mecanismos de discurso. Daí o comentário do narrador, no romance, de que ganhamos um pouco mais de simpatia por nossa espécie presenciando tais eventos, ainda que homens como Policarpo estejam tocados por um grão de loucura. Porque essa loucura, pequeno grão de loucura, desmascara a suposta sensatez do sério em termos de flexibilidade/engessamento das mudanças sociais.

Assim, a peça se inicia com o desenrolar de um tapete branco, acompanhado pela execução de uma canção circense, ao longo do palco, o qual um personagem atravessa dando cambalhotas. Segue-se a passagem de três personagens trajados de uniformes militares pretos, rostos cadavéricos (mortos-vivos), rindo forçosamente. Levam um esqueleto (Policarpo Quaresma), cujo contraste entre o branco dos ossos com o preto dos uniformes produz certa sensação de algo enigmático, desconcertante, aparentemente destituído de qualquer sentido cômico, embora a oposição entre as cores já seja um indicativo de ambivalência do riso: assistiremos a um circo de horrores. Segue a esse grupo uma figura de mulher, vestida de roxo (provavelmente Ismênia, interpretada pela atriz Natalie Pascoal), lançando confetes ao ar, e que fica, ao final da travessia, só no palco. Antes de sair de cena, lança uma gargalhada funesta, misturando riso e morte num ambiente de silêncio.

Assim, o elevado (gênero trágico, alto/morte) e o desprezível (gênero baixo/riso) atuam num mesmo

lugar, simbolizando aí que a linguagem será "palco das contradições representadas", cujas armas serão o riso e a loucura contra a suposta seriedade das leis sociais ou da natureza.

**O intérprete**

> No ato do riso carnavalesco combinam-se a morte e o renascimento, a negação (a ridicularização) e a afirmação (o riso de júbilo). É um riso profundamente universal e assentado numa concepção do mundo. É essa a concepção do riso carnavalesco ambivalente. (BAKHTIN. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999. p. 127).

Este "abrirem-se as cortinas" de que falamos anteriormente, portanto, é alegoria de todo o enredo e de toda a trama: remete ao riso carnavalesco ambivalente, anunciando as inversões produzidas pelo riso: a morte que vai recair sobre o riso do sério, e a entronização do ridículo em lugar elevado pelas mãos de seus próprios algozes. A excentricidade do major Quaresma desmascara a mediocridade da suposta normalidade das coisas, desafiando tal normalidade pela denúncia de sua unilateralidade, sua imobilidade absoluta diante das necessidades de mudança e de transformação das velhas atitudes, de velhos interesses, de normas ultrapassadas pelas circunstâncias em que certos problemas se apresentam. Tais questões vão se mostrando naturalmente ao espectador, em princípio como puramente risíveis. Evocam, antes, o riso que será, mais tarde, alvo de reflexão e até mesmo de determinada possibilidade de riso triunfante e de júbilo.

Continuando a análise da peça, a personificação dos livros da biblioteca de Policarpo (metáfora do universo interior do major) orquestrando a recepção, surge como o antigo Coro e é, por vezes, uma das vozes do narrador. Com a chegada de Ricardo Coração dos Outros, vêm ao palco, um após outro, todos os elementos de que se servirá o diretor em sentido oposto à anormalidade do protagonista. E o espectador experimenta, por meio do desenho cênico que aos poucos vai sendo traçado, as desenvolturas de Policarpo, que não anula, em nenhum momento, sua predisposição de conhecer e enaltecer a pátria. Nem mesmo quando sua irmã, Adelaide, anuncia a chegada de Ismênia, que vem convidar Ricardo para tocar na casa de seu pai, o general Albernaz.

Referindo o valor do violão e das modinhas como uma característica patriótica, Albernaz e Policarpo logo intentam recuperar algumas tradições musicais, a fim de realizar uma festa, indo à procura de Maria Rita, ex-criada da casa de Albernaz. Momentos depois, encontram-se com a ex-criada do general, com o intuito de resgatarem fontes da cultura popular brasileira.

Maria Rita surge em cena com um vestido velho, de golas e punhos vermelhos, aparentemente um traje de dormir – complementado pela touca – que nos remete à lembrança de algo já visto. O major e o general pedem a ela que lhes ensine velhas canções, das quais a velhinha diz não ter mais recordações. Diz que só se lembra de coisas velhas, do tempo do cativeiro. E declama, finalmente, certa quadrinha: "E vem tutu / Por detrás do murundu / Pra cumê sinhozinho / Cum bucado de angu" (BARRETO, 2001, p. 33), dando uma enorme gargalhada ao terminar a declamação, simulando a explosão de fogos de artifício em seguida. Produtora de riso, a cena, além de dramatizar textualmente a obra de Lima Barreto, recupera a imagem do lobo mau da fábula de *Chapeuzinho vermelho*, sem que isso produza a ruptura entre o romance e a peça. Isto é, Maria Rita é reatualizada, a partir do romance, como uma reminiscência da fábula infantil sobre os ritos – no caso, o da quadrinha – do exercício de fingir-se frágil. Travestida de vovó, segundo a leitura de Antunes Filho, essas manifestações, longe de serem ridículas, esconderiam um enorme potencial

comunicativo dos sentimentos de revolta e de desejo de liberdade dos escravizados.

