

Universidade Federal da Paraíba
Programa de Pós-Graduação em Letras

O Pagador de Promessas:
dramaticidade e tragicidade, da literatura ao
cinema

João Pessoa – PB
2010

P654p Pinheiro, Roberta Vanessa Crispim.

*O Pagador de Promessas: dramaticidade e tragicidade,
da*

*literatura ao cinema / Roberta Vanessa Crispim Pinheiro. -
Pessoa*

Pessoa: [s.n.], 2010.

158f.

Orientadora: Sandra Luna.

Dissertação (Mestrado) – UFPb - CCHLA

Roberta Vanessa Crispim Pinheiro

O Pagador de Promessas:
dramaticidade e tragicidade, da literatura ao
cinema

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Literatura e Cultura. Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sandra Luna

João Pessoa – PB

2010

Banca Examinadora

PROF.^a DR.^a SANDRA LUNA
Professora orientadora
UFPB

PROF. DR. ALEX BEIGUI DE PAIVA CAVALCANTE
1º examinador
UFRN

PROF. DR. HILDEBERTO BARBOSA FILHO
2º examinador
UFPB

PROF. DR. ANCO MÁRCIO TENÓRIO VIEIRA
Suplente
UFPE

João Pessoa, 22 de abril de 2010.

RESUMO

Esta pesquisa investiga a produção de efeitos dramáticos e trágicos na peça *O Pagador de Promessas*, escrita por Dias Gomes, em 1959, como também em sua adaptação fílmica homônima, dirigida por Anselmo Duarte, em 1962. A peça revela embates entre culturas antagônicas através de conflitos sociais dramatizados por personagens que não apenas emprestam verossimilhança ao texto como ainda aproximam a ficcionalidade à vida real. O humilde agricultor Zé do Burro é um exemplo notável de herói moderno, cuja queda resulta não de forças superiores ao homem, como divindades ou destino, mas de sua própria vontade consciente. Contudo, embora enquadrado como drama moderno, *O Pagador de Promessas* possui características do modelo clássico de tragédia. Sendo assim, este trabalho evidencia os processos de atualização de categorias dramáticas clássicas no drama social de Dias Gomes, com base em conceitos teóricos formulados por Aristóteles, Horácio, Hegel, Peter Szondi, Raymond Williams, Albin Lesky, entre outros. Concernente à análise do texto fílmico, utilizamos conceitos das teorias do cinema formuladas por Christian Metz, Gérard Betton, James Dudley Andrew, entre outros, localizando aspectos trágicos e dramáticos com base no quadro conceitual construído para a análise do texto dramático, considerando, entretanto, as peculiaridades da linguagem fílmica, de forma a produzir um estudo comparativo interdisciplinar legítimo entre dramaturgia e cinema. No referente às investigações sobre ambos, o universo dramático e as adaptações fílmicas, textos produzidos pela Prof^a. Dr^a. Sandra Luna e pelo Prof. Dr. João Batista de Brito foram de fundamental importância para a formulação de nossas ideias, guiando-nos pelas trilhas teóricas seguidas no desenvolvimento desta pesquisa.

Palavras-chave: Literatura e Cinema – O Pagador de Promessas – Dias Gomes – Adaptação fílmica – Tragédia e Drama

ABSTRACT

This research investigates the production of dramatic and tragic effects in the theatre play *O Pagador de Promessas*, written by Dias Gomes, in 1959, as well as in its homonymous filmic adaptation, directed by Anselmo Duarte, in 1962. The play reveals cultural clashes through social conflicts dramatized by characters who not only lend verisimilitude to the text, but also make the fictional world closer to real life. The humble peasant Zé do Burro is a notable example of a modern hero, whose downfall results not from powers superior to mankind, such as divinities or destiny, but from his own conscious will. However, though categorized as a modern drama, *O Pagador de Promessas* exhibits characteristics of classical tragedy. Thus, this work retrieves the processes of actualization of classical dramatic categories in Dias Gomes' social drama, based on theoretical concepts formulated by Aristotle, Horace, Hegel, Peter Szondi, Raymond Williams, Albin Lesky, among others. Concerning the analyses of the filmic text, we have used concepts formulated by Christian Metz, Gérard Betton, James Dudley Andrew, among others, searching for the produced dramatic and tragic effects in the light of the theoretical set of concepts related to the dramatic universe, but taking into account the peculiarities of the filmic language, so as to approach a legitimate interdisciplinary comparative study between dramaturgy and cinema. In relation to the investigations of both the dramatic universe and the filmic adaptations, texts by Prof. Dr. Sandra Luna and by Prof. Dr. João Batista de Brito have been of fundamental importance to the formulation of our ideas, guiding us through the theoretical trends pursued in the development of this research.

Key-words: Literature and Cinema – *O Pagador de Promessas* – Dias Gomes – Filmic Adaptation – Tragedy and Drama

A meus pais (Daniel e Fátima)
e meus irmãos (Caroline, Dyego e Saulo)

AGRADECIMENTOS

À Prof^a. Dr^a. Sandra Luna, pessoa admirável por sua inteligência, competência e sinceridade. Acreditando desde o início nesse projeto, apesar de minha pouca maturidade para trilhar tão vasto caminho, Sandra, pacientemente, apresentou-me o fascinante mundo das Letras, através de seus valiosos ensinamentos.

Aos meus pais, por todo o amor e cuidado. Eles que sempre desejaram ver a vida de seus filhos transformada pelos estudos, acabaram despertando em mim uma enorme sede de conhecimento que, por vezes, lhes trouxe aborrecimento, devido a minha excessiva dedicação à academia.

Aos meus irmãos, por a cada dia me darem mais certeza de que não estou sozinha em minhas batalhas, participando de minhas angústias, sacrificando momentos de lazer para ajudar-me a cumprir os prazos de entrega dos textos, reagindo com paciência aos meus momentos de irritação, causados pelas dificuldades surgidas durante esse processo, e dissolvendo-os com palavras de incentivo ou piadas feitas a partir de minhas lamúrias, transformando minhas preocupações em motivos de deliciosas gargalhadas, fazendo-me encontrar, nessa etapa, eventos que ficarão em minhas lembranças como grandes provas de nossa união.

Aos meus amigos e amigas, em especial, Jatobá, Shirley, Jerry, Eudis, Fabiana, Paulo e Liliane, por sempre acreditarem, até mais do que eu mesma, no êxito deste trabalho. Cada um me deu, ao seu modo, todo o apoio necessário em todos os momentos em que precisei de uma verdadeira mostra de amizade.

Ao professor Carmélio Reynaldo, por colocar meus estudos em primeiro lugar, dispensando-me do trabalho, mesmo nas ocasiões em que minha presença no LDMI parecia importante para o andamento das atividades lá desenvolvidas. Agradeço-lhe também por seus conselhos e ensinamentos, sempre formulados com o objetivo de me ver crescer cada vez mais, tanto profissional quanto academicamente.

À Prof^a Dr^a. Liane Schneider e à Prof^a Dr^a. Ana Cristina Marinho, coordenadoras do PPGL. Agradeço a ambas pela compreensão.

Por fim, agradeço principalmente, Àquele que me deu a força necessária para chegar ao término de mais esta etapa, dando a mim outra grande vitória, fazendo-se presente em minha vida através de todas estas citadas pessoas.

É a vontade que faz um homem grande ou pequeno.

Schiller

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
 CAPÍTULO I - A dramaturgia de Dias Gomes e a cinematografia de Anselmo Duarte no cenário nacional: a crítica a <i>O Pagador de Promessas</i>, da cena às telas.....	16
1. A crítica social no teatro de Dias Gomes.....	16
2. <i>O Pagador de Promessas</i> de Anselmo Duarte sob o olhar da crítica.....	29
 CAPÍTULO II – Fundamentos do Drama Trágico.....	38
1. A Poética Greco-latina: fundamentos do drama clássico.....	38
2. A Poética da modernidade: da tragédia ao drama social.....	54
 CAPÍTULO III – Fundamentos teóricos para o estudo do texto fílmico.....	68
 CAPÍTULO IV – <i>O Pagador de Promessas</i>: dramaticidade e tragicidade, da literatura ao cinema.....	84
1. Em cena: a ação trágica de <i>O Pagador de Promessas</i>	84
2. <i>O Pagador de Promessas</i> : dramaticidade e tragicidade em tela.....	127
 CONCLUSÃO.....	146
 REFERÊNCIAS.....	151
1. Fontes primárias.....	151
2. Filmografia do diretor.....	152
3. Fontes secundárias.....	153

Introdução

Desde o início do século XX, quando o cineasta francês Georges Méliès inspirou-se na obra do escritor Júlio Verne para produzir o primeiro filme de ficção intitulado *Viagem à lua*, os cineastas encontraram na literatura uma vastidão de temas que acabaram por constituir verdadeira fonte de inspiração aos seus trabalhos. Além disso, as obras literárias também atendiam à carência de roteiros e roteiristas.

Nesta grande fonte de inspiração, os cineastas não demoraram a perceber que um dos mais antigos gêneros literários, o drama, embora construído por uma linguagem artística aparentemente distanciada da linguagem narrativa do cinema, possuía pontos comuns à sétima arte, por exemplo, a presentificação dos eventos, ou seja, a “ostentação” da ação, a necessidade de prender a atenção do público e nele causar efeito, dentre outras afinidades. Na verdade, o cinema jamais se afastou do teatro, ora adaptando para as telas suas peças – trágicas ou cômicas –, ora extraindo da arte dramática lições milenares sobre estratégias de produção de efeito, sempre caras ao teatro.

No Brasil, a partir da década de 60, a literatura foi fundamental para o cinema nacional. Grandes obras de nossa literatura foram transpostas para a linguagem cinematográfica, a exemplo de: *Vidas Secas* (Graciliano Ramos/Nelson Pereira dos Santos), em 1963; *Menino de Engenho* (José Lins do Rego/Walter Lima Jr.) em 1965; *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (Guimarães Rosa/Roberto Santos), em 1966 e *Macunaíma* (Mário de Andrade/Joaquim Pedro de Andrade), em 1969.

Sabe-se que, depois de roteirizada e filmada, a obra fílmica acaba, via de regra, distanciando-se do texto literário que lhe deu origem, fato justificado não apenas sob a perspectiva das intenções do diretor, mas, sobretudo, como consequência das próprias diferenças entre as linguagens artísticas. Ainda assim, parece ser bem comum o dilema vivido por diversos cineastas entre, por um lado, lutar para se manter fiel à obra adaptada, ou, por outro, apostar na autoria, personalizando em grau mais acentuado a produção, recriando com ampla liberdade o texto base a partir de suas ideias. Essas reflexões sobre a fidelidade, embora cheguem a sugerir ingenuidade, são importantes para a avaliação crítica da adaptação fílmica feita por Anselmo Duarte, considerando-se que a versão cinematográfica de *O Pagador de Promessas* foi vista, por alguns críticos do cinema nacional, como um texto limitado, sem marcas autorais, demasiadamente

preso à obra original, ainda que tal característica, segundo o próprio Dias Gomes, tenha sido uma condição imposta pelo dramaturgo para a realização do filme.

A despeito das diferenças de linguagem, as artes fílmicas e literárias possuem inúmeras semelhanças, revelando-as muito apelativas a estudos comparativos, quando se considera o drama. Concernente às adaptações de textos teatrais para as telas, as pesquisas parecem ainda carentes de reflexões, na medida em que, tradicionalmente, o cinema tem sido visto e estudado como arte narrativa.

Embora o drama transposto para o cinema não permita o *feedback* entre a plateia e os atores – fator de influência na atuação do elenco de um texto dramático –, o cinema pode dar maior destaque a determinadas ações através de sua linguagem e montagem. O drama no cinema pode adquirir muito mais realismo em suas ambientações, estas que, no palco, são limitadas pelo espaço físico da construção teatral.

Diante de várias reflexões sobre as relações entre cinema e teatro, pretendemos com este trabalho estudar a dramaticidade e a tragicidade da obra de Dias Gomes, analisando também a sua transposição para o cinema, adotando como *corpus* de estudo o texto dramático *O Pagador de Promessas* e o filme homônimo, dirigido por Anselmo Duarte.

As teorias examinadas sugerem que, a despeito das transformações formais que consubstanciam a própria história do gênero dramático, inclusive a transição da tragédia ao drama, a dramaticidade perpetua-se na dimensão conflituosa inerente ao gênero, definido desde cedo por Aristóteles como imitação da vida. Não por acaso, é possível haver dramaticidade em outros gêneros literários e em outras formas artísticas. Assim também a tragicidade, inspirada na práxis, subsiste na tradição dramática e em outras formas discursivas, muito embora o efeito trágico assuma diferentes nuances com o passar dos séculos, a depender das perspectivas adotadas para a representação das dores e dos sofrimentos humanos.

A peça *O Pagador de Promessas*, escrita em 1959, é um dos textos brasileiros recordistas em traduções e encenações no exterior, tendo sido montado na Polônia, Argentina, Marrocos, Itália, Colômbia e várias vezes nos Estados Unidos, por diferentes diretores. O citado texto narra o calvário vivido por um humilde lavrador chamado Zé do Burro, que tenta pagar promessa feita a Iansã pela cura de seu burro, o qual ele considera como um amigo. Para a revolta de sua esposa Rosa, Zé também promete dividir suas terras com camponeses mais pobres e depositar uma pesada cruz de madeira no altar de uma igreja de Santa Bárbara. Após percorrer sete léguas, até a igreja onde

seria paga a promessa, Zé do Burro é impedido pelo Padre Olavo de adentrar o recinto sagrado, visto o sacerdote não considerar Santa Bárbara a mesma divindade a quem havia sido feito o pedido do pagador. Zé não desiste, pois é movido por fé, honestidade e obstinação, embora isso o leve à morte.

Sendo um drama social com estrutura clássica de tragédia, esta obra de Dias Gomes, do ponto de vista da construção dramática, aciona estratégias que a tornam potencialmente muito instigante aos cineastas interessados em produzir uma trama trágica e comovente, com forte apelo à representação de conflitos sociais. Não por acaso, a adaptação cinematográfica de *O Pagador de Promessas*, dirigida por Anselmo Duarte, em 1962, foi o primeiro filme brasileiro a concorrer ao Oscar, indicado à categoria de Melhor Filme Estrangeiro. Mesmo não tendo recebido a estatueta, o filme foi premiado em vários festivais, obtendo a Palma de Ouro por Melhor Longa-Metragem no Festival de Cannes, França, entre vários outros prêmios nacionais e internacionais.

Em nossa busca de pesquisas realizadas no Brasil sobre a obra de Dias Gomes, encontramos estudos atinentes apenas ao drama *O Pagador de Promessas*, sendo ainda escassos os olhares relativos à adaptação cinematográfica da obra citada. Logo, com este trabalho, pretendemos contribuir não só para a fortuna crítica de Dias Gomes, mas também para a compreensão do filme *O Pagador de Promessas*, por um viés do trágico.

Participando da adaptação fílmica de *O Pagador de Promessas*, Dias Gomes manteve sua ideia de que a “engrenagem social é construída sobre um falso conceito de liberdade” (2003, p.4). Segundo o dramaturgo, Zé do Burro é um homem livre apenas por definição. De fato, ao tentar agir de acordo com sua vontade, o personagem luta pelo seu direito de escolha seguindo seu próprio caminho e não aquele que lhe é imposto. Esse é um evidente selo de modernidade no processo de caracterização do herói, pois nem sempre personagens de ficção foram vistos como donos de suas vontades. Embora a idealização romântica tenha feito prevalecer o culto à subjetividade e à liberdade humanas, o destino sempre teve papel importante na literatura trágica, atrelando as ações dos homens às intervenções de forças desconhecidas, representadas por deuses, pelo destino e pela fatalidade.

Zé do Burro não parece conduzido à morte por outra força a não ser a de sua decisão em insistir no plano por ele traçado desde o começo. Zé não pretendia morrer, mas escolhe lutar até o fim. Essa é talvez a grande diferença entre o significado antigo e o sentido moderno de tragicidade. Se nas mais célebres tragédias da antiguidade os

heróis percorriam um caminho previamente traçado pelo destino, na modernidade os heróis do drama desenham com os próprios pés a sua trajetória em direção ao trágico.

Diante destas colocações, vimos empreendendo leituras que contemplam questões importantes para o desenvolvimento do trabalho. No campo dos estudos da teoria dramática, foram de nosso interesse as reflexões de Aristóteles sobre o teatro trágico. De acordo com o filósofo grego, tragédia é uma representação de ações graves, sérias, dignificadoras dos seres representados, causando nos espectadores o temor e a piedade. Para alguns autores modernos, os estudos sobre tragédia não devem se deter somente nas reações ao sofrimento ou à morte, nem apenas nos sentimentos de piedade e temor, mas principalmente sugerem um olhar mais cauteloso sobre o conteúdo desta forma de expressão artística, já que a “tragédia moderna” tende a não se afastar de preocupações explícitas com a ordem social na qual o drama se desenvolve.

Por notar, em *O Pagador de Promessas*, características do modelo aristotélico de tragédia, nortearmos inicialmente nossa pesquisa à luz dessa tradição, tentando construir um quadro teórico para o estudo da dramaticidade trágica, examinando conceitos e ideias formuladas ao longo dos séculos para a apreensão do trágico.

Dentre os autores consultados, destacam-se, nesse primeiro momento: Aristóteles e Horácio, nos quais buscamos conceitos teóricos para o estudo da tragédia na antiguidade, compondo um quadro teórico-conceitual no qual se destacam as noções de ação, verossimilhança, catarse, caracterização, causalidade, *hamartia*, *peripeteia* e *anagnorisis*. Em seguida, partimos para Hegel, estudando, em sua *Estética*, definições modernas acerca do gênero dramático, considerando aspectos significativos à história do drama, examinando também características peculiares ao drama social através de importantes estudiosos como Peter Szondi e Raymond Williams. Nesses autores encontram-se fundamentos teóricos essenciais à compreensão da dramaticidade e da tragicidade implicadas na moderna dramaturgia ocidental.

Partindo desses estudos teóricos sobre o drama, pretendeu-se construir um quadro conceitual para fundamentar o estudo da dramaticidade e da tragicidade em textos dramáticos, considerando, de um lado, a permanência do conceito de “ação” na história do drama, de outro, as mudanças que levaram a tragédia a se transformar em drama social.

Para a análise da representação dessa ação trágica na arte fílmica, obviamente levando-se em conta as especificidades da linguagem cinematográfica, nessa transposição do quadro conceitual da literatura ao cinema, foram referência autores

como Jean-Claude Bernardet, Sergei Eisenstein e Christian Metz. Atinentes à estética e à semiótica do cinema, consultamos Jacques Aumont, Gérard Betton, entre outros. Sobre a história e as teorias da sétima arte, buscamos James Dudley Andrew e Robert Stam.

Finalmente, tanto em relação aos estudos sobre o universo dramático, quanto no concernente às relações entre dramaturgia e cinema, livros produzidos pela Prof^a. Dr^a. Sandra Luna e pelo Prof. Dr. João Batista de Brito foram utilizados para embasar nossas ideias e apontar caminhos teóricos a serem seguidos no desenvolvimento desta pesquisa.

Na leitura do texto dramático *O Pagador de Promessas*, consideramos não apenas os elementos teóricos, mas o contexto no qual o mesmo está inserido, inspirando-nos nas proposições de Antonio Candido segundo as quais o externo se internaliza na própria forma literária. Nesse sentido, foram utilizados como parâmetros de reflexão as bio/grafias dos autores e a fortuna crítica de suas obras. Por bio/grafias entenda-se a proposição de Dominique Maingueneau, para quem, nos estudos literários, nem se deve cair no simples biografismo, nem se pode desconsiderar as relações dialéticas entre a vida (bio) e a escrita (grafia) do autor como marcas de escritura.

Uma vez concluída a análise do universo literário, nosso passo seguinte foi o estudo da teoria do cinema, com vistas a compreender a dramaticidade e a tragicidade no universo fílmico, projetando um quadro teórico-conceitual apto a embasar a análise do filme *O Pagador de Promessas*, também considerando o contexto de sua produção e as críticas realizadas à obra.

Tendo em vista a leitura da peça em relação à leitura do filme, buscamos avaliar ao final como a construção dramática da ação fílmica reflete, reconstrói, afirma ou modifica a ação do drama. Recorrendo aos autores citados anteriormente, tentamos esboçar conclusões pertinentes sobre cada um dos dois domínios artísticos, visto que os quadros teóricos fundamentadores do estudo possibilitariam reflexões sobre a construção e os princípios lógicos do universo ficcional do texto teatral e de sua adaptação fílmica, princípios comunicacionais de cada gênero, relação entre produção e recepção, construção de personagens, dentre outros parâmetros que se mostraram significativos no desenvolvimento da pesquisa.

Entendendo que os estudos comparados entre literatura e cinema ainda merecem olhares mais detidos sobre as relações entre essas duas formas de linguagem artística, esperamos que a aproximação dos estudos dramáticos aos estudos fílmicos,

adotando como *corpus* inicial para reflexão o texto *O Pagador de Promessas*, seja uma promissora oportunidade de contribuir para as pesquisas sobre adaptação, focalizando a dramaticidade e a tragicidade, duas das mais eficientes estratégias para promover a adesão e a comoção do público, efeitos amplamente utilizados pelas artes voltadas à representação.

CAPÍTULO I - A dramaturgia de Dias Gomes e a cinematografia de Anselmo Duarte no cenário nacional: a crítica a “O Pagador de Promessas”, da cena às telas.

Somos todos escritores, só que alguns escrevem e outros não.
José Saramago

3. A crítica social no teatro de Dias Gomes

Diante da evidente importância de Dias Gomes no cenário da dramaturgia nacional, é possível dizer que, nos estudos feitos sobre a arte dramática e sua história no Brasil, não há como perder de vista a obra deste dramaturgo. De acordo com a crítica teatral, Dias Gomes entendia a militância política traduzida no engajamento artístico como exercício pleno de cidadania, sua opção por uma dramaturgia inspiradora de reflexões críticas sobre o nosso país e a nossa sociedade, aliada a outros méritos de ordem estética, tornaria suas peças inegavelmente relevantes para a história do moderno teatro brasileiro.

Segundo Antonio Mercado, a dramaturgia e o teatro brasileiros do final da década de 30 e início dos anos 40 viviam um período superficial, resumindo-se em imitar modelos europeus sem relevância, dissolvendo-se entre chanchadas¹ e comédias de costume nas quais a realidade brasileira era vista de forma ingênua, superficial e folclórica. E apesar de ocorrer “esparsas e verborrágicas tentativas de ‘teatro sério’, que não conseguiam superar os limites da subliterate e da filosofia de algibeira” (MERCADO, 1994, p. 9), notava-se um grande atraso em comparação ao teatro mundial, no qual já se desenvolvia, por exemplo, o expressionismo alemão e o teatro politicamente engajado, demonstrando que a dramaturgia existente em nosso país era

¹ O termo “chanchada” é utilizado para designar filmes, peças e programas de TV de baixo nível. Geralmente apela para a comichade escrachada, grosseria, vulgaridade e escatologia, além de fazer uso de recursos do circo e do teatro de revista. Aproxima-se da farsa devido a seus traços parodísticos e sua atmosfera agitada, contudo, não possui a mesma conotação popular característica da farsa, refletindo o gosto e os costumes da classe média. **Dicionário do teatro brasileiro:** temas, formas e conceitos / J. Guinsburg, João Roberto Faria, Mariangela Alves de Lima, (orgs.). – São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006, p. 81.

popular, com poucas pretensões, objetivando apenas distrair um público não exigente (MERCADO, 1994, p. 11).

É nesse panorama do teatro nacional que Dias Gomes começa a dar seus primeiros passos no universo da dramaturgia, refletindo em textos construídos com pitadas de comicidade e ironia a rebeldia precocemente afirmada como traço marcante de seu caráter, ao mesmo tempo em que seus pontos de vista sobre imposições políticas e religiosas seriam evidenciados em sua obra, como uma espécie de denúncia, incomodando bastante algumas autoridades. Porém, diante desse cenário, em que os dramaturgos pareciam impedidos de mergulhar em tentativas dramáticas mais sérias, tendo de se submeter aos caprichos dos grandes atores da época e à ausência de consciência de um público que buscava no teatro o simples entretenimento, Dias Gomes não cedeu à realidade da arte dramática imposta nesse período e afastou-se do teatro, dedicando-se por anos ao rádio, meio que provavelmente contribuiu para o desenvolvimento de sua técnica como escritor, cujos textos, embora crescessem em complexidade, mantinham-se capazes de comunicar ideias clara e diretamente.

Já na adolescência, Dias Gomes começara a definir sua dramaturgia, através de temáticas voltadas para os contrastes sociais e políticos de seu tempo, quando, aos 15 anos, escreveu seu primeiro texto teatral intitulado *A Comédia dos Moralistas* (1937), obra premiada num concurso patrocinado pelo Serviço Nacional do Teatro e pela União Nacional dos Estudantes, tendo, então, despertado a atenção da crítica pela qualidade do trabalho e segurança demonstrada ao tratar do tema proposto: o falso moralismo. De acordo com Mercado, a citada obra de Dias Gomes já denunciava sua inegável vocação dramática, cujo tom ferino e cínico, possivelmente tenha sofrido certa influência de seu contato com a Academia dos Rebeldes, grupo formado por seu irmão mais velho, Guilherme Dias Gomes, e outros jovens escritores, dentre os quais se destacam Edson Carneiro, Dias da Costa, Jorge Amado e João Amado Pinheiro Viegas.

Três anos depois de *A Comédia dos Moralistas*, Dias Gomes escreveu *Amanhã Será Outro Dia*, um drama antinazista em três atos que, ainda segundo Antônio Mercado, já revelava o interesse “de Dias Gomes pela teatralização de temas momentosos da atualidade política” (MERCADO, 1994, p. 21), ligados à liberdade e lutas travadas entre o indivíduo e o sistema. Esta obra representava o drama de um político francês que emigrava com toda a família para o Brasil, após a queda de Paris, recusando-se a colaborar com o governo de Vichy, sendo seguido até aqui pela Gestapo. A princípio, o texto não foi bem aceito pelos dois grandes atores-empresários daquela

época, Jayme Costa e Procópio Ferreira, por considerarem uma temeridade encenar o drama em um período no qual a posição do Brasil ante a ameaça nazista ainda não estava definida.

No aspecto fundamental, porém, *Amanhã Será Outro Dia* alcançou pleno êxito: numa peça agradável e interessante, capaz de comover e prender pelo *suspense*, o autor conseguiu enfocar temas sérios e atuais, sem a tornar pretensiosa ou maçante. Infelizmente, as contingências políticas (...) só permitiram que a peça fosse montada pela Comédia Brasileira em 1943. Mas então o jovem autor já havia conhecido o sucesso com a encenação de *Pé-de-Cabra* por Procópio, em 1942. (MERCADO, 1994, p. 23)

A comédia *Pé-de-Cabra* foi a primeira peça montada de Dias Gomes, chamando atenção da crítica teatral da época. Encomendada por Jayme Costa como uma réplica à obra *Deus lhe Pague*², texto de grande sucesso, escrito por Joracy Camargo e montada por Procópio Ferreira, *Pé-de-cabra*, que na verdade não era uma réplica e sim uma espécie de sátira, levou o jovem dramaturgo a ser visto como discípulo de Joracy e marcou o início da primeira fase de seu teatro que, segundo o próprio Dias Gomes (1994, p. 381), durou de 42 a 44, período no qual se destacam *Pé-de-Cabra*, *Amanhã Será Outro Dia*, *Zeca Diabo*, *João Cambão*, *Eu Acuso o Céu*, *Os Cinco Fugitivos do Juízo Final* e *Dr. Ninguém*. Para Dias Gomes, esses textos já anunciavam a dramaturgia que desenvolveria mais profundamente a partir do final dos anos 50 com *O Pagador de Promessas*, na qual buscava provocar reflexões acerca dos problemas sociais brasileiros. Contudo, o dramaturgo reconhece que, embora já tivesse “uma noção de que a dramaturgia brasileira deveria surgir de uma análise da realidade brasileira, dos problemas brasileiros, do comportamento do homem brasileiro, suas aspirações, frustrações” (GOMES, 1994, p. 33), ainda assim, os seus primeiros textos são fracos e imaturos, pois, segundo ele, faziam uma análise bem superficial da realidade do país, focando de maneira ingênua, temáticas muito sérias que exigiam maturidade, vivência e base cultural que, provavelmente pela pouca idade, Dias Gomes ainda não possuía (GOMES, 1994, p. 382).

Entretanto, de acordo com a crítica, apesar da inexperiência e imaturidade, Dias Gomes trouxe assuntos de grande relevância retirados da realidade nacional para serem

² *Deus lhe pague*, segundo Décio de Almeida Prado (1988, p. 23), proclamou o nascimento do verdadeiro teatro nacional, senão, o surgimento de uma nova era dramática, pois o texto tinha de tudo um pouco, agradando a todos os gostos.

discutidos e questionados de modo sério, mesmo quando fazia uso da comédia como,

o problema do cangaço e a questão fundiária, em *Zeca Diabo*; o preconceito racial, em *Doutor Ninguém*, por meio da paixão de um jovem e brilhante médico negro por uma moça branca da sociedade baiana, cujos pais aceitam o rapaz como profissional, mas o rejeitam como genro; em *Eu Acuso o Céu*, o pano de fundo é constituído pela seca no Nordeste e pela migração dos retirantes para o litoral; *Um Pobre Gênio* enfoca uma greve operária, a exploração dos trabalhadores nas indústrias, a luta de classes. (MERCADO, 1994, p. 27)

Diante do exposto, conforme diz Antonio Mercado, percebe-se que a obra de Dias Gomes em sua primeira fase teatral, debruçava-se em temáticas polêmicas, intensificando a dramaticidade dos conflitos representados. Contudo, como já dissemos anteriormente, a dramaturgia nacional vivia um momento de superficialidade, de modo que o conservadorismo e a bilheteria tornaram-se os grandes obstáculos do teatro de Dias Gomes, que esperava a mudança na mentalidade dos empresários e do público da época, o que só ocorreu a partir da década de 50.

O surto de nacionalismo e a ânsia de desenvolvimento tomavam conta do Brasil; iniciaram-se as primeiras mudanças na estrutura política; o país tomava noção de suas limitações e de suas possibilidades. Tudo isto tinha de se refletir no teatro, e as platéias até então alienadas, respirando um drama importado, passaram a ter curiosidade por aquilo que, estando à sua volta, era demonstrado no palco. Dias Gomes podia recomençar a escrever – e deu início à sua segunda fase. (RANGEL, 1991, p. 16)

Segundo a pesquisadora Iná Camargo Costa³ (*apud* MACIEL & ANDRADE, 2007, p. 53-54), com *O Pagador de Promessas*, Dias Gomes deu início ao segundo momento de sua dramaturgia, caracterizada por questões políticas abordadas em contexto nacional, buscando na periferia, na pobreza, o protagonista ideal para representar o povo. São deste segundo momento, entre outras peças, *A Invasão*, *A Revolução dos Beatos* e *O Berço do Herói*.

De um modo geral, considerando todas as fases de Dias Gomes, é notório que sua obra evidencia demonstrações de subversão na medida em que seus textos retratam, de forma irônica, temáticas sociais, destacando os modelos de opressão legitimados

³ Ainda de acordo com Iná Camargo, a obra de Dias Gomes chegou a um terceiro período, marcado por alguns romances e contos, além de toda a produção de textos para a teledramaturgia e rádio.

pelos militares com o apoio das classes elitizadas e da própria Igreja, levando as autoridades políticas da época a combatê-lo e censurá-lo, pois o enxergavam como um subversivo, visto que Dias Gomes refletia em sua obra o engajamento ideológico-político e sua luta por uma ordem social distinta e mais justa.

Entretanto, segundo Antonio Mercado, percebe-se muito claramente a diferença técnica entre os dois primeiros momentos do teatro de Dias Gomes. Essa diferença estaria na relação tema/enredo. De acordo com o crítico, na primeira fase, o dramaturgo basicamente concebe o tema para em seguida inventar uma trama capaz de expressar suas ideias sobre este, o que confere certa artificialidade ao desenvolvimento da ação dramática.

As idéias e os significados *não emergem* do enredo, como seria desejável; em vez disso, parece que as ações, os fatos e as situações foram propositalmente criados e ordenados pelo dramaturgo para *demonstrar* as idéias que tinha em mente. Nas peças da maturidade, os significados *resultam das ações*, que por isso são necessárias e insubstituíveis: fossem outras as ações, outro seria o sentido da obra. (MERCADO, 1994, p. 31)

No referente à segunda fase da obra de Dias Gomes, Mercado quer dizer que tema e enredo parecem criados concomitantemente, de modo a interagirem de forma perfeita e sincronizada, fazendo-nos lembrar da teoria dramática atinente às leis de causa e efeito recomendadas na produção de um texto dramático, no qual a temática vai se revelando conforme o desenrolar da trama.

Para Flávio Rangel (1991, p. 19-20), diretor teatral, a obra de Dias Gomes é engajada, demonstrando sua contribuição à história, muito embora tenha sido tão combatida e censurada. Talvez por isso, Antonio Mercado (1991, p. 401) enxergue o autor de *O Pagador de Promessas* como “o mais *representativo* autor do que se convencionou definir como ‘o moderno teatro brasileiro’”, chamando atenção para o fato de Dias Gomes ter sido um dos dramaturgos brasileiros mais estudados no exterior, fora já saber-se de sua vasta fortuna crítica dentro do território nacional.

Em seu livro *O mito e o herói no teatro moderno brasileiro*, Anatol Rosenfeld reúne nove peças de Dias Gomes, afirmando ser o propósito crítico do dramaturgo nitidamente observado e realizado por diversos processos dramáticos, fazendo parte do grupo de autores que tornam suas obras focos de perturbação.

Segundo Rosenfeld, o sentido clássico do termo tragédia adéqua-se às peças O

Pagador de Promessas e *O Santo Inquérito*. *A Invasão* é um recorte naturalista da vida de um grupo humano. *Odorico, o Bem-amado* e *O Berço do Herói* são duas tragicomédias, fortemente assinaladas pelo caráter farsesco, principalmente a primeira citada. *O Túnel* é uma metáfora evidente que se destaca singularmente dentro de todo o conjunto da obra de Dias Gomes, visto ser um de seus textos mais curtos e menos conhecidos, representando um grande engarrafamento em um túnel, que dura quatro anos, desde 64, onde cada qual busca, desesperadamente, uma saída. Nesse ponto, vale assinalar a ideia de “enclausuramento” bastante presente na obra de Dias Gomes, quando são colocados como pauta de discussão

a dignidade, integridade e plenitude da pessoa humana. A realização do homem, como tal, está na proporção direta de sua liberdade, de seu poder de traçar e decidir seu destino. O enclausuramento é a antítese desse valor supremo: uma tentativa de reduzir o homem à condição infra ou sub-humana. Não são poucos os personagens dessa dramaturgia que resgatam com a vida a plenitude de sua humanidade: enclausurados estão, ou ficam no decorrer da ação dramática, em medidas e formas diversas, Zé do Burro e sua cruz, Branca Dias, Getúlio Vargas, os favelados de *A Invasão*, os seqüestradores de *Campeões do Mundo*, os noivos d’ *As Primícias*, Sérgio e Nara Penafiel em *Amor em Campo Minado*, o Cabo Jorge n’ *O Berço do Herói* e tantos mais. Enclausurados estão também os personagens deste *Túnel*, expressando por certo a visão do autor sobre a sociedade brasileira e sobre si mesmo naquele momento soturno de nossa história recente. (MERCADO, 1991, p. 216)

Em *Vamos Soltar os Demônios*, peça psicológica, Dias Gomes desmascara e critica o intelectual, nos moldes de um drama matrimonial, muito embora, após tomar conhecimento da análise feita por Rosenfeld respeitante a este texto, Dias Gomes tenha feito uma revisão da obra, que recebeu o título de *Amor em Campo Minado* e teve seu psicologismo diminuído, de modo que o aspecto político nessa nova versão tenha sido intensificado (GOMES, 1991, p. 624-625). Por fim, as peças *A Revolução* e *Dr. Getúlio* estão sustentadas nos espetáculos brasileiros populares e tradicionais, como Bumba-meu-Boi e os desfiles carnavalescos. Diante do exposto, Diógenes Maciel e Michel Costa verificam que as considerações de Rosenfeld mostram a trajetória de Dias Gomes

entre diversas formas dramáticas, daquelas mais tradicionais e clássicas, como a tragédia, passando pelo drama naturalista e chegando as formas mais distensas da tragicomédia e do teatro popular, incorporado à tessitura das tramas, mas, sempre, com destacada ênfase sobre os tipos populares e à perspectiva

popular/brasileira. (sic) (COSTA & MACIEL, 2007, p.58)

Conforme diz Anatol Rosenfeld, por se tratar de uma dramaturgia a “favor do povo”, a obra de Dias Gomes tem o teor popular realçado. Seus personagens e conflitos, embora alcancem significados universais, são eminentemente brasileiros, assim como seus costumes, condições e situações são notavelmente nacionais.