Esse é um caso de interpretação inovadora, sem com isso deixar de ser uma adaptação do próprio romance: "A neta [de titia Maria Rita] que até ali ouvia calada a conversa animou-se a dizer uma coisa, deixando perceber rapidamente a fiada reluzente de seus dentes: – Vovó já se esqueceu" (2001, p. 33). Perceba-se que a neta de Maria Rita ri e esconde esse riso. Isto é, o deixa escapar num instante, mas o esconde sob a gravidade do assunto que move os dois personagens: resgatar as nossas origens.

O riso produzido tanto na peça como no romance não é outro senão o teorizado por Bakhtin. É hilário, mas também sério. Atitudes e eventualidades jocosas merecedoras de ódio, não de riso inocente, deixam-se perceber por meio dele. Nesse caso, as antigas manifestações folclóricas e culturais conteriam determinada expressão de revolta e um profundo desejo de emancipação, eivada dos fermentos da sublevação contra seu dominador. Ou seja, nada haveria nelas de pitoresco ou patético segundo a interpretação do romance pelo diretor de teatro. E, mais ainda, elas representariam o risco de dissolução do sistema social, ainda que penetre nele pelas portas do riso que as marginalizou como *pitorescas*. O sentido do riso da neta de Maria Rita, altamente dialógico, revela a percepção de que *o outro* não as conhece bem a fundo para captar a contradição e o risco produzido de assumir o discurso alheio como um "discurso próprio" e reproduzi-lo como folclore ingênuo, de um povo mais feliz no passado.

Assim, o resgate de nossa cultura popular perde o caráter extravagante: é um riso, de fato, inocente na boca de outrem; não aquele que esconde o riso *superior*, triunfal, e chega a refletir que aquilo seria mais digno de ódio do que aquele rir inofensivo. E essa é uma interpretação contemporânea. Stuart Schwartz, por exemplo, revendo historiograficamente o sentido das senzalas e dos mocambos, sua organização espacial e geográfica, afirma que "[...] representava[m] uma expressão de protesto social numa sociedade escravocrata" (SCHWARTZ, 2001, p. 229), e não de desleixo, como tanto se falou durante anos a respeito dos quilombos. Schwartz nos conta que a maioria das expedições de captura e destruição dos quilombos fracassava pelo desconhecimento de sua organização: o fato de suas ruas desobedecerem, por exemplo, a lógica da linearidade da maior parte das cidades resultava em desorientação tática para os invasores, que perdiam a noção de localização e se perdiam, nos mocambos e quilombos, por ruas tortuosas, sendo desbaratados ou dando chances para que os revoltosos e fugitivos reagissem ou se embrenhassem na mata fechada. Nesse sentido, a ideia de desleixo se perde e vem à tona a noção de resistência. Tal é o universo do outro quando levado a sério.

Portanto, tal riso inocente, na peça, fica marcado pela incapacidade de penetrar no universo do *outro* ou de si próprio para uma análise profunda e consciente das incoerências e fragilidades resultantes da adesão, por exemplo, do discurso alheio sem prévia reflexão; tal riso torna-se risível, num nível de discurso singular, pelo apagamento dos limites tradicionais que separam plateia/leitor do tema tratado, isto é, pelo apagamento dos limites entre duas consciências. Segundo Bakhtin, essa possibilidade decorre da exploração de formas de representação carnavalesca. Diz o teórico russo: "não há a ribalta na sátira menipeia"; não há limites claros e absolutos entre o que se passa no palco relacionado com a plateia enquanto recepção.

O riso produzido permanentemente no primeiro quadro da peça – quando Quaresma, ao receber Olga, por exemplo, chora como forma de demonstração de sua alegria pela visita dos amigos, atribuindo tal costume às nossas origens tupinambás – tem significado imanente e é estímulo à nossa predisposição ao riso (decorrente

do reconhecimento, em termos de lei social, de que tais atos ou intenções são patéticos). Efeito produzido também quando declama um verso em tupi. Pode-se dizer que nada há ali senão o estímulo permanente a um riso histórico: dele se depreende a duplicidade das características que fundam e movem os ideais emancipatórios da pátria: a independência conquistada pelo filho do rei em nome do povo, que, para não perder o direito ao trono de Portugal, se proclama imperador; nosso mais ilustre herói, após a independência, traz a reminiscência de sua "traição" a Portugal no termo *in*confidente (quem trai a confiança); a eleição do indígena como nosso cavaleiro medieval foi o modelo de heroísmo (enquanto arquétipo eurocêntrico) e ao mesmo tempo o da barbárie e do atraso (quando seus costumes chocaram-se com os interesses econômicos e políticos das elites). Essa duplicidade das características fundamentais da fundação da pátria produz dois tipos de significado, um sério, outro ridículo, que só podem conviver na carnavalização.