As peças transpiram vida popular brasileira de todos os poros, também graças à linguagem saborosa, direta, rica de regionalismos, expandindo-se num diálogo espontâneo e comunicativo, de grande carga géstica e eficácia cênica. O brasileiro, sobretudo o povo simples, profundamente inserido nos seus costumes, vive, chora e ri nestas peças com uma autenticidade que lhe garante de imediato a identificação nacional. (ROSENFELD, 1996, p. 57)

Sendo assim, Dias Gomes explora a fala popular e os personagens típicos da forma cômica em todos os textos, exceto em *O Santo Inquérito*. A comicidade é perceptível principalmente na visão das fraquezas humanas, reconhecidas pelo dramaturgo, “senão como parte da humana herança, ao menos como consequência de condições histórico-sociais” (ROSENFELD, 1996, p. 57), sem culpar totalmente os vilões por suas precariedades de comportamento.

A dramaturgia de Dias Gomes apresenta e analisa, em todas as peças, um mundo de condições, atitudes e tradições cerceadoras, de forças mancomunadas com a inércia, a estreiteza ou a hipocrisia; mundo carregado de pressões e conflitos que tende a suscitar a luta, franca ou dúbia, coerente ou não, pela liberdade e pela emancipação, pela dignidade e pela valorização humanas. (ROSENFELD, 1996, p. 57)

Quanto a *O Pagador de Promessas*, este foi encenado pela primeira vez em 29 de julho de 1960, no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) de São Paulo, assinalando o início da segunda fase da dramaturgia de Dias Gomes, consagrando-o como um dos mais destacados dramaturgos brasileiros. Até esse momento, o TBC não encenava autores nacionais, propondo-se inicialmente a montar apenas textos de autores estrangeiros como, Cocteau, Anouilh e Tennessee Williams, objetivando aproximar-se da qualidade dos espetáculos apresentados na França e nos Estados Unidos. Contudo, quando Franco Zampari, fundador do TBC, encenou *O Pagador de Promessas* sob a direção de Flávio Rangel, houve uma grande mudança no Teatro Brasileiro de Comédia, “que daí em diante passaria a dar preferência ao autor brasileiro e a uma dramaturgia

preocupada com nossos problemas sociais” (GOMES, 1998a, p. 169), pois o público agora desejava ver a sua realidade em cena e o TBC, se ainda queria sobreviver, deveria se adequar aos novos tempos da dramaturgia.

De acordo com Flávio Rangel, o drama de Zé do Burro já entusiasmava o elenco desde os primeiros ensaios, tamanha a qualidade do texto. Para o diretor, *O Pagador de Promessas* era uma história de admirável imaginação, na qual

o autor não se limitou a fixar caracteres e se esquivou habilmente de cair no simplesmente episódico ou típico; sua história ultrapassa a praça de Salvador onde se localiza a ação para transformar-se em termos universais de debate moral e de conflito ético. O choque Zé-do-Burro-Padre pode ser elevado às infinitas proporções dos choques entre a liberdade e a intolerância, entre a bondade inata e a malícia da ordem estabelecida, entre a pureza dos simples e o temor dos medrosos. O processo de desintegração que sofre o protagonista nada mais é do que a consequência do pacto com a morte que ele assumiu no momento em que sua ingenuidade não permitiu uma elasticidade maior. Entre a proposição de enquadrar-se no que já está equacionado e de manter a fidelidade ao próprio mundo, ele opta pela própria dignidade. (sic) (RANGEL, 1991, p. 17)

Para Décio de Almeida Prado, a carreira de Dias Gomes começou mesmo em 1960, quando o Teatro Brasileiro de Comédia encenou a saga de Zé do Burro. Somente mais tarde, quando a mídia e a nova crítica começaram a se interessar pela biografia do autor, os críticos descobririam estar enganados em relação ao passado do dramaturgo baiano.

Todo bom escritor tem o seu instante de graça, possui a sua obra-prima, aquela que congrega numa estrutura perfeita os seus dons mais pessoais. Para Dias Gomes essa hora de inspiração veio-lhe no dia em que escreveu *O Pagador de Promessas*. Em torno de Zé-do-Burro – herói ideal, por unir o máximo de caráter ao mínimo de inteligência, naquela zona fronteira entre o idiota e o santo – o enredo espalha a malícia e a maldade de uma capital como Salvador, mitificada pela música popular e pela literatura, na qual o explorador de mulheres se chama inevitavelmente Bonitão, o poeta popular, Dedé Cospe-Rima, e o mestre de capoeira, Manuelzinho Sua-Mãe. O colorido do quadro contrasta fortemente com a simplicidade da ação, que caminha numa linha reta da chegada de Zé-do-Burro à sua entrada trágica e triunfal na igreja – não sob a cruz, conforme prometera, mas sobre ela, carregado pelos capoeiras, “como um crucificado”. A história já é por si só comovente mas assume pela singeleza com que é contada a feição de um símbolo, algo que não se deixa reduzir com facilidade a explicações racionais menores. A aura de poesia, dá-lhe a amplitude de uma fábula, de um apólogo, quase de um mito – o sacrifício do

puro, do inocente, daquele que não provou do fruto do Saber -, com conotações religiosas e ritualísticas. (PRADO, 1988, p. 90)

Por outro lado, Rosenfeld diverge da ideia de alguns críticos em julgar que o único grande texto escrito por Dias Gomes tenha sido *O Pagador de Promessas*. Para este crítico, a análise da obra do autor baiano, em sua totalidade, invalida tal opinião.

Apesar de altos e baixos, a obra, no seu todo, se apresenta repleta de esplêndidas invenções, povoada de uma humanidade exemplar na glória e na miséria. Distinguem-na a imaginação rica, a variedade de caracteres vivos, a extraordinária latitude da escala emocional, indo dos comoventes destinos de Zé do Burro e Branca Dias ao riso amargo de *O Berço do Herói* e *Dr. Getúlio* e à franca gargalhada de *Odorico*. Aberta ao sublime, sensível à grandeza trágica, a obra recorre ao mesmo tempo aos variados enfoques do humor, do sarcasmo e da ironia para lidar com os aspectos frágeis ou menos nobres da espécie humana.

O realismo crítico da observação vai por vezes até à caricatura e ao grotesco, apreendendo a realidade com lentes que distorcem para revelar. (ROSENFELD, 1996, p. 85-86)

Nascido em Salvador, Dias Gomes teve sua formação no ensino fundamental em um colégio católico, o que, a nosso ver, lhe deu certo embasamento para o enriquecimento da caracterização de seus personagens envolvidos com o universo religioso, além de marcar-lhe e imprimir profundamente em sua memória “a imposição de uma fé religiosa” (GOMES, 1994, p. 390). Segundo o próprio Dias Gomes (1994, p. 391), considerando que seu teatro coloca em cena o embate entre o homem e o sistema social, o papel desempenhado pela Igreja na formação do povo seria um ponto de grande relevância que ele não poderia deixar de explorar em sua obra. Todavia, na visão de Décio de Almeida Prado, Dias Gomes dirige todo seu sarcasmo à Igreja e seus participantes: os padres, os fanáticos e as beatas. Não obstante, acrescenta o crítico, a simpatia do autor estaria toda voltada ao misticismo popular como forma de expressar uma revolta mal compreendida, já que nem todos estão dentro do quadro de privilégios sociais:

Dias Gomes, homem declaradamente de esquerda, usa o arsenal épico quando o enredo o requer, mas nada tão contrário ao seu temperamento quanto a teoria do distanciamento ou mesmo certas posições de Brecht, que nunca hesitou em aceitar como normais, no palco e na vida, o medo da morte, as concessões feitas para salvar a pele, as acomodações temporárias, o lance de astúcia que engana o

inimigo. O escritor brasileiro, tendo enfrentado perigos menores, sempre fez questão de exaltar o destemor, o sacrifício efetuado em nome de uma idéia superior. Não é incomum em seus dramas (nas comédias a morte dá-se por equívoco) o herói afirmar-se e reconhecer-se como tal, dispondo-se a antes perecer que transigir. (PRADO, 1988, p.89)

Diferentemente do que pensaram alguns críticos, *O Pagador de Promessas*, segundo Dias Gomes, nasceu de sua necessidade interior de entender o mundo. Não seria uma peça didática nem tampouco panfletária. “Ao contrário, embora ela tenha como tema fundamental a liberdade de escolha, ante o qual me posiciono, não tive, ao escrevê-la, a menor preocupação de expelir qualquer mensagem política” (GOMES, 1998a, p.178-179). O dramaturgo afirma que *O Pagador*, *O Santo Inquérito* e *A Revolução dos Beatos*, são textos em que a Igreja é representada como

parte de uma engrenagem social repressora, aliada sempre aos poderosos, em sua essência anticristã
(...)

O Pagador não é uma peça anticlerical. É uma peça contra a intolerância, o dogmatismo, uma fábula sobre a liberdade de escolha, temas sempre atuais. Não é a Igreja que está em causa, como instituição. E Padre Olavo é apenas um símbolo de intolerância. Poderia ser uma fábula dos anos 70, anos de intolerância e obscurantismo, em que muitos Zés-do-Burro tombaram, querendo pagar suas promessas. Se *O Pagador* for entendido como uma metáfora, nunca perderá sua atualidade. (GOMES, 1994, p. 391)

Mas Prado, ainda assim, afirma que há um plano político por baixo do plano moral, aflorando à superfície e dando sentido à história. Para o crítico, a luta travada não é, como se pode pensar, entre intolerância e tolerância, e sim “entre duas intolerâncias, a boa e a má, a legítima, por trabalhar a favor da justiça social, e a ilegítima, que deseja apenas perpetuar os privilégios atuais” (PRADO, 1988, p. 89).

Mesmo admitindo ser o próprio Dias Gomes quem considera *O Pagador de Promessas* como um protesto a todas as formas de intolerância, Prado acredita haver outros ângulos na peça a serem observados. A princípio, o crítico afirma que Zé do Burro não entra em choque apenas contra a Igreja, mas, sim, contra toda a cidade de Salvador, através da diversidade de tipos sociais representada pela prostituta, o cafetão, o jornalista e o comerciante interesseiro, cujos diálogos o protagonista tem maior dificuldade de compreender que de aceitar. E então, para exemplificar esta incompreensão demonstrada pelos diálogos, Prado cita a cena na qual o Repórter, ao

entrevistar Zé do Burro, traduz as respostas do pagador em termos manchetados:

Zé do Burro dividiu parte do sítio entre os amigos que passavam fome? Então, é contra o latifúndio, contra a exploração do homem pelo homem, a favor da reforma agrária. O que nos faz sorrir não é só o vocabulário político do momento, mas a impressão que temos de incongruência, de que estas idéias teóricas não representam os verdadeiros motivos que conduzem Zé do burro. Raciocinar, em termos universais e abstratos, não é a sua especialidade. Ele apenas sente, intui. O sítio, os amigos, o próprio burro a que o liga uma amizade por assim dizer fraterna (sem qualquer ironia), são, para ele, realidades vivas, concretas, emocionais, imediatas. Ora, os homens da cidade, jogando com conceitos, pensam e falam em outra linguagem. (PRADO, 2002, p. 170-171)

Conforme o exposto, Costa e Maciel (2007, p. 62) chamam atenção para a falta de comunicação entre os grupos formados no texto dramático, pertencentes a lados opostos. Segundo os citados autores, diante da impossibilidade de se ter diálogo, a luta das classes se formaliza:

Simultaneamente a esta “crise” do meio verbal, entra em “crise”, também, a figura do indivíduo autônomo, mostrando-nos que o dramaturgo, portanto, também está urdindo sua trama e a forma em que busca veicular o conteúdo social numa área de “crise”, como convém ao drama moderno. Assim, ler este texto como uma tragédia é algo que pode desviar o foco de suas questões principais e de sua proximidade com a perspectiva nacional-popular. (COSTA & MACIEL, 2007, p. 62)

O pensamento de Costa e Maciel lembra-nos Prado, para quem o elemento dramático de *O Pagador de Promessas* se caracteriza menos pela intolerância que pela distância entre ricos e pobres no Brasil, gente das camadas rurais e da zona urbana. Ademais, Prado completa que, inegavelmente, este drama escrito por Dias Gomes “oferece um impressionante e fiel testemunho da falta de interação das camadas rurais em nossa vida de civilizados” (2002, p. 171).

Rosenfeld, referente a esta divisão de classes, surpreende-se com a forma como Dias Gomes consegue nos fazer simpatizar com Zé do Burro e os seus semelhantes, representativos dos elementos suburbanos e marginais relacionados à cidade, ao mesmo tempo em que nos afastamos dos personagens mais pautados nos rudimentos citadinos, como o repórter, o padre, o delegado, o tira, o monsenhor e o comerciante. Não obstante, na visão deste crítico, o dramaturgo deixa-se levar um pouco pelo clichê do

caipira imaculado e da cidade perversa, visto esta se sair tão mal no texto, ao ponto de não se salvar um sequer de seus personagens representantes:

Isso surpreende um pouco, já que Dias Gomes decerto não quer exaltar a volta ao mundo arcaico de pureza e inocência de Zé do Burro, como se só ali houvesse integridade humana. Semelhante visão bucólica, muito velha na literatura, reforçada por Rousseau e pelo romantismo e ainda muito visível por exemplo nas comédias de Martins Pena e seus seguidores, como em toda uma ala de literatura regional fascinada pelo chavão de “raça e roça”, certamente não corresponde ao pensamento de Dias Gomes. Tal enfoque unilateral, bem preto-branco, empobrece um pouco o todo estético e cria um curioso desequilíbrio numa peça que, visando evidentemente a fins progressistas, acaba exaltando uma atitude arcaica. (ROSENFELD, 1996, p. 94)

De acordo com Anatol Rosenfeld, neste texto dramático, a lógica inabalável a partir da qual se desenvolve o conflito, o rigoroso encadeamento das cenas que levam a ação ao trágico desenlace, “a unidade de ação, tempo e lugar, aproximariam a obra da tragédia clássica se o ambiente, os personagens populares e a prosa saborosa, de traços regionais, não estivessem em desacordo com a tradição aristocrática do classicismo” (ROSENFELD, 1996, p. 58). Além disso, a oposição do mundo de Zé do Burro à cidade é apresentada através da tipificação das personagens citadinas, desde as mais representativas da moderna civilização até as ainda não pertencentes a ela por completo:

A prostituta, mormente seu rufião, representam o cinismo e a corrupção moral, o padre, o formalismo abstrato, o guarda bonachão, o jeitoso oportunismo, o repórter, a agilidade esperta de uma mente estruturada em torno de clichês superficiais, desumanizada por um ambiente de contatos breves e apressados, raciocinando em termos de consumo de sensações; o tira, o galego e outros sugerem vários graus de mentalidade interesseira, fria e impiedosa. (ROSENFELD, 1996, p. 62)

Ainda segundo Rosenfeld, Dias Gomes realça demasiadamente as descrições negativas dos representantes mais simbólicos da cidade, fazendo toda a simpatia recair sobre os personagens ainda ligados ao mundo rural e subdesenvolvido. Para o crítico, essa supervalorização do mundo arcaico seria corrigida em *A Revolução dos Beatos*, obra na qual Dias Gomes apresenta um quadro amplo do misticismo popular, na sua ambígua aparência e manipulado primitivismo, diferentemente de *O Pagador de Promessas*, em que o dramaturgo sugere o misticismo apenas através do comportamento de Zé do Burro e dos diálogos.

Embora compreenda toda a qualidade do texto, Décio de Almeida Prado faz somente uma pequena restrição a duas cenas, segundo ele, menos felizes. Primeiro, o diálogo inicial de Zé do Burro com o padre Olavo, que, para o crítico, é longo e muito estático, por isso revelando sem disfarce o caráter meramente expositivo do primeiro ato, quase por inteiro. A segunda cena observada é a do assassinato do pagador, ocorrida no meio de um tipo de redemoinho popular, estratégia usada pelo encenador Flávio Rangel para simbolizar que Zé do Burro é assassinado por toda a cidade de Salvador. Para Prado, esse artifício era desnecessário, pois esta imagem do protagonista ser vítima de toda a comunidade citadina já estava expressa, no texto ou nas entrelinhas.

Já o crítico Sábato Magaldi (1962, p. 249) faz uma análise da peça tanto no conteúdo como na sua forma, sob o ponto de vista do processo de construção do drama em relação às produções dos trágicos gregos. Segundo Elri Bandeira de Sousa (2005, p. 143), Magaldi buscava elementos definidores de uma tragédia quase clássica, entendendo, antes de tudo, a utilização do recurso trágico do conflito entre Zé e Padre Olavo como uma maneira de criticar o formalismo clerical, pois enxergava em *O Pagador de Promessas* o embate entre o homem isolado e desprotegido e as forças de um mundo superior a ele. Desse modo, tomando impulso no viés da tragicidade apontado na crítica de Sábato Magaldi, seguiremos nossos estudos, considerando que o texto *O Pagador de Promessas* é um drama social com características formais de uma tragédia clássica. E para fortalecer nossa concepção, mais adiante percorreremos o universo teórico fundamentador da dramaturgia trágica para que, em nossa análise do *corpus* escolhido, possamos investigar como se dá, na obra *O Pagador de Promessas*, a relação entre os conceitos de tragédia e drama, averiguando seus limites e transgressões.

Para finalizar o caminho percorrido até aqui, podemos dizer que a obra dramática de Dias Gomes é marcada por uma unidade fundamental que convive no interesse conseqüente e persistente por valores político-sociais e, portanto, humanos, favorecendo a visão crítica de um homem não satisfeito com os fatos. Assim, este intelectual e escritor analisa criticamente esta realidade, “aferindo-a segundo uma imagem julgada mais perfeita, segundo normas morais e sociais julgadas mais humanas, não necessariamente especificadas, mas subjacentes à própria crítica” (ROSENFELD, 1996, p. 55). Os estudos de Anatol Rosenfeld revelam que Dias Gomes se posiciona política e socialmente, propondo, através de seu trabalho, uma visão crítica de nossa realidade. E esse olhar, focando as diferenças de classes, preocupando-se com os conflitos político-sociais, faz de sua obra uma forte instância de crítica social

favorecedora da dramaticidade e tragicidade, justamente por acentuar a vida popular através de figuras tipificadas que representam o regionalismo, a simplicidade e a força tão caracteristicamente associada ao povo brasileiro que, rindo ou chorando, persiste em suas lutas. Assim, a autenticidade presente na obra de Dias Gomes garante identificação nacional na medida em que a recepção se vê nas situações dramatizadas no palco por uma variedade de caracteres típicos de nosso Brasil.

2. O *Pagador de Promessas* de Anselmo Duarte sob o olhar da crítica

Quando se remete à história do cinema brasileiro, é praticamente impossível não tocar no nome de Anselmo Duarte, único cineasta brasileiro laureado com a Palma de Ouro, no Festival de Cannes, um dos eventos mais importantes do cinema mundial. De acordo com o jornalista Luiz Carlos Merten, esse grande feito fez de Anselmo Duarte um diretor extremamente visado pelos críticos e profissionais ligados ao movimento do Cinema Novo⁴. Na verdade, em um primeiro momento nos parece que tomar conhecimento da vida e obra de Anselmo Duarte com o objetivo de compreender sua cinematografia é deparar-se com muitas intrigas e pouco reconhecimento à importância de um trabalho que marca o nascimento de um novo cinema nacional, o que dificulta uma leitura melhor contextualizada de sua obra cinematográfica, cuja fortuna crítica se mostra bem restrita.

Dentre todos os projetos de Anselmo Duarte, o de maior destaque é *O Pagador de Promessas*, obra que, certamente, teve como enorme contribuição o excelente texto original de Dias Gomes. Porém, Alex Viany, embora valorize a participação do dramaturgo baiano na produção do citado filme, dá destaque ao importante trabalho de Anselmo:

⁴ O Cinema Novo foi um movimento cultural brasileiro inspirado na técnica e estética do neo-realismo italiano. Para alguns cineastas e historiadores do cinema, este movimento iniciou-se em 1955 a partir do filme *Rio 40 Graus*, dirigido por Nelson Pereira. O Cinema Novo buscava levar o público a pensar sobre questões econômicas, sociais e políticas, através de filmes que tinham por temática, a fome, a seca, o folclore, o misticismo religioso e o Nordeste. Além disso, esse movimento tinha por objetivo mostrar a possibilidade de produzir filmes de forma independente, sem a necessidade de aceitar as imposições das normas de produção da época. Além de Nelson Pereira, destacam-se como principais representantes do Cinema Novo, os cineastas Glauber Rocha e Ruy Guerra. (RODRIGUES, 2005, p. 21-22)

Mas a contribuição pessoal de Anselmo Duarte é enorme, não estando na adaptação cinematográfica de Dias Gomes, por exemplo, dois dos melhores momentos do filme: a cena em que Zé do Burro, retomando a cruz, namora Santa Bárbara, que, numa procissão, sobe as escadas da igreja em seu andor; e a seqüência em que o padre, agoniado por suas dúvidas e enfurecido com o barulho que fazem os berimbaus, lá fora, na festa herética de Iansã, inutilmente tenta fazer com que seus sinos abafem os sons do mundo exterior. (VIANY, 1999, p. 45)

O lugar polêmico ocupado por Anselmo Duarte na história do cinema brasileiro parece dever-se, primeiramente, à sua vinculação original à arte cinematográfica. Sabe-se que Anselmo Duarte iniciou-se no cinema como ator na década de 40, tornando-se, ao longo dos anos, um dos mais queridos galãs do cinema nacional, atuando principalmente nas principais tentativas de cinema industrial do país, representadas respectivamente pela Companhia Atlântida Cinematográfica e Companhia Cinematográfica Vera Cruz que, segundo Merten (2005, p. 8-9), nunca foram estimadas pela crítica de esquerda, visto que a primeira realizava apenas chanchadas carnavalescas, consideradas pelos membros do Cinema Novo como “alienadas e alienantes”, enquanto a Vera Cruz tinha como objetivo transformar-se na Hollywood brasileira, tendo suas produções avaliadas pela crítica de esquerda como “outra forma de alienação”.

Apesar de vir de duas escolas de cinema vistas de maneira tão negativa, Anselmo obteve sucesso de público e de crítica ao dirigir seu primeiro longa-metragem em 1956. A fórmula policial de briga e confusão no filme *Absolutamente Certo!*, baseava-se em suas pesquisas sobre a reação do público nas salas de cinema, para assim conseguir montar uma trama que agradasse os espectadores, obtendo destes todas as reações desejadas pelo diretor.

Os críticos gostaram do *Absolutamente Certo!* – a maioria escreveu que havia feito um bom filme popular, com noções adequadas de ritmo e movimento, com uma melhora bastante acentuada do nível das comédias que eu mesmo interpretara. (DUARTE *apud* MERTEN, 2004, p.102)

Para o cineasta e crítico Glauber Rocha, *Absolutamente Certo!* é o verdadeiro filme de autor feito por Anselmo Duarte. Porém, na visão de alguns críticos, o grande salto qualitativo do cineasta foi marcado pelo filme *O Pagador de Promessas*, realizado por Anselmo quando este retornou ao Brasil após morar durante um ano na França. No período vivido na Europa, o citado ator conheceu o Festival de Cannes, alguns

importantes diretores, o júri do festival e seu processo de apreciação, obtendo embasamento suficiente para construir um filme à altura do evento.

Retornando ao Brasil, Anselmo enxergou em *O Pagador de Promessas* o texto que precisava para realizar o filme que lhe daria a Palma de Ouro. No entanto, apesar de seu preparo e domínio de outras etapas da produção cinematográfica como o argumento, roteiro, montagem e direção, o título de galã o marcava como um sinal de incompetência, de modo que o próprio Dias Gomes não acreditava na possibilidade de Anselmo ser o melhor diretor para a versão fílmica de sua obra. Anselmo, percebendo a resistência de Dias Gomes, garantiu-lhe que, se o texto lhe fosse entregue, ganharia o prêmio em Cannes. Esta afirmação fez Dias Gomes ceder, não por acreditar na obtenção do citado prêmio, mas pela determinação do cineasta em fazer o melhor. Ainda assim, Dias Gomes assinou um contrato com o produtor do filme, Oswaldo Massaini, no qual constava uma cláusula que obrigava Anselmo a seguir cena por cena o roteiro definitivo aprovado pelo dramaturgo.

Desse contrato constava também a obrigação de fazer a adaptação cinematográfica, onde procurei também me resguardar, mantendo quase literalmente o desenvolvimento e os diálogos da peça, e nisso amarrando a direção, reconheço – dessa acusação, que é feita a Anselmo, eu tenho toda a culpa. (GOMES, 1998a, p. 182-183)

Segundo Glauber Rocha (2003, p. 161), “ninguém acreditava que o ator Anselmo Duarte, diretor de chanchada, fosse encenar cinematograficamente um texto de intelectual”. Mesmo assim, na visão de Rocha, a direção de Anselmo Duarte é vista de forma simples, boa e direta, embora seu trabalho como autor não seja percebido, devido às exigências limitantes de Dias Gomes, que não lhe deram liberdade para criar, fazendo de *O Pagador de Promessas* um filme que não provoca reflexões. No entanto, entendemos que o mero fato de transpor uma obra literária para o cinema, por mais singela que pareça ser a montagem, já é uma nova criação, ou seja, há, sim, autoria nessa adaptação, uma vez que se trata de linguagens completamente distintas.

Feita a negociação com o autor do texto *O Pagador de Promessas*, Anselmo deu início à adaptação cinematográfica da obra, visando o Festival de Cannes, do qual já conhecia todos os critérios de avaliação. Baseando-se nas informações concernentes ao festival, o diretor cortou diálogos que julgava desnecessários, substituindo-os por símbolos, incluindo algumas cenas, como a mais aplaudida em todos os festivais, na qual vemos Zé do Burro acompanhando a imagem de Santa Bárbara carregada em uma

procissão, encarando-a numa expressão de cumplicidade. Ciente das diferenças entre as duas formas de arte (teatro e cinema), Anselmo Duarte sabia que não poderia seguir fielmente o texto original, por isso o tomou apenas como ponto de partida, buscando fugir da ideia de teatro filmado (MERTEN, 2004, p. 120-121). Chama-nos atenção a escolha do cenário, que para nós se mostra muito pertinente quando nos colocamos a pensar na análise do texto fílmico e sua rede de significações, uma vez que o cineasta optou pela igreja de Senhor dos Passos com sua grande escadaria, no Pelourinho, por entender que a história de Zé do Burro chega a um ponto sem saída, restando somente a morte. Logo, a locação selecionada atendia perfeitamente à ideia de fazer sobressair o aspecto claustrofóbico da situação, visto os paredões ao lado da escadaria criarem um forte espaço dramático fechado sobre si mesmo.

Segundo Alex Viany, no início da década de 60, ocorreu uma melhoria no cinema brasileiro, que até então demonstrava pouca qualidade em suas produções, tornando-se difícil a tarefa de encontrar filmes “que não envergonhassem o país no exterior” (VIANY, 1999, p. 22). Assim, em 1962, o Brasil, pela primeira vez, participou de todos os festivais internacionais de cinema.

Este ano, para selecionar o representante do Brasil em Cannes, uma comissão (Itamarati, Geicine, críticos) teve de escolher um dentre três filmes, sendo que dois foram finalmente autorizados a comparecer a concursos no estrangeiro. *Mandacaru vermelho* (Nelson Pereira dos Santos) viajou para Mar del Plata, *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte/Dias Gomes) para Cannes, *Os cafajestes* (Rui Guerra/Miguel Torres) deve ir a Berlim, *Barravento* (Glauber Rocha) a Karlovy-Vary. *Três cabras de Lampião* (Aurélio Teixeira/Miguel Torres) a Veneza, e há filmes de sobra para os demais festivais. A melhoria de qualidade vem, além disso, juntamente com o crescimento numérico da produção: em 1962, pela primeira vez, o cinema brasileiro lançará mais de 40 filmes no mercado. (VIANY, 1999, p. 22)

Ainda de acordo com Viany, dentre esses 40 filmes, seis eram chanchadas e melodramas, dezesseis representavam a nova fase do cinema nacional, e ao menos sete estavam direta ou indiretamente envolvidos com a ideia do Cinema Novo, entre eles, *O Pagador de Promessas*. Não podemos perder de vista que esse novo modo de fazer cinema tinha como objetivo se comprometer com a estética e a política, mostrando, assim, a cara do Brasil nas telas, a exemplo de *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha.

Na visão de Alex Viany, em *O processo do cinema novo*, o filme *O Pagador de Promessas* é um caso fronteiro entre o velho e o novo cinema, ou seja, ainda que evidenciasse características do Cinema Novo, esse filme ainda apresentava, “alguns macetes rançosos que relembravam os tempos da produção ‘hollywoodiana’ Vera Cruz” (VIANY, 1999, p. 180-181). Entretanto, nem sempre Viany pensou assim a respeito da citada produção. Afinal, como confirma Luiz Carlos Merten, o Cinema Novo surgiu quando, no Itamaraty, o filme de Anselmo Duarte foi escolhido para representar o Brasil no Festival de Cannes. Para Viany, *O Pagador de Promessas* e *Os Cafajestes* marcavam o nascimento do novo cinema brasileiro, pois, na passagem para a década de 60, acontecia um novo surto de produções nordestinas ou filmadas na região, delineando mais nitidamente alguns elementos formadores do Cinema Novo⁵ como a crítica social e política mais explícita, principalmente expressa nos filmes do chamado ciclo baiano, destacando-se *Redenção*, *A Grande Feira*, *Bahia de Todos os Santos*, *O Pagador de Promessas* e *Barravento*. Estes filmes, mesmo sendo idealizados de maneira tradicional,

apresentavam temas e posicionamentos cada vez mais engajados. Em um ou outro sentido, cada um deles procurava questionar as instituições arraigadas, quer no campo comportamental, quer no campo da cidadania. Efetivava-se assim uma luta contra a alienação do povo e estimulava-se a sua tomada de consciência enquanto ser político. O enquadramento destas propostas, inclusive, se tornaria o divisor de águas entre os que prosseguiriam em uma linha dita mais conservadora, buscando apelar à boa consciência do público, através de uma manipulação emocional da narrativa – *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte -, e aqueles que se lançariam à uma crítica da postura passiva do espectador, implodindo alguns dos cânones do “bom” filme – o *Barravento*, de Glauber Rocha.⁶

Para Fernão Ramos, Anselmo Duarte aproveitou em *O Pagador de Promessas* a moda dos cenários nordestinos, vigente no cinema nacional àquela época, mantendo poucos vínculos com a produção baiana restante. Segundo Ramos, *O Pagador* foi confundido com o Cinema Novo, visto a proximidade com a temática defendida pelos cinemanovistas.

⁵ **Um século do cinema brasileiro**, revista produzida pelo SESC – Serviço Social do Comércio, em comemoração aos cem anos do cinema nacional, com o objetivo de resgatar a história da cinematografia brasileira. [S.l.: s.n.], [19--].

⁶ **Um século do cinema brasileiro**, revista produzida pelo SESC – Serviço Social do Comércio, em comemoração aos cem anos do cinema nacional, com o objetivo de resgatar a história da cinematografia brasileira. [S.l.: s.n.], [19--].

Anselmo fazia parte da velha guarda oriunda da chanchada e da Vera Cruz e nunca se deu muito bem com os “meninos” do jovem cinema. Em *O PAGADOR DE PROMESSAS* apresenta toda uma temática próxima ao Cinema Novo, mostrando, além do universo ficcional carregado de “brasilidade”, a questão da opressão e sofrimento popular. Um camponês teima, em sua inocência, em cumprir numa igreja promessa feita em terreiro de umbanda. O padre se recusa a abrir as portas do templo sagrado, e o camponês acampa nas escadarias, onde se inicia intensa movimentação de tipos e personagens que constroem o miolo do filme. Apesar do mesmo núcleo temático e de personagens e universo ficcional próximos, a distância com relação ao Cinema Novo se estabelece ao abordarmos a forma narrativa através da qual este conteúdo é disposto na sequência de planos. (RAMOS, 1987, p. 340-341)

O fato é que, ganhando inúmeros prêmios em importantes festivais do universo cinematográfico, *O Pagador de Promessas* passou a ser visto como representante do novo cinema brasileiro e na tentativa de refrear todo esse entusiasmo, críticos e diretores do Cinema Novo, que antes faziam elogios a *O Pagador*, reagiram de forma negativa ao sucesso do filme. Anselmo Duarte não fazia parte do grupo cinemanovista nem surgira dentro do movimento, entretanto, percebeu-se o risco de o citado diretor, tornar-se o líder do Cinema Novo.

Era preciso dar um basta e foi o que a turma do Cinema Novo fez. A abordagem da realidade nacional, a visão dos excluídos e da cultura popular, tudo aproximava *O Pagador* da estética da fome defendida pelos cinenovistas. Mas a produção da Cinedistri, uma empresa comercial, era de perfil oposto às do Cinema Novo. E, depois, se o movimento tinha um líder ou profeta, esse era Glauber Rocha e não um ex-galã, como Anselmo Duarte. (MERTEN, 2004, p. 21)

Por outro lado, Luiz Carlos Merten nos faz pensar que o próprio Anselmo Duarte tenha contribuído para a sua difícil relação com o Cinema Novo, já que acusava esse movimento de colaborar para a perda de qualidade do cinema nacional, não reconhecendo, embora possam ser feitas inúmeras críticas ao Cinema Novo, o importante papel desta corrente na história da arte cinematográfica no Brasil. Apesar de todo esse conflito entre Anselmo e os cinemanovistas a respeito de sua obra mais importante, para o veterano Alinor Azevedo, o filme *O Pagador de Promessas* abre as portas de um verdadeiro cinema do Brasil, mostrando e/ou resolvendo problemas aparentemente sem solução como:

1. *O filme sério não é comercial*, diziam os apóstolos da chanchada. Mas, apesar de seu tema complexo, cheio de subentendidos e sutilezas, *O pagador de promessas* é acessível em vários níveis, tendo mensagens correlatas que serão facilmente apreendidas por quaisquer platéias. E, assim, está fadado a um enorme sucesso de bilheteria: é, de fato, aquilo que muitas vezes se anunciou e não se fez: um filme *brasileiro* para o mundo.
2. *Não há cineastas no Brasil*, gozavam os *snoobs*. Mas justamente quem se revela um diretor de importância internacional é Anselmo Duarte, ex-galã, que, na Atlântida como na Vera Cruz, nunca perdeu uma oportunidade de trabalhar nas salas de corte e em todos os departamentos técnicos. *O pagador de promessas* é um filme cheio de problemas técnicos e artísticos (cenas de multidão, transformação de peça teatral em cinema, muitas personagens marcantes, muitos motivos entrecruzados etc.), que o diretor Anselmo Duarte resolve com extraordinária segurança e perspicácia.
3. *Não há elencos no Brasil*, denunciavam os basbaques. Pois *O pagador de promessas* tem um elenco a funcionar em conjunto, se bem que este ou aquele se destaque, com Leonardo Vilar em primeiríssimo plano. E o trio central de *Os cafajestes* nada fica a dever com Norma Benguel inesperadamente subindo às alturas de uma Jeanne Moreau.
4. *A língua portuguesa não se adapta ao cinema*, apregoavam os colonos. Mas *O pagador de promessas*, como aliás, *Os cafajestes*, acaba de vez com essa lenda, dando-nos uma dialogação legítima em sua força popular.
5. *Os filmes brasileiros devem procurar os temas universais*, aconselhavam os alienados, propondo uma temática sueca (a la Bergman) ou italiana (a la Fellini). Mas *O pagador de promessas* demonstra uma verdade há muito conhecida dos revolucionários de teatro e do cinema do Brasil: quanto mais brasileiro o tema, mais universal ele é. Não é por acaso que *O pagador de promessas* reúne um diretor paulista, ex-galã da Atlântida e da Vera Cruz, com um escritor baiano, tarimbado em rádio-teatro, e um ator paulista do TBC. O filme, afinal, é o resultado de uma experiência coletiva, de muita gente, de muitos de erros, tanto no teatro como no rádio e no cinema. Chegou a hora da soma, e, somando tudo, temos, sem desprezo pelos exercícios e tentativas do passado, o que deve ser visto e analisado como o Opus 1 do Cinema Novo. (AZEVEDO *apud* VIANY, 1999, p. 30-31)

Com base nessa fala de Alinor Azevedo, fica evidente toda a importância do filme *O Pagador de Promessas*. Esta produção não só sinaliza o início de um novo movimento do cinema nacional como coloca abaixo várias ideias antes defendidas por profissionais de cinema da época. Porém, para Glauber Rocha, *O Pagador de Promessas* é um filme de envergadura, mas não tanto a ponto de ser visto de maneira mais positiva que seus concorrentes: Buñuel (*O Anjo Exterminador*), Bresson (*O Processo de Joana d’Arc*) ou Cacoyannis (*Electra*), entre outros. Segundo Rocha, “O

pagador de promessas, na Europa, venceu, a par de seus defeitos, pelas características de espetáculo que apresentava, superiores e mais sadias do que os filmes históricos italianos e americanos” (2003, p. 172). Todavia, o crítico não deixa de reconhecer que em *O Pagador*, Anselmo Duarte mostrou ter

o senso do ritmo popular, cujas fontes estão na gramática americana do *gangster* e do *western*: o manejo dos instrumentos de trabalho é estabelecido e, executando rigorosamente um roteiro detalhado, transcreveu facilmente em imagens a estória polêmica de Dias Gomes. O grande final, com o povo levando Zé do Burro crucificado aos pés do altar, arreventou aplausos, levantou o prêmio: o fecho de ouro, a apoteose contaminante, é infalível. (ROCHA, 2003, p. 163-164)

A adaptação cinematográfica do drama de Zé do Burro foi escolhida por um colegiado de críticos e historiadores de cinema do Brasil, em 1998, como um dos 30 melhores filmes da história de nosso cinema. Conforme diz Luiz Carlos Merten (2004, p. 20), *O Pagador de Promessas*, baseado no texto de Dias Gomes, mas de forma desteatralizada, trata do “embate entre a fé ingênua do povo e a fé institucionalizada da Igreja. Poucos filmes, no Brasil e no mundo, bateram com tanta força nessa idéia da Igreja como uma instituição contrária ao homem”.