Em *Policarpo Quaresma*, é pela exploração de elementos que evocam a contradição, como a proposta do tupi, que essas duas características, a risível e a séria, são exploradas ao longo do espetáculo. Tal é o efeito do sapateado sobre as formigas durante a execução do Hino Nacional: momento emblemático da peça, em que o público brada "bravo! e aplaude de pé", traindo-se a si mesmo, esquecido de que inicialmente ria copiosamente do mesmo sentimento patriótico que ora aplaude com lágrimas nos olhos. Tal qual o próprio nome do protagonista, do latim, a plateia é *poli* e *carpo* ao mesmo tempo. Contrastando com ela, Ismênia é *unidade* absoluta do eu e da lei social, o *outro* em si mesma.

Exploram-se, assim, pelo contraste, as aspirações *normais de Ismênia* e as de Quaresma: o do futuro desenvolvimento da nação brasileira autônoma simbolizada no último (loucura); e a determinação de Ismênia, dada pela esperança de obter pelo casamento a estabilidade social, sentido de realização particular fundada na *prática* da lei social (normalidade), estabelecendo certa relação por que se deverá perceber e refletir: *a neutralização da vida* (nosso Quaresma interior) *pela normalidade* (nossa Ismênia); em suma, *a dinâmica de transformação produzida por ideias tidas por excêntricas*.

Ismênia simboliza a normalidade (prática de uma lei social séria) como uma forma de neutralização das transformações. Tal neutralização se dá, nela, pela "[...] obrigação que incrustam no espírito das meninas, que elas devem casar a todo custo, fazendo do casamento o polo e o fim da vida" (BARRETO, 2001, p. 202). Quaresma simboliza o desafio de pôr em prática seus ideais e, ainda que nada mude efetivamente, servirá de modelo segundo *o fim* legítimo de realização humana em uma vida.

Tanto na peça como no romance, Ismênia é o *outro*, a versão *normal* (a lei social), cujas esperanças contrastam simetricamente com as do major Quaresma, constituindo o nó das inversões de sentido e um método crítico. Ismênia simboliza o drama, seu sonho não é menor do que o do major. Assim, "um diálogo se organiza entre eles, donde provêm as díades estruturais do carnaval: o alto e o baixo, o nascimento e a agonia, o alimento e o excremento, o louvor e a injúria, o riso e as lágrimas" (KRISTEVA, 1977, p. 86).

Ao passo que Policarpo se apresenta jocosamente e produz o riso, Ismênia produz, primeiro, a simpatia, para, em seguida, após o seu drama, produzir a lágrima e a compaixão. Assim, essa personagem representa a imobilidade social produzida pela prática da lei, sem questionamento, ou a imobilidade de um costume qualquer; e, segundo o gênero dramático, trágico, a impossibilidade de emancipar-se da lei que a constrange e a submete a um papel social determinado na fixidez. Foi a partir da mescla desses dois polos de sentido do romance que o diretor foi reunindo os extremos e tecendo a crítica ao total imobilismo social do sentido "não criticável do sério", "não ridículo", a inaptidão do julgamento

que a absolutilização de um ideal normatizado pela prática social pode produzir no indivíduo.

Assim posto, se o fracasso particular de Quaresma produz a reflexão, desvelando o sentido inócuo das leis sociais, por outro lado, esse mesmo fracasso vai permitir o despertar da consciência de Olga e Ricardo Coração dos Outros para a verdadeira emancipação. O sentido de sucesso e fracasso se relativiza aí. Por isso, o insucesso pessoal de Ismênia nada mais é que a representação do fracasso social e dos costumes. Foi inculcado nela como normalidade, mas a leva a uma loucura imperiosa e trágica. É a personalização de um valor social, moral, coletivo e unilateral que falha; no entanto, a falha é atribuída particularmente a apenas um dos indivíduos, como se fosse dela a culpa, não de uma socialização baseada em interesses: "No carnaval, o sujeito é aniquilado [...]". Se assim não fosse, não teríamos uma sátira de carnaval; ou teríamos uma *comédia* ou um *drama romântico*. "O riso do carnaval não é simplesmente paródico; não é mais cômico que trágico; é as duas coisas ao mesmo tempo, é, se se quiser, *sério*, e só assim é que a sua cena não é a da lei, nem a da paródia, mas o seu *outro*" (KRISTEVA, 1977, p. 87-88).

Daí o uso desses quadros imagéticos que denotam felicidade, riso, não se totalitarizar, interceptados por momentos de tristeza e desolação ou mesmo completamente substituídos, evidenciando sofrimento e decepção. Isso pode ser notado no momento em que Quaresma experimenta as desilusões causadas pelo infortúnio das saúvas e a devastação que elas impõem ao campo, local que pensava ser propício à felicidade e ao bem-estar humano (resumido pelo sapateado do ator Lee Taylor, que nos faz lembrar a desenvoltura de um Fred Astaire). O *outro*, sempre sentido pela contrariedade que a experiência prática encerra, é constantemente evocado pelo riso hilariante. Assim, por um lado o personagem *age* segundo seus (não seriam nossos?) fundamentos patrióticos – multilateralmente, produzindo certa comicidade –, por outro, também revela o *outro* dialogicamente, como o não nacional, não nativo, não cativo, não louco etc., segundo o mesmo efeito de desprezo contido no riso. Assim, por exemplo, manifesta-se o estrangeiro (em termos ideológicos):

> No dia em que o chamaram de Ubirajara, Quaresma ficou reservado, taciturno, mudo, e só veio a falar porque, quando lavavam as mãos, num aposento próximo à secretaria e se preparava para sair, alguém suspirando, disse: "Ah! Meu Deus! Quando poderei ir à Europa!" O major não se conteve [...]: "Ingrato! Tens uma terra tão bela, tão rica, e queres visitar a dos outros!" [...] O outro objetou-lhe que por aqui só havia febres e mosquitos [...] (BARRETO, 2001, p. 19).

As duas posições contrastantes estão construídas como ilusão do idealismo nacionalista e romântico de nosso potencial e, por outro, não menos ideal, o da desvalorização do nacional revelada pela concepção própria do estrangeiro, incorporada à consciência que se marginaliza a si mesma, sem perceber os fundamentos constituintes dos valores atribuídos aos dois tipos de ideais e comportamentos. Na peça de Antunes Filho, esse contraste de risos recíprocos, sob o mesmo efeito que o ideal realiza sobre a realidade, como já referimos, foi muitas vezes cumprido pela trilha musical da peça, funcionando como comentador das ações desenroladas: o lundu "Lá no largo da Sé Velha", de Cândido Inácio da Silva, explicita claramente o tema no seguinte trecho:

> [...] Os estrangeiros dão bailes
> P'ra regalar o Brasil
> Mas a rua do Ouvidor
> [é] de dinheiro hum funil.
> Lindas modinhas
> Vindas de França
> Nossos vinténs

> Levão na dança.
> Bravo à especulação
> São progressos da nação (KIEFFER, 1996, p. 140).

Por isso nem é assumido o nacionalismo de Quaresma como ideal totalmente legítimo, tampouco o ideal estrangeiro, já que ele não tem função puramente estética ("P'ra regalar o Brasil") – o contraste impõe a reflexão do espectador nas fortes relações econômicas que as concepções de pátria evocam. Isso se explicita de modo evidente no momento em que o doutor Armando, marido de Olga, chega ao sítio Sossego e é apresentado a Quaresma, que se espanta com os trajes do doutor, vestido como quem estivesse em um safári na África, caracterizando-se não só como estrangeiro em sua própria pátria, mas também como concepção do *outro* incorporado à consciência de modo ingênuo. Se, portanto, o major causa riso, esse riso não se absolutiza nele (transformando-o em única regra do jogo satírico), o que faria da peça uma simples *comédia*. O riso atinge a todos, inclusive a plateia, que, ao rir de Quaresma, revela ter consciência dos valores do *outro* e os encara com naturalidade, na visão eurocêntrica do doutor Armando (a impressão, em termos de recepção, é que o riso não recai sobre o marido de Olga, mas sim sobre o espanto de Quaresmas ao vê-lo trajado de tal modo).

Portanto, o doutor Armando não é menos excêntrico que Policarpo Quaresma: o interior do país é visto por ele pela ótica do *outro* (eurocentricamente) como uma terra estrangeira, uma savana africana, cheia de febres e mosquitos, revelando sua própria ignorância em relação à sua pátria. Daí o narrador de Lima Barreto tecer o seguinte comentário sobre seu herói: "É raro encontrar homens assim, mas os há e, [...] mesmo tocados de um grão de loucura, a gente sente mais simpatia pela nossa espécie" (2001, p. 60). Este é o sentido de nacionalidade que norteia o romance e a peça, mais humano e desinteressado, personificado em Quaresma. Mas, não se tratando de um drama psicológico, ele logo se impõe enquanto significado de nacionalismo flutuante. Essa significação de pátria é socialmente reconhecida nos discursos quando alguns embates produzidos o evocam; basta pensar no movimento atual chamado "O petróleo tem que ser nosso" *versus* interesses estrangeiros, utilizado pelos governantes; as apropriações de símbolos nacionais, como a bandeira, o hino nacional e o uniforme da CBF, na maior parte das vezes desprezados, em defesa da nação etc. É o que converte o sentido "do riso do supostamente sério" em algo risível também; e, consequentemente, em *sério*, digno de reflexão, o que era ridículo até certo tempo.