Não precisamos refletir muito para perceber e concordar com os críticos de cinema aqui citados quanto ao grande salto dado por Anselmo Duarte entre a direção de *Absolutamente Certo!* e *O Pagador de Promessas*. É preciso levar em consideração que Anselmo Duarte teve em *Absolutamente Certo!* sua primeira oportunidade na direção de um longa-metragem, assim justificando, com sua falta de experiência, a simplicidade da trama e de toda a técnica cinematográfica.

Referimo-nos mais profundamente apenas a essas duas obras, porque são as produções de Anselmo Duarte mais comentadas pela crítica. Contudo, é importante dizer que Anselmo dirigiu, dentre uma diversidade de trabalhos cinematográficos, outros filmes de destaque, a exemplo de *Vereda de Salvação*, produzido em 1964 e baseado em uma obra de Jorge Amado; *Quelê do Pajeú*, primeiro filme brasileiro em 70mm⁷, realizado no fim da década de 60 e *Um Certo Capitão Rodrigo*, superprodução dos anos 70, obras que podem ser consideradas de grande valor dentro da história do cinema nacional.

⁷ De acordo com Chris Rodrigues (2005, p.15), as películas de 70mm foram utilizadas durante algum tempo no Brasil, mas atualmente sua aplicação restringe-se às superproduções, visto que as películas de 35mm são as mais utilizadas no mundo inteiro pelos profissionais do cinema.

Apesar de tantas críticas, na maioria das vezes, negativas ao seu trabalho, as importantes contribuições e trilhas deixadas por Anselmo Duarte são reconhecidas por profissionais e apaixonados pela sétima arte. Todavia, embora o conhecimento técnico do citado diretor tenha implicações diretas na qualidade das obras por ele produzidas, o objetivo de nossa pesquisa é observar e analisar como Anselmo Duarte utiliza os recursos característicos da linguagem cinematográfica na construção da ação fílmica, podendo, através de seu discurso autoral, amplificar, transformar, nuançar ou intensificar a dramaticidade e a tragicidade da adaptação fílmica do texto dramático original. Por isso mesmo, antes da investigação sobre o próprio universo fílmico, será fundamental iniciarmos uma viagem pelas teorias do drama, conhecendo as categorias dramáticas que nos servirão de base em nossas leituras, tanto do texto dramático quanto do texto fílmico.

CAPÍTULO II – Fundamentos do Drama Trágico

“A visão dos espectadores costuma ser melhor que a dos protagonistas”.

Provérbio Chinês

1. A Poética Greco-latina: fundamentos do drama clássico

Mesmo com a diversidade de estudos sobre o gênero dramático, não se pode perder de vista que a maioria deles toma como ponto de partida a *Poética* de Aristóteles. Esta obra, apreciada como o primeiro tratado sobre a arte imitativa, é leitura básica para os interessados no estudo da dramaturgia.

Embora os escritos de Aristóteles na *Poética* não sejam regras a serem seguidas no teatro e, apesar de todo o desenvolvimento do drama, desde sua origem até os nossos dias, é possível discernir na estrutura de determinadas obras, a atualização de conceitos formulados por Aristóteles. A pertinência das formulações aristotélicas em relação às estratégias dramáticas que consubstanciaram os mais célebres textos das tragédias gregas e a tradição nelas inspiradas acabou por definir esse próprio cânone dramático como “a tradição aristotélica”. Mesmo depois que a tragédia clássica cedeu às pressões do mundo moderno, essa tradição aristotélica ainda se deixa transparecer no chamado drama social. É o caso do texto teatral *O Pagador de Promessas*, obra escolhida como *corpus* desta pesquisa, um drama social cuja estrutura se molda com base em elementos característicos das antigas tragédias, o que o permite ser apreendido num arcabouço teórico inspirado nessa tradição. A *Poética* apresenta-se, então, como ponto de partida para nossas reflexões sobre os fundamentos da tragédia clássica.

A tragédia, um dos gêneros imitativos observados por Aristóteles, é definida como:

(...) imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamento distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o “terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”.
(ARISTÓTELES, 1993, p.37)

Dentre as seis partes constituintes da tragédia – mito (ação), caracteres, elocução, pensamento, espetáculo cênico e canto (melopéia) -, Aristóteles enxerga a ação como o componente mais importante, pois é através dela que se organizam e se estruturam os fatos a serem imitados:

O elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a Tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas felicidade] ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. (ARISTÓTELES, 1993, p.41)

Segundo Alfredo Leme Coelho de Carvalho (1998, p. 49), “Aristóteles se refere aos fatos não como teriam ocorrido ou poderiam ocorrer, ou se diz que tivessem ocorrido, mas sim à sua organização, à estrutura que lhes dá o autor, à sua composição, ao *poiéin*, à factura mimética”. Basicamente, a ação se caracteriza pela extensão e unidade.

Quando fala sobre a extensão de uma ação trágica, Aristóteles diz que a tragédia imita uma ação completa, formando um todo com certa expansão, pois, de acordo com ele, existe um todo não dotado de extensão. De maneira muito didática, o filósofo explica o todo como aquilo que possui início, meio e fim.

“Todo” é aquilo que tem princípio, meio e fim. “Princípio” é o que não contém em si mesmo o que quer que siga necessariamente outra coisa, e que, pelo contrário, tem depois de si algo com que está ou estará necessariamente unido. “Fim”, ao invés, é o que naturalmente sucede a outra coisa, por necessidade ou porque assim acontece na maioria dos casos, e que, depois de si, nada tem. “Meio” é o que está depois de alguma coisa e tem outra depois de si. É necessário, portanto, que os Mitos bem compostos não comecem nem terminem ao acaso, mas que se conformem aos mencionados princípios. (ARISTÓTELES, 1993, p. 47)

Usando exemplos de extensão e ordem das partes, Aristóteles esclarece que a tragédia não deve ser curta demais, pois deste modo não prenderia a atenção do público, como também não deve ser demasiadamente longa, porque assim não se fixaria na memória da plateia. Logo, o ideal é a duração de um texto trágico com extensão suficiente para o verossímil desenvolvimento dos acontecimentos, de acordo com as leis de causalidade e necessidade, mudando em infortúnio a felicidade do protagonista do texto ou, pelo contrário, fazendo-o passar do infortúnio para a felicidade. Como diz

Sandra Luna (2005, p. 239), a ação “deve ser longa o suficiente para que se dê a mudança de fortuna, mas suficientemente curta para ser apreendida como um todo artístico”.

Iniciar o drama em um determinado ponto já próximo à calamidade contribui para a redução da extensão da obra, adequando-a ao tamanho ideal proposto por Aristóteles. Quando o autor escolhe iniciar sua tragédia *in medias res*, ele está dando início à trama de um modo estratégico, em meio a eventos importantes da ação, estratégia favorecedora da intensificação da tragicidade da obra, não apenas pela condensação de efeitos que esse início estratégico propicia, mas também devido à impossibilidade de que sejam revertidos os “fatos” anteriores à ação efetivamente dramatizada ao ponto dos acontecimentos que, embora ocorridos no passado, deflagram a catástrofe, afinal, como diz F. L. Lucas, “o pretérito é realmente o mais trágico dos tempos. Se foi feliz, não é mais; se foi desastroso, não pode ser desfeito” (LUCAS *apud* LUNA, 2005, p. 242).

No capítulo V da *Poética*, Aristóteles faz menção à unidade de tempo, observando que “a Tragédia procura, o mais que é possível, caber dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo” (ARISTÓTELES, 1993, p. 35). Segundo Sandra Luna, essa limitação de tempo parece referir-se ao tempo da ação dramatizada, “sugerindo que os incidentes que se desenrolam diante de nossos olhos dêem a impressão de terem ocorrido em um ‘período de sol’” (LUNA, 2005, p. 251), ainda sendo possível observar no drama mais duas instâncias temporais: o tempo do espetáculo, período do qual o autor dispõe para a encenação de sua obra, e o tempo da narrativa mítica, cujos fatos podem ter decorrido em vários anos, mesmo não encenados, tendo a possibilidade de serem recuperados através de falas das personagens ou do coro.

O início *in media res* seria um recurso para burlar também as limitações de espaço, permitindo que toda a encenação ocorra em um único cenário. Considere-se que na espacialidade característica do teatro grego as limitações das condições cênicas eram determinantes à estrutura do próprio gênero dramático, como explica Aristóteles:

Na Tragédia não é possível representar muitas partes da ação, que se desenvolvem no mesmo tempo, mas tão-somente aquela que na cena se desenrola entre os atores; mas na Epopéia, porque narrativa, muitas ações contemporâneas podem ser apresentadas, ações que, sendo conexas com a principal, virão acrescer a majestade da poesia. (ARISTÓTELES, 1993, p. 127)

Aristóteles refere-se à concentração de tempo e lugar, porém, recorta com insistência ainda maior a “unidade de ação”, questão por ele considerada fundamental para a estrutura de uma tragédia perfeita. Não é correto pensar que a unidade de ação se dá simplesmente pela presença de um único protagonista, criada através de um conjunto de ações cometidas por apenas um agente. Essa unidade, explica Aristóteles, surge do atrelamento das partes formadoras da ação, arriscando estremecer ou modificar a integração criada, se uma dessas partes for separada das outras:

Por conseguinte, tal como é necessário que nas demais artes miméticas una seja a imitação, quando o seja de um objeto uno, assim também o Mito, porque é imitação de ações, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo. (ARISTÓTELES, 1993, p. 53)

Para entendermos melhor a ideia de unidade de ação proposta por Aristóteles, vejamos o que mais ele diz a esse respeito:

Uno é o Mito, mas não por se referir a uma só pessoa, como crêem alguns, pois há muitos acontecimentos e infinitamente vários, respeitantes a um só indivíduo, entre os quais não é possível estabelecer unidade alguma. Muitas são as ações que uma pessoa pode praticar, mas nem por isso elas constituem uma ação una.

Assim, parece que tenham errado todos os poetas que compuseram uma *Heracleida* ou uma *Teseida* ou outros poemas que tais, por entenderem que sendo Hércules um só, todas as ações haviam de constituir uma unidade.

Porém, Homero, assim como se distingue em tudo o mais, também parece ter visto bem, fosse por arte ou por engenho natural, pois, ao compor a *Odisséia*, não poetou todos os sucessos da vida de Ulisses, por exemplo o ter sido ferido no Parnaso e o simular-se louco no momento em que se reuniu o exército. Porque, de haver acontecido uma dessas coisas, não se seguia necessária e verossimilmente que a outra houvesse de acontecer, mas compôs em torno de uma ação una a *Odisséia* – una, no sentido que damos a esta palavra – e de modo semelhante, a *Ilíada*. (ARISTÓTELES, 1993, p. 51)

Com base nos exemplos citados, o filósofo explicita sua concepção de unidade de ação, insistindo em como esta é essencial para a feitura de uma tragédia perfeita. Luna explica que, embora uma obra tenha vários episódios, estes se agrupam “em uma sequência movida por um eixo condutor, uma ação central” (LUNA, 2005, p. 241), como ocorre com a *Odisséia*, cujo eixo fundamental é o retorno de Ulisses, os episódios

sendo todos os obstáculos enfrentados pelo herói. Assim, para garantir a unidade de ação, Aristóteles recomenda ao poeta, primeiramente, a constituição do esboço, do eixo central de sua obra, para só depois fazer a inclusão dos episódios alcançando a devida extensão. Contudo, diferentemente do ocorrido na epopéia, os episódios incluídos na tragédia serão mais compactos, devido às limitações temporais impostas ao gênero dramático (LUNA, 2005, p. 242).

Aristóteles, no capítulo XIII da *Poética*, indica os caminhos a serem seguidos pelos poetas na construção das ações: as escolhas a serem evitadas e os meios a serem utilizados. Para começar, o filósofo orienta que a melhor tragédia é aquela cuja ação não é simples e sim complexa, fazendo uso dos elementos que despertam os sentimentos de temor e piedade, objetivo último da tragédia. Vejamos a definição de ação simples e complexa formulada por Aristóteles:

Chamo ação “simples” aquela que, sendo una e coerente, do modo acima determinado, efetua a mutação de fortuna, sem Peripécia ou Reconhecimento; ação “complexa”, denomino aquela em que a mudança se faz pelo Reconhecimento ou pela Peripécia, ou por ambos conjuntamente. (ARISTÓTELES, 1993, p. 59)

A ação simples representa apenas o *pathos*, pois os elementos causadores da mudança de fortuna da personagem já teriam acontecido antes do início da ação representada. Isto é, a plateia não testemunha as causas que levam os sujeitos ao sofrimento, diferentemente da ação complexa, na qual a mudança de fortuna ocorre diante dos olhos do público. Na ação complexa, a trajetória em direção à catástrofe, ou parte desta, como diz Sandra Luna, é construída em cena, seja através de uma *peripeteia* (peripécia) ou de uma *anagnorisis* (reconhecimento), sendo “mais efetiva, contudo, a ação complexa na qual a *anagnorisis* coincide com a *peripeteia*” (LUNA, 2005, p. 255).

A peripécia é a mudança de fortuna para a infelicidade ou o inverso, ocorrendo sempre em conformidade com o necessário e o verossímil. É uma reviravolta, uma inversão da situação encenada, como acontece em *Édipo Rei*, quando “o mensageiro que viera no propósito de tranquilizar o rei e de libertá-lo do terror que sentia nas suas relações com a mãe, descobrindo quem ele era, causou o efeito contrário” (ARISTÓTELES, 1993, p. 61). Compreende-se a peripécia como um recurso dramático amplificador do efeito trágico que, surgindo inesperadamente, causa surpresa na plateia.

O reconhecimento ou *anagnorisis* é o conhecimento de algo antes ignorado, é outro artifício dramático determinante da mudança de sorte das personagens. Segundo

Aristóteles (1993, p. 61), “o ‘Reconhecimento’, como indica o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinados para a dita ou para a desdita”.

Na visão de Aristóteles, a mais bela *anagnorisis* ocorre concomitantemente à *peripeteia*. Todavia, estes elementos (reconhecimento e peripécia), devem fazer parte da construção da ação, de forma que “venham a resultar dos sucessos antecedentes, ou necessária ou verossimilmente. Porque é muito diverso acontecer uma coisa por causa de outra, ou acontecer meramente depois de outra” (ARISTÓTELES, 1993, p. 59-61).

Ainda no capítulo XIII, no qual Aristóteles indica aos argumentistas o caminho a ser tomado para o alcance dos efeitos trágicos, o estagirita esclarece que, para despertar os sentimentos de temor e piedade, não é preciso abusar do infortúnio, levando pessoas de bem da felicidade para a infelicidade, pois tal acontecimento não agrada, nem tampouco causa os sentimentos citados e próprios da tragédia. Em relação aos homens maus que passam do delito à felicidade, além de tornar-se completamente oposto ao trágico, por não inspirar nem temor nem piedade, ainda causa revolta no público:

Como a composição das Tragédias mais belas não é simples, mas complexa, e além disso deve imitar casos que suscitam o terror e a piedade (porque tal é o próprio fim desta imitação), evidentemente se segue que não devem ser representados nem homens muito bons que passem da boa para a má fortuna – caso que não suscita terror nem piedade, mas repugnância – nem homens muito maus que passem da má para a boa fortuna, pois não há coisa menos trágica, faltando-lhe todos os requisitos para tal efeito; não é conforme aos sentimentos humanos, nem desperta terror ou piedade. O Mito também não deve representar um malvado que se precipite da felicidade para a infelicidade. Se é certo que semelhante situação satisfaz os sentimentos de humanidade, também é certo que não provoca terror nem piedade; porque a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, e o terror, a respeito do nosso semelhante desditoso, pelo que, neste caso, o que acontece não parecerá terrível nem digno de compaixão. (ARISTÓTELES, 1993, p. 67)

Diante do exposto, Aristóteles aponta, em seguida, uma situação intermediária capaz de produzir idealmente o efeito trágico, constituindo papel importante na feitura da tragédia:

Resta portanto a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande

reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres. (ARISTÓTELES, 1993, p. 69)

Aristóteles trata neste trecho da *hamartia*, ou “erro trágico”. Em uma tragédia perfeita, idealizada pelo estagirita, este seria um erro involuntário, cujas consequências perniciosas são entendidas como imerecidas, favorecendo, assim, o despertar da compaixão. A tragédia mostra um agente causador da catástrofe, que mesmo errando involuntariamente, chama a si a responsabilidade ou culpa pelo acontecido, muito embora a catástrofe não possua caráter punitivo, mas seja consequência do erro praticado.

Ou seja, a *hamartia* engendra um ato nocivo, prejudicial, embora cometido por ignorância, por não estar o agente atento a alguma circunstância crucial (o instrumento, o objeto, o efeito da ação etc). Neste sentido, como diz Aristóteles, a catástrofe não seria uma punição por um comportamento vil, mas simplesmente o resultado de uma ação maléfica, porém involuntária, que se revelaria trágica. (LUNA, 2005, p. 267)

Mesmo se não for atribuída culpa moral ao sujeito causador da *hamartia*, ainda assim esse erro cometido acarretará terríveis consequências. Dessa forma, Sandra Luna chama atenção para dois elementos recorrentes na estruturação das tragédias gregas que não são tratados por Aristóteles em sua *Poética*, mas estão relacionados com a *hamartia*. São estes elementos a *até* e a *hybris*.

A *até* pode ser entendida como uma força superior ao homem, uma maldição que o faz agir erroneamente. Associada à *hamartia*, a *até*, por interferência divina, torna o herói “cego”, levando-o a cometer um erro causador de sua própria ruína e de outros sujeitos (LUNA, 2005, p. 313). A *hybris*, por outro lado, é um traço característico do herói, pois se trata de “um comportamento excessivo, aproximado da soberba, uma arrogância que ultrapassa os limites do lícito,” e que “responde, em certo sentido, pela responsabilidade do herói sobre a catástrofe que o abate” (LUNA, 2005, p. 314).