Mas é só quando algo de digno apresenta-se no ridicularizado que se passa a ter "mais simpatia" por ele e por sua causa. E é assim que o ideal nacionalista de Quaresma, intencionalmente trabalhado para que produza comicidade, contrasta com o ideal estrangeiro incorporado ao do doutor Armando e demais elementos ao longo da peça: "O riso carnavalesco não permite que nenhum desses momentos da sucessão se absolutize ou se imobilize na seriedade unilateral" (BAKHTIN, 1999, p. 166). Disso resulta que o gênero não se *convencionalize* também, o que faria, por exemplo, com que tivéssemos apenas ou a *comédia* ou o *drama*, ou a *tragédia* ou a *epopeia*, que não permitiriam a convivência, em um mesmo lugar, do riso e da lágrima, do cômico e do sério; portanto, não permitiriam a "dança das cadeiras" e as trocas de papel entre os personagens.

**Atualidade e sentido histórico do riso ambivalente**

> A mitologia pobre de nosso tempo parece ter medo de ir além da superfície. Desconfiamos da profundidade, rimos da reflexão dilatória. Imagens de horror passam rapidamente por nossas telas, grandes ou pequenas, contudo não queremos que sua velocidade seja diminuída por comentários: queremos ver os olhos de Gloucester arrancados, mas sem ter de assistir o resto de *Lear*.

> (MANGUEL, *No bosque do espelho*: ensaios sobre as palavras e o mundo. São Paulo: Cia. das Letras, 2000, p. 27).

Em *Policarpo Quaresma* de Antunes Filho, todos aqueles elementos são utilizados na produção do sentido, e não um deles em detrimento dos outros. E isso contempla o olhar contemporâneo; sobretudo, possibilita a circulação de linguagens proposta por Barthes.

Voltemos a Ismênia. Na cena em que Floriano diz ter lido o memorial de Quaresma, em que o chama de visionário, superpõe-se à saída do protagonista, no palco, a aparição esmaecida da filha de Albernaz, ao fundo, segundo a mesma perspectiva de inversão: Genelício desmancha o noivado e foge; Quinota, a irmã, casou-se. Enquanto Policarpo, ali, dando lugar à entrada da menina, vai saindo de cena lentamente, compreendendo de modo desolador que todas as contrariedades com quais se deparou não eram gratuitas, Ismênia, por sua vez, é esmagada pela indiferença de suas aspirações. É aniquilada enquanto sujeito, inabalável em seu objetivo único: casar-se (lei social de normalidade), tendo como resultante a morte absoluta, inflexível, para a mulher, mas isso só seria definitivo se Olga não tivesse despertado para o alcance do papel feminino na sociedade, quer dizer, se não percebesse sua condição a partir do reconhecimento das dignas intenções do padrinho e o desenrolar dos fatos.

O vestido de noiva de Ismênia a leva imobilizada à morte (simbolizando a inflexibilidade), eis sua camisa de força moral; em contrapartida, a camisa de força ideológica de Policarpo se despedaça ao passo que ele pressente não haver nação nenhuma por trás das contrariedades; que tudo não passava de ilusão, inclusive percebendo, nos marinheiros revoltosos, o mesmo princípio patriótico que os leva à rebelião e que norteou seus atos.

Aqui temos o núcleo das conversões: a morte de Ismênia nada produz, seu fracasso é redundante: embora o ideal seja social, em função de certo valor moral do papel da mulher, é sobre sua pessoa particularmente que o fracasso recai. Na peça, Albernaz diz a Quaresma: "O que um sonho pode fazer a uma pessoa". Tal discurso é altamente dialógico[2]: o general refere-se à sua filha Ismênia, mas também, ainda que indiretamente, o autor, o teatrólogo ou, se se quiser, o narrador, usa essa frase para nos dizer algo a respeito de Quaresma e refletir a relação entre o protagonista e Ismênia, cujos sentidos de fracasso são diametralmente opostos.

A cena do enterro da moça, sacro, sério, é seguida pela dessacralização, ao som do tango, em que os demais personagens, ora trajados de luto, vestem-se luxuosamente, extravagantemente, dando prosseguimento ao desfile de carnaval, indiferente ao indivíduo, ao sentido da vida de Ismênia, imobilizada no túmulo pelo ritual de apagamento do sentido da vida.

Em contrapartida, a trajetória aparentemente patética de Quaresma e sua morte revelam a unilateralidade das leis sociais vigentes. A superposição, no palco, de Ismênia e Quaresma pretende rever o comportamento moral pela ótica do que supostamente é considerado tolice; enquanto possibilidade da transformação, exatamente pelo fato de que seu sonho é uma ousadia punida com o riso ou com o silêncio, que o torna merecedor de pena de morte, qual um perigoso inimigo. Tendo como princípio fundador legítimo (lei) a nação (uma delas, já que dialogicamente há outras, donde o nome *poli*) e seus concidadãos, logo não compactuaria com a causa de *uma* classe ou de apenas um grupo. Sua execução revela o Brasil de uma minoria, organizada segundo a conveniência do poder governante, cujos ideais nada teriam a ver com os de Policarpo, que não são outros senão os que se fundam, em 1822, sob a bandeira estrelada do cruzeiro e da liberdade política, econômica e cultural do Brasil. Ou melhor, segundo os princípios fundamentais de nação livre moderna de qualquer outro Estado no mundo, mas que, no Brasil, acabam

enfraquecidas pela contrariedade que a nossa experiência histórica de revoluções passivas encerra.

Há alguns anos, vimos como foi encarada a proposta de lei apresentada pelo então deputado Aldo Rebelo a respeito da Língua Portuguesa, que nada mais era senão a mesma ideia que vigora na Alemanha, França, entre outros países, inclusive Portugal, que, durante uns anos, adiou sua assinatura em relação à Reforma Ortográfica atual, tendo depois se negado definitivamente a assiná-lo. O que fora é encarado como princípio civilizatório e modelar aqui cai no ridículo, pela impossibilidade de contemplar *a pluralidade* de nossa cultura, impedindo reflexão mais profunda a respeito de como nos orientarmos sobre os debates de temas sociais, políticos e culturais relativos ao Brasil. O riso de censura, frequentemente evocado em circunstâncias que dizem respeito unicamente a nós, e a respeito de interesses particulares a nosso país, remete à obra de Lima Barreto: os jornais noticiaram o projeto de lei apresentado pelo deputado a partir do sentido unilateral que Policarpo Quaresma tem, isto é, como sátira de atitudes que não se devem levar a sério. Tal leitura reduz o protagonista a uma espécie de Dom Quixote nacional, lutando contra moinhos de vento, mas que não deixa de ter sentido político nem de servir a interesses particulares quando se faz necessário silenciar dissidências (os símbolos nacionais, ora desprezados, ressurgem alavancados pelos interesses, evocados estrategicamente, das minorias instaladas em posições-chave do poder). É por isso que uma interpretação diferente desta – unilateral, que reduz a sátira menipeia a uma comédia, que não contempla a coexistência do contraditório – não pode ser considerada senão como uma intervenção política no mundo das ideias próprias de nossa cultura e de nossa História.

Lembremos que, no romance, quando Olga busca a clemência de Floriano a fim de livrar o padrinho da morte, é dessa contradição que ela se dá conta, o que faz da morte de Quaresma (iniciada pelo riso) não um triste fim, mas uma finalidade inequívoca e emblemática de escancarar a verdadeira face da função do riso de censura, representada na peça pelo desfile da militarização do sistema; da noiva envolta em esparadrapos, bailando com um boneco de palha; da vaidade enfurecida rabiscando a própria face, indiferente aos problemas sociais e humanos. Olga percebe tudo isso no momento de buscar a clemência do algoz: "[...] teve vergonha de ter ido pedir, de ter descido do seu orgulho e ter enxovalhado a grandeza moral do padrinho com tal pedido." Na peça, esse sentimento é transferido para a plateia: sentimo-nos envergonhados do riso hilariante, sem fundo algum, que recaíra sobre Quaresma.

Eis, no romance, o momento da entronização do ridículo e da ridicularização do sério, típico do riso carnavalesco ambivalente e da sátira menipeia (a entronização de um rei Momo no lugar do rei sério é uma possibilidade transformadora). Eis a inversão: a morte de Quaresma não o imobiliza, atua sobre Olga, Ricardo e a plateia, abrindo possibilidades de transformação da consciência: "[...] com efeito, significam para o romancista [e na peça] alternativas concretas à mesquinha atmosfera burocrática que dissolve a humanidade dos homens" (COUTINHO, 2011, p. 136); por outro lado, torna a vida de seus algozes e dos que com eles compactuam um túmulo social de inércia, que os leva à prática cruel, totalitária, em relação à coexistência com o *outro* em num ambiente democrático. Sua intolerância principia com o riso, mas, se necessária, tal atitude desce às raias da violência e da covardia envolta a um patriotismo cínico (como nas manifestações de direita de 2015, com integralistas, defensores da volta do regime militar e *skin-heads*).