De acordo com o teórico Albin Lesky, a *hybris* representa a contribuição do próprio homem para a fatalidade, rejeitando assim, a ideia de que os deuses castigam de maneira indiscriminada, visando arruinar, por acaso, a vida de inocentes. Melhor dizendo, para Lesky, eventos catastróficos resultam igualmente do deus e do homem, pois “a ardente vontade do homem topa com uma grande ordem, apoiada no divino, que lhe mostra seus limites e faz com que sua queda se torne significativamente um

testemunho dessa ordem” (LESKY, 1976, p. 88). Por sua vez, Sandra Luna ressalta que nem sempre as relações entre *hamartia*, *até* e/ou *hybris* são previsíveis quando estes conceitos se associam em determinadas tragédias.

Algumas vezes, por exemplo, é a *hybris* do herói que desencadeia a *até*, sobre ele e sobre os seus descendentes, criando oportunidades para a *hamartia* que, por sua vez, reforçaria a *até* com relação às gerações vindouras; outras vezes, a *até* já pesa sobre o herói, e a *hybris* parece ser apenas uma forma de justificar a responsabilidade do herói sobre sua *hamartia*. (LUNA, 2005, p. 315)

De todo modo, a *hamartia* é assim vista como uma estratégia eficazmente dramática na construção de uma tragédia bem elaborada. O erro funciona como elemento desencadeador da peripécia, causando a mudança de fortuna, impulsionando a ação até a catástrofe. O erro involuntário sugere “a intervenção da fatalidade, do destino, das maldições, portanto, do imprevisto, do imerecido” (LUNA, 2005, p. 278), dessa maneira, as tragédias nas quais se expressa o sofrimento não dos culpados, mas dos que o destino ou as circunstâncias tornam culpados, parecem mais trágicas, despertando a compaixão. Porém, este sentimento vai depender ainda de certo grau de identificação entre aquele que sofre e aquele que testemunha o sofrimento. Essa identificação acontece quando a testemunha do sofrimento reconhece, naquela situação ou em outra semelhante, a possibilidade de sofrer o mesmo mal. Luna amplia os limites dessa proposição ao ilustrar que a compaixão é experimentada “quando testemunhamos a impassibilidade da situação humana diante de males imerecidos, desde que haja, entre nós e este sujeito que sofre, alguma identificação, algum traço que favoreça a empatia” (LUNA, 2005, p. 225).

Nesse ponto, voltamos a Albin Lesky em cuja obra, *A tragédia grega*, enumera três pontos para a obtenção do “efeito trágico”, o despertar do temor e da piedade. O primeiro requisito faz referência à noção aristotélica da ação como “alma da tragédia”, significando dizer, nas palavras do próprio Lesky, que a “simples descrição de um estado de miséria, necessidade e abjeção pode comover-nos profundamente e atingir nossa consciência com muito apelo, mas o trágico, ainda assim, não tem lugar aqui” (LESKY, 1976, p. 26). O segundo ponto essencial à produção do “efeito trágico” está relacionado à aproximação entre o público e o fato representado. É preciso considerar a “possibilidade de relação com o nosso próprio mundo”. O caso deve nos interessar, afetar e comover porque, de acordo com o teórico, somente experimentamos

verdadeiramente o trágico quando “temos a sensação do *Nostra res agitur*, quando nos sentimos atingidos nas profundas camadas de nosso ser” (LESKY, 1976, p. 26-27). Este requisito apontado por Lesky não foi esquecido por Aristóteles, o qual, já em sua *Poética*, propunha a construção de personagens modelados para comover o público, através da semelhança e empatia. Por fim, o terceiro ponto indicado por Lesky diz respeito ao agente trágico, que precisa ser consciente de seu sofrimento, reconhecendo suas causas e aceitando-o como se fosse uma prestação de contas. Segundo Albin Lesky (1976, p. 27), o “sujeito da ação trágica, o que está enredado num conflito insolúvel, deve ter elevado a sua consciência tudo isso e sofrer tudo conscientemente. Onde uma vítima sem vontade é conduzida surda e muda ao matadouro não há impacto trágico”. Diante dessas reflexões, Sandra Luna (2005, p. 365) entende esta última proposição de Lesky como estando relacionada a um “reconhecimento” próximo à essência da *anagnorisis* aristotélica.

Logo, a tragédia tem por finalidade suscitar o temor e a piedade e, embora estes sentimentos possam surgir do espetáculo cênico, é preferível que tais emoções sejam despertadas pelo ajustamento dos fatos. Desse modo, independentemente do espetáculo visto, a ação precisa ser composta para produzir medo e compaixão a partir da própria trama, pois, conforme explica Aristóteles em sua *Poética*, os autores que “procuram sugerir pelo espetáculo, não o tremendo, mas o monstruoso, esses nada produzem de trágico; porque da Tragédia não há que extrair toda a espécie de prazeres, mas tão-só o que lhe é próprio” (ARISTÓTELES, 1993, p. 73). Pensando na necessidade de provocar no espectador o temor e a piedade através da imitação, Aristóteles cita os fatos, para ele, capazes de assombrar ou inspirar pena, considerando que

se as coisas se passam entre inimigos, não há que compadecer-nos, nem pelas ações nem pelas intenções deles, a não ser pelo aspecto lutuoso dos acontecimentos; e assim, também, entre estranhos. Mas se as ações catastróficas sucederem entre amigos – como, por exemplo, o irmão que mata ou esteja em vias de matar o irmão, ou um filho o pai, ou a mãe um filho, ou um filho a mãe, ou quando aconteçam outras coisas que tais – eis os casos a discutir. (ARISTÓTELES, 1993, p. 73)

A tragédia, ao imitar ações graves, desperta temor e piedade, operando a “catarse” dessas emoções. Embora alguns tradutores utilizem para falar do efeito trágico as palavras “purgação” ou “purificação”, Carvalho sugere a manutenção do termo “catarse” devido à proximidade com a palavra original grega *katharsis*. Essa proposta é,

na verdade, uma maneira de evitar posturas interpretativas do significado da expressão grega que, por um lado, “servia como termo médico, referindo-se à idéia de ‘purgação’, ‘eliminação’, por exemplo, no tocante ao uso de laxativos ou eméticos; por outro lado, a palavra *katharsis* era empregada no contexto religioso com o sentido de ‘purificação’” (LUNA, 2005, p. 214). Entretanto, mesmo interpretada a catarse ora como “purgação”, ora como “purificação”, compreende-se que a tragédia tem como efeito catártico o alívio e a tranquilização das emoções, temor e piedade, despertados pelo drama.

Para produzir a catarse, o efeito trágico, não se pode esquecer a caracterização de personagens. Embora o estagirita trate insistentemente da ação como ponto mais importante da tragédia, Aristóteles não esquece de fazer referência à relação entre ação e caráter:

Ora, os homens possuem tal ou tal qualidade conformemente ao caráter, mas são bem ou mal-aventurados pelas ações que praticam. Daqui se segue que, na Tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações; por isso as ações e o Mito constituem a finalidade da Tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa. (ARISTÓTELES, 1993, p. 41)

Neste trecho da *Poética*, Aristóteles chama atenção para a questão da caracterização de personagens. É preciso realçar o caráter e o pensamento como elementos determinantes da maneira de agir de uma figura dramática, e, por isso mesmo, Aristóteles nos diz que os atos cometidos já apresentam o caráter da personagem, sendo seu modo de agir resultado da forma de ser e pensar.

Diante disso, fica claro porque Aristóteles afirma que “sem ação não poderia haver Tragédia, mas poderia havê-la sem caracteres” (ARISTÓTELES, 1993, p. 41). Como sugere Luna, não se deve confundir caráter com agente, pois o estagirita diz ser possível produzir a tragédia sem muito investimento na caracterização das personagens, pois, mesmo sendo as ações determinadas pelos caracteres, estes podem ser conhecidos através das ações. No contexto da *Poética*, segundo Luna, o caráter, *ethos*, somente se torna uma categoria explicitamente dramática quando o personagem revela escolhas morais:

Isso quer dizer que só quando as ações ou os discursos demonstram explicitamente escolhas morais (livre-arbítrio?) o caráter se define. De outra forma, quando o personagem simplesmente age, sem demonstrar ponderação sobre o seu ato, não se pode falar de *ethos*, já que este não se revelou explicitamente. (LUNA, 2005, p. 237)

No capítulo XV da *Poética*, são anunciadas quatro qualidades importantes no processo da caracterização de personagens em uma tragédia considerada perfeita. Os caracteres devem ser “bons”, “adequados”, “semelhantes” e “coerentes”.

No respeitante a caracteres, a quatro pontos importa visar. Primeiro e mais importante é que devem eles ser bons. E se, como dissemos, há caráter quando as palavras e as ações derem a conhecer alguma propensão, se esta for boa, é bom o caráter. Tal bondade é possível em toda categoria de pessoas; com efeito, há uma bondade de mulher e uma bondade de escravo, se bem que o [caráter de mulher] seja inferior, e o [de escravos], genericamente insignificante.

Segunda qualidade do caráter é a conveniência: há um caráter de virilidade, mas não convém à mulher ser viril ou terrível.

Terceira é a semelhança, qualidade distinta da bondade e da conveniência, tal como foram explicadas.

E quarta é a coerência: ainda que a personagem a representar não seja coerente nas suas ações, é necessário, todavia, que [no drama] ela seja incoerente coerentemente. (ARISTÓTELES, 1993, p. 77-79)

Diz Aristóteles, no capítulo II da *Poética*, que na tragédia os homens são imitados melhores do que geralmente o são. Baseando-se nessa passagem e na afirmação de os caracteres deverem ser bons, há uma propensão da crítica a ver nessa afirmativa uma alusão ao grau de excelência dos personagens, sem que essa menção de “bondade” seja interpretada sob perspectivas estritamente moralizantes no trecho acima transcrito. O personagem trágico seria, portanto, construído em relação a parâmetros de elevação, dignidade, excelência, nobreza, que o alça acima dos homens comuns.

O segundo ponto é a conveniência, isto é, o caráter deve estar em conformidade à classe de pessoas representadas. Ao usar a mulher como exemplo desta qualidade dos caracteres, Aristóteles se refere ao que é, geralmente, esperado de um determinado tipo de personagem, por exemplo, traços típicos do homem, como a coragem e o valor, não seriam apropriados para uma figura feminina (CARVALHO, 1998, p. 156-157). Esta ideia nos leva à terceira questão importante na caracterização de personagens: a semelhança, que se acredita ser uma referência à verossimilhança. Ou seja, mesmo as tragédias representando os tradicionais mitos, estes devem ser apresentados verossimilmente.

A quarta e última qualidade da caracterização é a coerência. Para se tornarem convincentes, Aristóteles só admite a incoerência de personagens se estes forem coerentemente incoerentes.

Com base nos pontos levantados por Aristóteles sobre a caracterização de personagens, Sandra Luna, de forma muito clara, vem nos dizer que:

Do ponto de vista da rentabilidade teórica dos conceitos propostos na *Poética*, parecem mais “produtivas” as interpretações que convergem para enquadrar os caracteres em uma tragédia como sendo **bons**, (não no sentido ético ou moral, mas sim dignificados, retratados com um certo grau de excelência), **adequados** (moldados com propriedade em relação ao seu gênero, ao seu *status* etc), **semelhantes** (verossímeis, convincentes) e **coerentes**. (LUNA, 2005, p. 288. Grifo da autora)

Encontra-se ainda no capítulo XV da *Poética*, exemplos de uso negativo destas qualidades modeladoras das personagens:

Exemplo de maldade de caráter desnecessária: o Menelau do *Orestes*; de impropriedade e inconveniência: as lamentações de Ulisses na *Cila* e o discurso de Melanipa; paradigma de caráter incoerente é a Ifigênia em Áulis, porque a Ifigênia suplicante é muito diversa da Ifigênia que se mostra no fim. (ARISTÓTELES, 1993, p. 79)

No trecho citado, percebe-se a condenação, por parte de Aristóteles, respeitante ao exagero nas caracterizações de personagens, podendo tornar-se uma ostentação gratuita e inútil. Logo, assim como ocorre o entrosamento dos fatos na construção de uma ação, na representação dos caracteres é também fundamental ater-se à verossimilhança e à necessidade, de maneira que “as palavras e os atos de uma personagem de certo caráter devem justificar-se por sua verossimilhança e necessidade, tal como nos Mitos os sucessos de ação para ação” (ARISTÓTELES, 1993, p. 79-81).

Verossimilhança e lógica de causalidade são de grande importância para Aristóteles e obstinadamente apontadas por ele, considerando ser objetivo da tragédia imitar episódios capazes de despertar o temor e a piedade, episódios estes que nos assombram por parecerem possíveis de ocorrer a nós mesmos.

Recomenda-se ainda a não utilização do irracional no drama, para evitar o risco de inverossimilhança, pois, levando em consideração as limitações impostas pela própria dimensão cênica do espetáculo dramático, a verossimilhança pode ser ameaçada pelo irracional. Todavia, Aristóteles admite a possibilidade do impossível fazer parte da peça, desde que este pareça provável de acontecer. Na verdade, para garantir a verossimilhança, o estagirita diz ser, na elaboração da trama, preferível o “impossível provável” que o “possível improvável”.

Com efeito, na poesia é de preferir o impossível que persuade ao possível que não persuade. Talvez seja impossível existirem homens quais Zêuxis os pintou; esses porém correspondem ao melhor, e o paradigma deve ser superado. E depois, a opinião comum também justifica o irracional, além de que às vezes irracional parece o que o não é, pois verossimilmente acontecem coisas que inverossímeis parecem. (ARISTÓTELES, 1993, p. 143)

Estes foram os principais conceitos formulados por Aristóteles em sua *Poética* na antiga Grécia. No entanto, mesmo sendo as recomendações aristotélicas de pouca influência durante o período imediatamente seguinte ao da vida de Aristóteles, na antiguidade latina um segundo tratado poético seria escrito por Horácio, filósofo e poeta lírico. Este tratado ao qual nos referimos intitula-se *Arte Poética* e aponta para algumas questões semelhantes àquelas explicitadas na *Poética* aristotélica, senão em seu formato, certamente em seus conceitos fundamentais, por exemplo, no respeitante às noções de unidade de uma obra poética, à adequação dos processos de verossimilhança, caracterização e ação.

A unidade da obra poética é o ponto de partida do tratado horaciano. Fazendo uso de um exemplo um tanto esdrúxulo, em que se imagina um pintor construindo uma figura na qual nada se ajusta e que, por isso, arrancaria risos do espectador, Horácio afirma que semelhante a este quadro seria uma obra literária construída sem unidade. Embora, certo da liberdade dos poetas para ousar, na visão de Horácio esta licença concedida não deveria produzir obras cujas partes não se combinam.

Para Horácio, acontece de os poetas obterem por vezes um resultado diferente do idealizado e, ao buscarem livrar-se de defeitos na construção de sua obra, acabam sendo conduzidos a um vício, devido à má composição do todo:

A maioria dos poetas, ó pai e moços dignos do pai, deixamo-nos enganar por uma aparência de perfeição. Esfalfo-me por ser conciso e acabo obscuro; este busca a leveza e faltam-lhe nervos e fôlego; aquele promete o sublime e sai empolado; um excede-se em cautelas com medo à tempestade e roja pelo chão; outro recorre ao maravilhoso para dar variedade a matéria una e acaba pintando golfinhos no mato e javalis nas ondas. (HORÁCIO, 1997, p. 55-56)

Diante disso, o filósofo aconselha aos poetas escolher temas, cujo desenvolvimento esteja ao seu alcance, pensando bem antes de decidir escrever sobre algo que não dominem. Não se fala aqui de dominar apenas o assunto, mas também o gênero literário. É repugnante para Horácio a ideia de ver desenvolvido em versos

trágicos um tema cômico, por exemplo. Cada mote necessita ser adequado ao gênero que lhe cabe, para, assim, alcançar o efeito desejado na plateia.

Não basta serem belos os poemas; têm de ser emocionantes, de conduzir os sentimentos do ouvinte aonde quiserem. O rosto da gente, como ri com quem ri, assim se condói de quem chora; se me queres ver chorar, tens de sentir a dor primeiro tu; só então, meu Télefo, ou Peleu, me afligirão os teus infortúnios; se declamares mal o teu papel, ou dormirei, ou desandarei a rir. Se um semblante é triste, quadram-lhe as palavras sombrias; se irado, as carregadas de ameaças; se chocarreiro, as joviais; se severo, as graves. A natureza molda-nos primeiramente por dentro para todas as vicissitudes; ela nos alegra ou impele à cólera, ou prostra em terra, agoniados, ao peso da aflição; depois é que interpreta pela linguagem as emoções da alma. Se a fala da personagem destoar de sua boa ou má fortuna, romperão em gargalhadas os romanos, cavaleiros e peões. (HORÁCIO, 1997, p. 58)

Seja a figura apresentada um rei, um deus, um velho, um ardente moço na flor da juventude ou um cidadão comum de Tebas ou de qualquer outro lugar, não importa o tipo de personagem apresentado na obra, o fundamental é que suas falas e características sejam coerentes com a sua origem, *status* social, idade, etc. Se uma personagem da tradição for reelaborada, deve-se manter a coerência em sua caracterização sem distanciá-la do mito original. E quando uma personagem for criada, o ideal é conservá-la fiel a si mesma até o fim, tal como surgiu no início. É o caso de Aquiles e Medéia. Mesmo sendo estes reeditados, para Horácio, é preciso que o primeiro continue impetuoso, genioso, inabalável e a segunda permaneça indomável e feroz.

Horácio nos dá a entender que a garantia da atenção da plateia até o fim de uma apresentação dramática é justamente pautada na coerência e na adequação das personagens aos tipos que estas representam, e dá como exemplo a observação dos hábitos de cada idade, considerando que mudanças de anos produzem aspectos distintos nos caracteres. A começar pela criança, que, já possuindo a capacidade de andar e falar, comumente anseia por brincar com crianças iguais a ela, mas sem motivo aparente, se irrita e, de uma hora para outra, já está calma novamente. Quando adolescente, agrada-se com cavalos e cães, reage às advertências com atrevimento, é apaixonado e vaidoso. Na fase adulta, busca o prestígio e os amigos, cativa-se das honrarias. Na velhice, gaba-se do passado, repreende e reprova os mais jovens, queixa-se com impertinência. Logo, não se deve dar a um personagem moço, características de um velho, nem de um adulto a um menino, pois cada um deve manter os traços típicos e convenientes a cada fase da vida. Isto não só seria coerente, como também verossímil. Estas lições dadas pelos

autores clássicos acerca dos parâmetros para construção de personagens permanecerão no horizonte dos dramaturgos ocidentais. Em sua obra *O Pagador de Promessas*, Dias Gomes fará excelente aproveitamento de processos de caracterização que convergirão para representar, através de figuras tipificadas, estratos diversos da nossa realidade social.

De volta às recomendações da poética clássica, pode-se dizer que, assim como Aristóteles, Horácio também se mostra preocupado com relação à estruturação do enredo, chamando a atenção dos poetas para a positividade do início da ação *in medias res*.

Tampouco se deve começar como certo autor cíclico outrora: “Cantarei a sorte de Príamo e a guerra ilustre...” Que matéria nos dará esse prometedor, digna de tamanha boca aberta? Vai parir a montanha, nascerá um ridículo camundongo. Bem mais acertado andou este outro, que nada planeja de modo inepto: “Fala-me, Musa, do herói que, após a tomada de Tróia, viu os costumes e cidades de muitos homens”! Ele não se propõe tirar fumaça dum clarão, mas luz da fumaça, a fim de nos exhibir, em seguida, maravilhas deslumbrantes, um Antífates e uma Cila, uma Caribde além dum Ciclope. Não inicia pela morte de Meléagro o regresso de Diomedes, nem pelo par de ovos a guerra de Tróia; avança sempre rápido para o desfecho e arrebatada o ouvinte para o centro dos acontecimentos, como se fossem estes já conhecidos; abandona os passos que não espera possam brilhar graças ao tratamento e de tal forma nos ilude, de tal modo mistura verdade e mentira, que do começo não destoa o meio, nem, do meio, o fim. (HORÁCIO, 1997, p. 59)

Podendo ser representadas através de atores ou por narração, as ações, afirma Horácio, quando apenas narradas, causam menos emoção do que quando são encenadas, ou melhor dizendo, o espectador, ao testemunhar as ações com seus próprios olhos, tem um envolvimento emocional mais forte. No entanto, assim como Aristóteles, Horácio condena a gratuidade de determinados excessos, como, por exemplo, a encenação de atos violentos no palco. Isto seria uma cena desnecessária e inconveniente, devendo apenas ser relatada por outro personagem.

“Não vá Medéia trucidar os filhos à vista do público; nem o abominável Atreu cozer vísceras humanas, nem se transmutará Procne em ave ou Cadmo em serpente diante de todos. Descreio e abomino tudo que for mostrado assim”. (HORÁCIO, 1997, p. 60)

O autor da *Arte Poética* reforça o conselho de Aristóteles no respeitante à extensão da obra dramática. Segundo Horácio, uma peça não deve ultrapassar o quinto ato e também não devem ser usados recursos cênicos como a intervenção de deuses no desenlace das tramas, clara referência ao *deus ex machina*, artifício dramático também não recomendado por Aristóteles, empregado no desfecho de algumas obras como forma de resolver a situação encenada, de maneira inverossímil e artificial, uma vez que este tipo de desenlace parece não resultar da própria composição da trama.

De acordo com o filósofo e poeta latino, o bom senso é a fonte da arte de escrever. A elaboração do texto poderia tomar por base os escritos socráticos, quando indicam que, uma vez obtidas as ideias e extraindo delas a matéria-prima, as palavras surgirão de maneira espontânea, pois quem aprende os seus deveres com a pátria, amigos, familiares e hóspedes, além de conhecer as obrigações de senadores, juízes e generais, não terá dificuldades em dar aos seus personagens as caracterizações convenientes.

Eu o aconselharei a, como imitador ensinado, observar o modelo da vida e dos caracteres e daí colher uma linguagem viva. Uma peça abrilhantada pelas verdades gerais e pela correta descrição dos caracteres, porém de nenhuma beleza, sem peso nem arte, por vezes deleita mais fortemente o público e o retém melhor do que versos pobres de assunto e bagatelas maviosas. (HORÁCIO, 1997, p. 64)

Dando continuidade às suas proposições, Horácio sugere aos poetas não se distanciarem da realidade quando suas ficções visarem o prazer, nem esperem que se creia em tudo por eles inventado em suas fábulas. E embora estes desejem ser proveitosos ou deleitar, ou ainda, ser ao mesmo tempo, úteis e agradáveis, suas expressões devem ser breves, para serem facilmente recolhidas e guardadas. Quando Horácio diz que “as centúrias dos quarentões recusam as peças sem utilidade; os Rammes passam adiante, desdenhando as sensaborias. Arrebata todos os sufrágios quem mistura o útil e o agradável, deleitando e ao mesmo tempo instruindo o leitor” (HORÁCIO, 1997, p. 65), entendemos como uma indicação de que para conseguir atingir e agradar todo tipo de público, é preciso obter o equilíbrio entre prazer e utilidade caso em que a obra ecoaria pelos séculos afora, daí a célebre formulação horaciana, segundo a qual, a arte deveria ser pautada pelos objetivos últimos de deleitar e instruir. Embora há muito se tenha contestado qualquer função moralizante à obra artística, a doutrinação sendo estratégia que ameaça e rasura a dimensão estética,

sobretudo no drama, porquanto arte dos conflitos, senão uma função moralizante, certamente uma função crítica parece inseparável do próprio gênero que favorece apreciações sobre as relações entre os seres humanos e suas ações.

Através de sua *Arte Poética*, Horácio traz importantes contribuições da teoria latina concernente à arte trágica. Sabendo que, ainda na antiguidade, a *Poética* de Aristóteles havia deixado de circular, percebemos, através do texto horaciano, que as ideias aristotélicas relativas ao universo dramático não se perderam completamente e permaneceram vivas, servindo de fonte para os dramaturgos modernos.

Raymond Williams diz que a tragédia grega, que vazou primeiramente para o mundo moderno através da tradição latina, influenciou o drama trágico em vários períodos subsequentes de seu desenvolvimento “em todos os seus estágios – de uma percepção geral à imitação consciente” (WILLIAMS, 2002, p. 35). Apesar das diversas mudanças operadas no teatro trágico ao longo dos séculos, os efeitos caracterizadores da construção da tragédia clássica foram em grau significativo mantidos, mesmo quando estas modificações deram origem a um subgênero conhecido como drama moderno, considerado por alguns como legítimo herdeiro da antiga dramatização trágica.

2. A Poética da modernidade: da tragédia ao drama social

De acordo com Peter Szondi (2001. p. 29), o drama moderno surge no Renascimento, representando, unicamente, através da reprodução de relações intersubjetivas, a coragem e ousadia espiritual de um homem que, após a decadente visão de mundo medieval, volta-se para si mesmo. Nesse período histórico, o prólogo, o coro e o epílogo do antigo teatro clássico são abolidos e o diálogo torna-se o elemento único da peça teatral.

Após a Idade Média, período em que a arte teatral foi suprimida⁸, os renascentistas redescobrem os conceitos aristotélicos e horacianos referentes ao gênero

⁸ Na Idade Média, a Igreja Católica passa a controlar a produção científica e cultural, tornando os temas religiosos predominantes nas diversas formas de expressão artística. No referente ao teatro, a Igreja proíbe os textos escritos nos moldes pagãos, daí o definhamento da arte trágica, que sai totalmente de circulação no período medieval. Todavia, por volta do século X, a Igreja Católica inaugura uma nova tradição teatral, encenando, dentro dos templos, dramas litúrgicos que, com o passar do tempo, desdobraram-se em outras formas teatrais, como as moralidades. Essas manifestações mais tarde iriam convergir para corporificar as troupes de atores que, profissionalizando-se, ensejariam o início das

dramático, aliando-os às tradições populares nascidas no teatro religioso ao fim da era medieval. Nesse teatro da Renascença, já secularizado, permanece a fórmula clássica de tragédia com suas personagens elevadas, linguagem rebuscada e conflitos encerrados em finais infelizes. No entanto, bobos da corte, feiticeiras, gente do povo, enfim, figuras que fazem parte do universo do teatro medieval cômico são acolhidas pela tragédia renascentista, embora mantendo-se a distinção entre os gêneros trágicos e cômicos.

A partir do teatro trágico renascentista, não há mais a presença dos deuses. O fim desditoso dos homens resulta, como diz Szondi, das inter-relações entre as personagens. Os embates deixam de ser entre homens e forças metafísicas para dar lugar ao conflito de homens contra homens ou destes contra sua própria consciência.

Para Sandra Luna (2008, p. 22), a ênfase na noção de “sujeito” e suas implicações, como ação consciente, livre-arbítrio e vontade, são algumas das contribuições dadas ao drama pelo mundo moderno, sendo a noção de sujeito “um dos mais significativos parâmetros de demarcação entre a arte trágica moderna e a tragédia antiga, já que, como se pretende, esse ‘sujeito’ humano seria uma invenção da modernidade” (LUNA, 2008, p. 22-23).

Segundo Raymond Williams, a primeira fase da secularização da tragédia está atrelada a uma nova noção de dignidade, e críticos literários defendem que a posição social elevada de um protagonista nobre, representativo da aristocracia, serve para mostrar que qualquer pessoa está sujeita às reviravoltas da Fortuna. Contudo, nessa fase, a tragédia é impulsionada muito mais pelo comportamento do próprio sujeito do que pelo erro involuntário ou alguma condição imposta por forças superiores à vontade do homem. Nesse momento, o caráter do herói é interpretado cada vez mais isoladamente. Seu erro é moral, “uma fraqueza num homem que, à exceção desse erro, é bom, e de quem se pode, ainda, ter piedade” (WILLIAMS, 2002, p. 47).

Mais precisamente no século XVIII, o gênero dramático inicia um processo de severa modificação através de dois caminhos, postulando “a possibilidade de um progresso da dramaturgia e da representação a partir de uma transformação de suas bases teóricas” (ROUBINE, 2003, p. 59).

Jean-Jacques Roubine chama o primeiro caminho de “relativista”, já que este não rompe com as noções aristotélicas antecedentes, mas, as altera a ponto de fazer o

teatro, por elas gerado, responder às aspirações contemporâneas, conforme faz Voltaire. Quanto ao segundo caminho, este se trata de uma transformação mais severa, por isso chamado, por Roubine, de “radical”, devido à ruptura das regras tradicionais nesse novo teatro que, como se vê em Diderot, por exemplo, rejeita a unidade de lugar, os diálogos em verso, a mitologia e grandeza do gênero trágico, mesmo que parte desses preceitos tradicionais apenas sejam mantidos conforme determinadas conveniências. Esse teatro inovador, “radical”, no dizer de Roubine,

propõe-se encenar personagens que pertencem à experiência cotidiana de cada espectador: burgueses, artesãos, homens do povo etc. e que fala a mesma linguagem que ele, que enfrentam problemas, angústias que lhe são familiares. Em suma, essa nova doutrina recusa radicalmente as “convenções” do aristotelismo em nome de um “realismo”. Condena a estética da *bela natureza* em nome da *natureza verdadeira*. Seu sonho consiste em suplantar a tragédia pelo *drama burguês*. (ROUBINE, 2003. p. 59)

Logo, as tragédias, que até então lidavam exclusivamente com protagonistas de elevado *status* social, falando uma linguagem poética, elevada, sofre o que os críticos chamaram de um “rebaixamento estético”, visto estes protagonistas darem lugar a pessoas comuns, falando uma linguagem prosaica.

Esta transformação, influenciada pelas próprias mudanças no cenário político que colocou no poder a burguesia, converteu a tragédia em drama social. Esse novo aspecto do gênero dramático, secularizado e voltado para os conflitos sociais como causadores do trágico, molda a antiga estrutura da tragédia sob novas perspectivas que, entretanto, não se privam dos conceitos estruturadores da dramaticidade e da tragicidade inerentes ao próprio gênero.

Com essa mudança para o drama moderno, Jean-Jacques Roubine nos chama atenção para a *proximidade* e o *afastamento*, duas categorias proeminentes em relação à emoção teatral. Segundo o citado autor, enquanto a *proximidade* cria imediatamente uma intensa identificação no público, a mesma é enfraquecida pelo *afastamento*. Assim como um espelho, a *proximidade* reflete fielmente no palco a realidade mais familiar aos espectadores, entretanto, não excluindo as adversidades:

A cena do drama acolhe, e reivindica essa acolhida, representantes de todos os meios, de todos os “estados” da sociedade, diferentemente da tragédia, que, sob pretexto de magnificência, não admitia senão uma população de príncipes e de heróis. A vocação do drama é esboçar o

retrato fidedigno de toda uma sociedade. Ora, a maior parte dos indivíduos que a constituem tem atividades próprias inerentes a uma situação financeira, a uma condição ou a um ofício. O palco deverá se tornar o espelho dessa diversidade. Deverá também ecoar as mil preocupações fomentadas por essas atividades, ao passo que a tragédia se limitava à esfera dos grandes interesses de Estado (a política) e/ou à das paixões pessoais (o amor, a ambição etc.). (ROUBINE, 2003, p. 66)

Ademais, a *proximidade* também se relaciona à temporalidade entre palco e plateia quando - diferentemente das antigas tragédias que, segundo Roubine, valorizavam o *afastamento* no tempo ou espaço, distanciando os espectadores daquilo que era representado no palco, através de personagens como reis, imperadores e príncipes -, o drama moderno representa fatos contextualizados na época vivida pelo público.

Na prática, o drama, como aliás indica o qualificativo a ele aplicado (“burguês”), se concentra na célula familiar burguesa. Este é claramente o microcosmo mais familiar para os autores e para o público. O drama deve representar o(s) infortúnio(s) que ameaça(m) fraturar essa célula. Esta é a concepção de Diderot, que define o drama como “tragédia doméstica e burguesa”, e de Beaumarchais, que lhe pede para esboçar a “pintura comovente de uma infelicidade doméstica”. Até Mercier, que quer introduzir no palco todas as categorias sociais, considera que o pólo natural do drama é o “seio de uma família”. (ROUBINE, 2003, p. 67)

Ainda no século XVIII, autores passaram a defender que não era o *status* social das personagens trágicas o elemento crucial para o despertar das emoções no espectador. Entre estes autores encontra-se o dramaturgo e crítico alemão G. E. Lessing, cuja obra *Dramaturgia de Hamburgo* é considerada como a maior contribuição à crítica e à dramaturgia do século XVIII. Para Raymond Williams, os escritos de Lessing são, ao mesmo tempo, “uma rejeição teórica do neoclassicismo, uma defesa de Shakespeare, uma defesa da tragédia burguesa e a escrita de peças de acordo com essa mesma convenção” (WILLIAMS, 2002, p. 49). Lessing conseguiu, através de suas discussões sobre as formulações aristotélicas, mostrar que estas tinham sido mal interpretadas pelos neoclássicos e suas próprias interpretações influenciaram o drama moderno.

Referindo-se aos conceitos formulados por Aristóteles, Lessing interpreta a *Poética* de forma clara, analisando peças encenadas em Hamburgo no período de 1767 a 1768, fazendo observações concernentes às formulações aristotélicas, tais como a questão da verossimilhança e veracidade, reafirmando um dos pressupostos do filósofo

grego de que a arte poética não é História, por isso não devendo os poetas considerar que a factualidade precisa necessariamente nortear a verossimilhança. Segundo Lessing, é a habilidade do dramaturgo em representar algo (existente ou inexistente, não importa), que tornará determinado fato aceitável como verossímil, e não a factualidade ou a crença do espectador, como podemos observar em sua crítica negativa aos fantasmas de Voltaire, a quem opõe como ilustração positiva a habilidade de Shakespeare em forjar seres do outro mundo com base em critérios de verossimilhança:

O espectro de Shakespeare vem realmente do outro mundo; assim nos parece. Pois ele surge na hora solene, em meio ao tenebroso silêncio da noite, acompanhado pelo séquito completo dos lúgubres e misteriosos acidentes, quando e com os quais estamos acostumados, desde o berço, a conceber e esperar espíritos. Mas o espectro voltairiano não serve sequer de bicho-papão, para assustar crianças; é o simples comediante travestido, que nada diz, nada faz, que possa tornar verossímil que ele seja aquilo pelo qual se apresenta; bem ao contrário, todas as circunstâncias em que aparece antes perturbam a ilusão e traem a criação de um dramaturgo frio, que de bom grado gostaria de nos iludir e nos amedrontar, mas não sabe como começar. Basta considerar o seguinte: em pleno dia, em meio da assembléia dos Estados do Império, anunciado pelo estrondo de um trovão, o espectro voltairiano sai de sua tumba. Onde já ouviu Voltaire que fantasmas sejam tão audazes? (LESSING, 1991, p. 39-40)

Com base na citação acima a respeito da verossimilhança no fantasma representado em *Hamlet*, entendemos porque a obra de Shakespeare é valorizada por Lessing e tomada como grande referência pelos dramaturgos românticos. Entretanto, a principal contribuição de Lessing no atinente à dramaturgia é sua proposta de rebaixamento da posição social dos personagens trágicos:

Os nomes de príncipes e heróis podem emprestar pompa e majestade a uma peça, mas não contribuem em nada para a nossa emoção. Os infortúnios daqueles cujas circunstâncias mais parecem as nossas, devem naturalmente penetrar com mais profundidade em nossos corações, e se temos piedade de reis, temos piedade deles como seres humanos, não como reis. Embora suas posições freqüentemente torne seus infortúnios mais importantes, elas não os tornam mais interessantes. Nações inteiras podem estar envolvidas nelas, mas nossa simpatia requer um objeto individual e um Estado é uma concepção abstrata demais para tocar nossos sentimentos. (LESSING *apud* LUNA, 2008, p. 182)

Todavia, o projeto de uma tragédia composta por personagens que representassem pessoas comuns não foi aceito com facilidade. Hegel, compatriota de

Lessing, ao comentar sobre a dicção dramática em sua *Estética*, considera o drama prosaico uma ameaça à “sobrevivência da linguagem poética” (LUNA, 2008, p. 184).

Diderot, Lessing, Goethe e Schiller, na juventude, inclinaram-se principalmente para o realismo. Lessing defendendo este ponto de vista com argumentos de ordem estética e dando mostras de um grande espírito de observação, Goethe e Schiller em virtude das suas preferências pelo rude vigor das manifestações directas da vida. Que os homens pudessem falar agora como outrora nas comédias e tragédias gregas, ou ainda no teatro francês (mas no que se referia a este último, o reparo não era totalmente injustificado), eis o que os dramaturgos alemães consideravam absurdo, por absolutamente destituído de naturalidade. Mas a naturalidade excessiva aproxima-se da aridez prosaica, em que por vezes cai, e então as personagens exprimem, não o lado substancial dos caracteres, sentimentos e acções, mas as manifestações directas da individualidade, sem tomarem completa consciência de si mesmos nem das condições em que se encontram. Quanto mais os homens se mostram naturais, no seu falar realista, tanto mais prosaicos são. Pois os homens naturais, nas conversas e discussões que têm, comportam-se como meros indivíduos accidentais que, vistos através da particularidade imediata, aparecem totalmente desprovidos de universalidade. (HEGEL, 1964, p. 294)

A citação acima não quer dizer que Hegel seja contra a representação de pessoas comuns como protagonistas das tragédias, mas aponta sua preocupação para com o realismo das falas dessas personagens, o que, segundo o filósofo, tornaria a linguagem do drama menos artística.