Assistimos, assim, a um Brasil altamente contemporâneo, que apresenta questões históricas a serem refletidas – ainda que sob a leveza da representação artística, que a obra tem e não perde de modo algum se formos um pouco mais a fundo em seus significados.

**A obra**

*Policarpo Quaresma* parece corroborar o vigor e a atualidade da produção de Antunes Filho. Ao mesmo tempo em que se assiste ao lirismo proporcionado por um grande espetáculo, o qual não negligencia aspectos essenciais do teatro, como o desvanecimento de atores em favor de soluções mirabolantes e tecnológicas, vê-se a preocupação com o renovar-se constante de nossa sensibilidade crítica. A conjugação desses fatores é percebida no decorrer das cenas.

Antunes constrói seu espetáculo respeitando a ordem cronológica dos fatos, como descritos no livro de Lima Barreto. A narratividade não é substituída por fragmentos e hiatos. Entretanto, essa mesma construção resulta de fatores que extrapolam os limites textuais: a personificação dos livros; a trilha sonora e a iluminação são narratologicamente exploradas com a utilização das "moedas" diversas com que Antunes estabelece seu diálogo com a obra barretiana: ora são os livros personificados, ora são as modinhas, o tango, a valsa e o lundu que fazem a vez do narrador.

Segundo Linda Hutcheon, a intertextualidade e o dialogismo são efeitos singulares e recorrentes nas variadas manifestações artísticas contemporâneas; muitas delas constroem sua poética por meio do diálogo estabelecido com outra obra. Porém a autora alerta para o fato de que essa volta ao passado não se restringe a mera cópia ou citação, mas, através de um diálogo crítico e reflexivo, a forma retomada estabelece parâmetros coerentes com a obra atual.

Assim é que é percebida, na última cena – apenas um entre diversos exemplos –, a intertextualidade entre Antunes e Stanley Kubrick. O espaço diegético dessa cena é preenchido pela escuridão, de onde vem surgindo o tenente-coronel num balé de gestos que lembram o *slow-motion* usado em ficções espaciais a fim de produzir a sensação da falta de gravidade. E imediatamente nos lembramos de que, de fato, a valsa "Danúbio azul" também é usada por Kubrick, na passagem do primeiro quadro de *2001 – uma odisseia no espaço*, por ele nomeado de "Aurora do homem", para o quadro seguinte, em que vamos encontrar os protagonistas do filme na estação espacial Clavius.

Ora, essa aurora do homem de *2001* é um evidente questionamento de nossa origem darwiniana ou rousseauniana, mesmo positivista, em termos felizes e de evolução. Kubrick apresenta dois momentos de nossa história evolutiva (positivista) de um prisma duríssimo: ela seria história de violência de grupos, primitivos num primeiro instante, sociais a seguir, no contínuo evolutivo da história. O caso é que a evocação do filme na última cena da peça *Policarpo Quaresma* não é nada gratuita. Na obra mais conhecida de Kubrick, é nesse quadro do filme que o dr. Floyd, representante oficial do governo, surge e cala de modo incontestável os membros do Conselho Nacional de Astronáutica. Inclusive, é a única cena do filme em que a bandeira dos Estados Unidos aparece, relacionando o poder político tirânico e a violência cuja resultante será o silenciar de qualquer manifestação ou reação adversa ao poder estabelecido: aqueles que querem divulgar a descoberta do monolito na Lua são constrangidos ao silêncio imposto pelo governo a partir da "colaboração por escrito" de que nada seria divulgado senão conforme as diretrizes do Estado.

Dessa forma, a beleza do espetáculo ocorre por meio da junção entre forma (*circulação de linguagens*) e conteúdo temático. Se as belas imagens são capazes de sintetizar muito do enredo, os diálogos e a trilha sonora escolhida também são eficazes para provar tal sintonia. Cada diálogo preocupa-se com o conteúdo ulterior de seu sentido. Assim, por exemplo, quando Policarpo Quaresma recebe a visita do general Floriano Peixoto no quartel, o diálogo travado pelos dois expressa a maneira como, pelo descaso, as resoluções são tomadas

no país; evidenciando, ao mesmo tempo, a linha tênue entre público e privado (interesses particulares que norteiam as decisões) na qual segue hesitante a nação brasileira. Quando questiona o porquê dos embates travados no país, o protagonista é silenciado por seu interlocutor: Floriano sugere a ele, como forma de tangenciar o assunto, que holofotes sejam colocados no quartel a fim de tornar o ambiente mais iluminado.

Enfim, o uso da circulação de linguagens comprova a novidade que o diretor imprime em seu espetáculo. Novidade aqui não no sentido de construção de algo extravagante e deliberado; antes, no que, segundo Ferreira Gullar, é fundamental à obra de arte, ou seja, a busca com preocupação e interesse de sua qualidade estética, assim como em sua execução, complexidade e adequação de forma e conteúdo. (2006, p. 14). O final do espetáculo tem sua beleza escondida no silêncio e na reclusão. O ambiente, preparado acusticamente pelo "Danúbio azul", imprime, de forma metonímica, a impiedosa contradição inerente que assola o país.

Não é por meio de palavras – fugindo aqui mais uma vez da obviedade que uma fácil adaptação pode levar – que Antunes aponta as desilusões finais do protagonista: a valsa que inicia na última cena não acompanha nenhum ambiente festivo, mas retrata os variados usos da tirania quando ela não pode mais se ocultar na placidez do riso.

O espectador, tendo antes presenciado ora a pureza e a inocência de cores claras e brandas como o branco, ora a luxúria e o desregramento humano encarnados em cores fortes, como o vermelho, agora é atingido pela penumbra, a mesma que envolvia aquele esqueleto no início da peça, misturando riso (a alegria da valsa) e morte. Ele também parece esvair-se, assim como Quaresma, em uma sombra que aos poucos ganha forma e adentra o espaço. Quem comanda o palco nebuloso são o tenente-coronel e seus capachos, responsáveis por restituir a "ordem" no país e calar toda dissidência. Tirano em suas decisões, ele caça aqueles considerados subversivos. Assim, um após outro, captura às cegas os detratores, sendo o último deles Policarpo. E tudo isto ao som da ritmada valsa de carnaval[3], retomando o enigmático "abrirem-se as cortinas" do início.

No final, servimos (nós, a recepção) para aclamar o silêncio de Policarpo Quaresma e entronizá-lo; e ele, dirigindo-se diretamente à plateia antes de ter sua liberdade completamente cerceada, com algumas poucas frases, faz o balanço de sua vida, assim como lamenta a luta vã pelo bem e melhoria da pátria, nos dizendo diretamente: "todos riram de mim". Com isso, é com silêncio e indignação que o espectador é convidado a prestigiar o fim, misto de desilusão e apoteose redentora. Afinal, foi o Brasil sonhado romanticamente que ali foi sendo ultrajado, debochado em sua dignidade, e, finalmente, coberto de um manto negro de horrores e violências nada engraçadas. "E viva o Positivismo!"

## Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Ediouro, 2002.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso*: fundamentos semióticos. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

BARTHES, Roland. Não acredito em influências. In: *O grão da voz*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

COUTINHO, Carlos Nelson. O significado de Lima Barreto em nossa literatura. In: *Cultura e Sociedade no Brasil*: ensaios sobre ideias e formas. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

FERNANDES, Florestan, Mudanças Sociais no Brasil, aspectos do desenvolvimento da sociedade brasileira. In: *Corpo e alma do Brasil.* Dir. Fernando Henrique Cardoso. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel Difusão Editorial S.A., 1979.

GULLAR, Ferreira. A arte e o novo. In: *Sobre arte sobre poesia*: (uma luz ao chão). 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

HUTCHEON, Linda**.** *Poética do pós-modernismo***.** Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

KAUFMANN, Dirk. 1867: Primeira execução pública da valsa Danúbio Azul. Página Calendário histórico, DW – World.DE Deutsche Welle. Disponível em: <www.dw-world.de/dw/article/0,,442274,00.html>. Acesso em: 6 jun. 2015.

KIEFFER, Anna Maria. Apontamentos musicais dos viajantes. *Revista USP*. São Paulo (30): 134-141, junho/agosto, 1996.

KRISTEVA, Julia. *Semiótica do romance*, Lisboa: Arcádia, 1977.

MANGUEL, Alberto. *No bosque do espelho*: ensaios sobre as palavras e o mundo. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

SCHWARTZ, Stuart. *Escravos, roceiros e rebeldes*. Bauru, São Paulo: Edusc, 2001.

## Notas

1 "Tenta-se, assim, definir enunciação pelo seu duplo papel de mediação ao converter as estruturas narrativas em estruturas discursivas e ao relacionar o texto [a representação] com as condições sócio-históricas de sua produção e de sua recepção" (BARROS, 2001, p. 5).

2 "Tal categoria de palavras ambivalentes caracteriza-se pelo fato de o autor explorar a palavra de outrem sem quebrar o seu pensamento, para os seus próprios fins [...]" (KRISTEVA, 1977, p. 80).

3 "A valsa estreou num baile de Carnaval, a 15 de fevereiro de 1867, no salão da piscina pública Dianabad de Viena. [...] e tivera de esperar o fim da guerra entre Prússia e Áustria, provocada pelo então primeiro-ministro prussiano, Otto von Bismarck. Patriota, Strauss alegava falta de condições de compor algo alegre durante o conflito. Somente quando a paz foi assinada em 3 de outubro de 1866, o vienense dedicou-se ao trabalho" (KAUFMANN, s.d., p. 1).