A despeito dessa resistência hegeliana à adoção da linguagem prosaica pelo drama moderno, a teorização da ação dramática avançou consideravelmente com as discussões apresentadas em sua *Estética*. Em linhas gerais, o filósofo alemão trata do princípio geral da poesia imitativa e suas particularidades. Segundo Hegel, a poesia dramática surgiu da necessidade do homem de ver atos e situações da vida humana representadas por personagens que descrevam os acontecimentos e expressem, através de falas longas ou curtas, suas finalidades (HEGEL, 1964, p. 279).

O drama é, para Hegel, a conciliação do princípio épico e lírico, tendo surgido durante o desaparecimento da epopéia e da subjetividade característica da poesia lírica. Porém, o drama não poderia se bastar apenas com o pensamento épico ou lírico, por isso os abreviou, representando essa conciliação do modo citado abaixo:

A poesia épica desenrola já diante de nós uma acção, mas uma acção considerada como uma totalidade substancial do espírito nacional, sob uma forma em que se encontra assegurado o equilíbrio entre a vontade pessoal, o fim individual e as circunstâncias exteriores, por um lado, e os obstáculos reais, por outro. Pelo contrário, na poesia lírica, é o indivíduo quem se afirma e quem exprime os sentimentos da própria alma.

Ora bem: se o drama quiser reunir em si estes dois princípios, deverá, antes de mais, apresentar-nos como a epopéia, um acontecimento, um feito ou uma acção; deverá porém, despojá-los da exterioridade e colocar no seu lugar o indivíduo consciente e activo. Com efeito, o drama não representa uma interioridade lírica, em oposição com os acontecimentos exteriores, mas uma interioridade, na sua realização exterior. (HEGEL, 1964, p. 280-281)

Hegel quer dizer que não resulta das circunstâncias exteriores o que acontece ao indivíduo, mas sim, de sua vontade e carácter. Contudo, este indivíduo não permanece recluso em si mesmo. Pelo contrário, deixa-se obrigar pelas forças das circunstâncias dentro das quais persegue um fim, opondo-se em combates contra outras personagens, cuja ação oferece, contra a vontade e previsão do sujeito, complicações e lutas que o conduzirão “a um desenlace no qual se manifesta a natureza íntima dos fins, dos caracteres e dos conflitos humanos em geral” (HEGEL, 1964, p. 281). Além disso, segundo o filósofo alemão, a ação dramática não deve ser limitada à mera progressão para um determinado fim:

A acção dramática não se limita, porém, à calma e simples progressão para um fim determinado; pelo contrário, decorre essencialmente num meio repleto de conflitos e de oposições, porque está sujeita às circunstâncias, paixões e caracteres que se lhe opõem. (HEGEL, 1964, p. 279)

Conforme Hegel, estes conflitos e oposições acima citados vão originar ações e reações que produzirão, ao final da trama, o apaziguamento necessário. Continuemos com o texto de Hegel:

O que vemos, assim, directamente, são fins individualizados sob a forma de caracteres vivos e de situações ricas em conflitos, caracteres e situações que se entrecruzam e determinam reciprocamente, procurando cada carácter e cada situação afirmar-se e ocupar o primeiro lugar, em detrimento dos outros, até que se processe o apaziguamento final. (HEGEL, 1964, p. 279)

São as ações das personagens, seus fins e caracteres revelados, que dão às situações valor e sentido no drama. Estão encerrados nas manifestações exteriores, intenções e fins individuais, sendo o indivíduo diretamente atingido pelas conseqüências da ação, as quais influenciarão também seu caráter e os estados de sua alma.

Só deste modo a acção aparece como *acção*, isto é, como realização efectiva de intenções e de fins: intenções e fins com os quais o indivíduo se confunde como parte integrante de si mesmo e que, por conseguinte, também devem aderir antecipadamente a todas as conseqüências exteriores da sua realização. O indivíduo dramático recolhe os frutos dos próprios actos. (HEGEL, 1964, p. 282)

Cada indivíduo é movido por forças morais e espirituais como, por exemplo, amor dos filhos, dos pais ou irmãos. No entanto, o conteúdo essencial de seus sentimentos só vai adquirir caráter dramático se enfrentar outros indivíduos com fins opostos, de modo que todos os envolvidos terão seus êxitos comprometidos e retardados pelos choques, conflitos e oposições.

Quando trata especificamente da tragédia, Hegel limita-se a indicar os princípios mais gerais deste gênero, começando pelos interesses civis e forças universais que servem de conteúdo para os autores de obras trágicas.

O verdadeiro conteúdo da acção trágica é fornecido pelas forças universais que regem a vontade humana e se justificam por si mesmas: o amor carnal, o amor paternal e maternal, o amor filial, o amor fraternal e, conseqüentemente, o direito natural; depois os interesses da vida civil, o municipalismo e o patriotismo dos cidadãos, a autoridade dos reis; a vida religiosa, não sob a forma de um misticismo resignado que renuncia à acção ou como obediência passiva à vontade de Deus, mas, pelo contrário, sob a forma de uma intervenção activa destes interesses. Esta actividade e este vigor são inerentes a qualquer carácter verdadeiramente trágico. (HEGEL, 1964, p. 322)

Estes caracteres são individualidades animadas de uma força que as leva a se identificarem ou não com algum dos conteúdos acima citados. Porém, estes caracteres são diferentes tanto nas manifestações individuais quanto no conteúdo, tendo em vista passarem a agir motivados por suas paixões e o fim que perseguem, dando início aos conflitos. Ainda conforme Hegel, o divino se constitui como verdadeiro tema da tragédia, não na forma vista pela idolatria religiosa, mas se manifesta de maneira oculta na ação individual, pois,

sob esta forma, a substância divina da vontade da acção é o elemento *moral*; pois a moralidade, quando apreendida na sua substancialidade directa, e não tal como é formulada pela reflexão, é o divino na sua realidade profana”. (HEGEL, 1964, p. 323)

Mas, assim como os caracteres das personagens, as forças morais têm suas particularidades, suas diferenças, quando estas forças atuam na poesia dramática e desencadeiam a ação, destroem o acordo existente entre elas, dando início a um combate mútuo, de maneira que uma ação individual busca realizar sua finalidade ou impor sua superioridade, isolando-se e levantando uma paixão oposta contra si (HEGEL, 1964, p. 323), gerando conflitos considerados inevitáveis. O trágico está no fato de que as duas forças opostas, ainda com igual razão, tornam-se também ao mesmo tempo culpadas, já que cada uma entende seu fim e caráter como negação ao caráter e fim da força oposta, combatendo-o. Entretanto, este conflito deve ser solucionado. É preciso que se restitua a substância e unidade moral que foi suprimida pela individualidade que perturbava a relação harmoniosa dos indivíduos e seus fins. Segundo Hegel, deve-se realizar na ação dramática o restabelecimento dos acordos entre os sujeitos e seus fins

O que se encontra assim destruído no desenlace de um conflito trágico é unicamente a particularidade unilateral que, incapaz de se submeter a esta harmonia, se inclina demasiado, até ao abismo, ao trágico da acção, ou vê-se pelo menos forçada, na medida do possível, a renunciar aos seus fins. (HEGEL, 1964, p. 325)

Segundo Sandra Luna (2008, p. 202), na tradição aristotélica, o universo dramático, ainda que conflituoso, deve constituir uma unidade e, lembra-nos da indicação de Hegel sobre a unidade de ação, para o qual esta seria a única lei verdadeiramente inviolável do drama.

Em geral, toda a acção deve ter um fim determinado, predeterminado, em vista do qual se efectua; pois o homem desde que actua, intervém na realidade concreta na qual o mais geral se reduz e se delimita para se transformar em manifestação particular. É portanto aqui que se deve procurar a unidade de realização concreta de um fim determinado, em circunstâncias e condições particulares. Ora, como vimos, as circunstâncias de uma acção dramática são tais que ao fim individual se antepõem obstáculos, postos por outros indivíduos que perseguem fins diferentes e não menos justificados, pelo que surgem conflitos e complicações de toda a espécie. A acção dramática processa-se assim essencialmente por um conjunto de conflitos, e a

verdadeira unidade só pode resultar do movimento total, do movimento de todos. Isto equivale a dizer que o conflito deve encontrar a sua explicitação exaustiva nas circunstâncias em que se produz, assim como nos caracteres e nos fins das personagens e evoluir para a conciliação, graças até às circunstâncias nas quais teve origem. Tal como a acção, este desenlace deve ser simultaneamente subjectivo e objectivo. Com efeito, por um lado, é a luta de fins opostos que se encontra apaziguada; por outro lado, os indivíduos puseram toda a sua existência e a sua vontade na empresa a realizar, de modo que o êxito ou fracasso desta, a sua completa ou incompleta realização, a derrota inevitável ou a conciliação pacífica entre intenções aparentemente hostis, decidem da sorte do indivíduo na medida em que este se identifica com as acções que se viu forçado a realizar. Por isso, não se pode falar de verdadeira conclusão final senão nos casos em que o fim e o interesse da acção em torno da qual o drama gira, fazem, por assim dizer, parte integrante do indivíduo ou, mais exactamente, são uma e a mesma coisa.

Conforme as diferenças e oposições os caracteres envolvidos na acção dramática são simples ou se decompõem num grande número de acções episódicas secundárias mais ou menos numerosas, assim a unidade será mais ou menos rigorosa. (HEGEL, 1964, p. 288-289)

Assim, Hegel quer nos dizer que todos os episódios, conflitos e ações, por menores que sejam, devem estar relacionados, contribuindo, de forma coesa, para a progressão da ação dramática.

Para Hegel, o objetivo da tragédia não seria apenas despertar o temor e a piedade, e, sim, representar a harmonia entre a razão e a verdade do espírito. Por isso, embora reconheça a autoridade de Aristóteles no assunto, Hegel insiste em não se deter simplesmente nos sentimentos de piedade e temor, mas conduzir nosso interesse e atenção para o conteúdo da obra que, através da expressão artística, deve nos livrar dos sentimentos citados.

Segundo Hegel, o sofrimento genuinamente trágico está vinculado às personagens como decorrência de seus próprios atos concomitantemente legítimos e, por isso, causadores dos conflitos que produziram. De acordo com o autor alemão, os heróis trágicos são inocentes e culpados ao mesmo tempo.

Se admitirmos que o homem só é culpado quando pode escolher e se decide pelo que poderia ter evitado, teremos de reconhecer que as figuras plásticas estão inocentes; comporta-se como tal carácter e obedece a tal paixão, porque tem precisamente esse carácter e está animado dessa paixão; não há para ele hesitação ou escolha possíveis. (HEGEL, 1964, p. 344-345)

A grandeza dos caracteres está em sua determinação, ou melhor dizendo, em sua integridade no respeitante ao que desejam e fazem. Mesmo quando não hesitam e nem escolhem, estes caracteres são sempre eles mesmos, não mudam e isso lhes dá força e unidade, pois, de acordo com Hegel, a ação se torna enfraquecida quando a pessoa como tal e o seu objeto se separam,

de modo que carácter, vontade e fim não parecem formar uma unidade absoluta; e como o indivíduo não está dominado por um fim permanente e firme que faça parte integrante da sua personalidade e lhe anime a vontade de uma paixão irresistível, mantém-se na incerteza sobre o que deve fazer ou não fazer até que acaba por se decidir ao acaso. As figuras plásticas ignoram por completo este estado de indecisão e estas hesitações; o laço que une a subjectividade ao objecto perseguido por sua vontade é indissolúvel. O que as leva a agir, é precisamente essa paixão moralmente justificada e que, até na eloquência patética com que as personagens defendem os respectivos fins, haure os seus argumentos, não na retórica subjectiva do coração ou na sofística das paixões, mas nessa objectividade perfeita de todas as suas partes, cuja profundidade, medida e vivente beleza plástica Sófocles soube exprimir com tanta virtuosidade. (HEGEL, 1964, p. 345)

No entanto, Hegel chama atenção para o exagero nos conflitos das paixões, que podem levar os heróis a cometerem atos cruéis e culpáveis, e quando isso acontece, estes heróis se vangloriam do que fizeram. Para estes heróis, seria uma afronta acusá-los de agir de maneira inconsciente, uma vez que a honra destes consiste em “saberem-se culpados e proclamarem a responsabilidade das suas faltas. Não querem pedir desculpa, não pretendem despertar compaixão nem piedade” (HEGEL, 1964, p. 345). Assim, estes heróis não despertam emoção e sim admiração, devido à força e firmeza de seu caráter que constitui uma unidade com sua paixão e sua desventura. Para Hegel, os melhores exemplos de caracteres firmes e fortes são os heróis shakespearianos:

É precisamente Shakespeare quem, em oposição a estes caracteres hesitantes e dúbios, nos apresenta os mais belos exemplos de personagens firmes, estáveis e conseqüentes consigo mesmas e que sucumbem precisamente em virtude da sua firmeza e dedicação a si mesmas e aos próprios fins. Independentemente de qualquer justificação moral e obedecendo apenas às necessidades formais da individualidade, deixam-se arrastar para a acção pelas circunstâncias exteriores ou lançam-se nela às cegas e, até mesmo quando só agem constrangidos pela necessidade, encontram na sua vontade a força para perseguirem o que começaram unicamente porque o empreenderam. O despertar de uma paixão que, embora inerente ao carácter, não teve ainda ocasião para se manifestar e apenas começou

a expandir-se, esse desenvolvimento de vida interior de uma grande alma, o quadro das suas lutas contra as circunstâncias e as condições exteriores e contra as conseqüências destas, lutas que conduzem os homens à própria ruína e à própria destruição, eis o tema principal das mais interessantes tragédias de Shakespeare. (HEGEL, 1964, p. 363)

Para diferenciar a tragédia antiga da moderna, Hegel exemplifica suas proposições com os heróis trágicos, partindo do seguinte princípio:

Os heróis da tragédia antiga estão colocados ante tais circunstâncias que quando se decidem a agir em conformidade com o único princípio moral que convém à sua natureza, entram necessariamente em conflito com uma força moral oposta, igualmente legítima. Os caracteres românticos pelo contrário encontram-se, desde o começo no meio de uma grande variedade de circunstâncias e condições fortuitas que lhes permitem agir de uma maneira ou de outra de modo que o conflito, para o qual as circunstâncias bem podem fornecer o pretexto, depende essencialmente do carácter a que o indivíduo obedece na sua paixão, não porque procure uma justificação moral, mas unicamente porque quer permanecer fiel a si mesmo. (HEGEL, 1964, p. 358)

Hegel não perde de vista que os heróis gregos também agiam conforme sua individualidade e esta, no apogeu da tragédia, se confunde com o princípio moral. Todavia, o herói moderno, não importa se comete crimes ou injustiças, segue apenas sua própria vontade ou age sob influência de casos exteriores.

As noções hegelianas de conflito, como elemento de progressão da ação dramática, permanecem inspirando outros autores a conceberem novas ideias relativas à dramaturgia. É o caso de Ferdinand Brunetière que, em 1894, entende a vontade do herói como eixo condutor da ação dramática. No seu entender, os tipos de obstáculos enfrentados pela vontade do herói podem diferenciar as ações dramáticas em variadas espécies, e assim, como explica Sandra Luna (2008, p. 215), “obstáculos insuperáveis engendrariam uma tragédia, obstáculos sociais determinariam o drama romântico ou o drama social; dois obstáculos opostos dariam uma comédia”.

Na moderna teorização do drama, encontramos pensadores como John Dryden, afirmando que a ação dramática é determinada pela vontade correspondente “à concretização de um processo planejado, executado e finalizado pela *intenção* do sujeito” (LUNA, 2008, p. 198), ou seja, Dryden considera que a ação dramática é movida por um objetivo (*finis*). Por outro lado, o teórico Friederich Von Schiller, considera que o agente da ação deve ter escolhas, vontade consciente, livre-arbítrio.

Para Schiller, a tragédia é uma imitação de uma ação que nos permite ver o homem em sofrimento, de forma a suscitar a nossa piedade. Entretanto, o sofrimento só se mostra tragicamente comovente, tocante, quando afeta uma pessoa no sentido mais “humano” do termo: para o autor, espíritos puros ou demônios não sofrem e, portanto, não cabem na tragédia. Nessa perspectiva, o herói trágico ideal deveria, na concepção de Schiller, colocar-se em algum lugar intermediário entre perversidade absoluta e a completa perfeição, aí convidado a exercer o seu “livre-arbítrio”, portanto, a experimentar sua “vontade consciente”. (LUNA, 2008, p. 199)

Em 1936, o conflito social vai ser a base da teoria de Lawson, que considera este tipo de conflito como elemento fundamental ao drama, um gênero que “lida com conflitos que posiciona pessoas contra pessoas, indivíduos contra grupos, grupos contra outros grupos, indivíduos ou grupos contra forças sociais ou naturais” (LUNA, 2008, p. 218).

Através das discussões sobre livre-arbítrio, vontade consciente e conflito, é possível chegar à teorização da ação dramática até meados do século XX e observar como o desenvolvimento destes elementos transformou-se na tragédia burguesa ou drama social. Sobre todo esse processo de desenvolvimento da ação dramática durante esse percurso histórico, citamos um trecho muito significativo do texto de Sandra Luna:

Como consideração final desse percurso poderíamos dizer que, apesar das mudanças significativas na construção da ação e na caracterização do herói ao longo dos séculos, apresentando-se o conflito trágico modificado, travestido, formulado em outros termos que não os das tragédias gregas, o fato é que, a essência do trágico permanece... o herói, seja ele uma peça do destino que o impele a cometer um erro por ignorância, um sujeito racional decidido a atingir seus objetivos, ou finalmente, um não-sujeito, um ser estilhaçado por forças sociais e movido pelas pulsões do seu inconsciente, o fato é que a sua trajetória continua a fornecer o eixo em torno do qual se constrói a ação trágica, o que significa que é ainda através de suas ações e reações que o poeta denuncia a problemática relação entre o homem e o seu universo. (LUNA, 2008, p. 232)

Diante do exposto, encerramos essa caminhada pelas teorias fundadoras dos estudos da tragédia e do drama moderno, concluindo que, apesar de todas as mudanças ocorridas ao longo do tempo, ainda é possível notar, em obras contemporâneas, a presença dos conceitos formulados por essa tradição em relação à poesia dramática trágica e aos efeitos característicos da tragédia.

Assim, partimos para a observância destes elementos, fundamentais para a produção da ação trágica, no texto *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, obra

escolhida como objeto de estudo desta pesquisa. Antes, contudo, devemos examinar como essas formulações teóricas sobre dramaticidade e tragicidade permitem se vislumbrar em relação às teorias do cinema.

Capítulo III – Fundamentos teóricos para estudo do texto fílmico.

“Num filme o que importa não é a realidade, mas o que dela possa extrair a imaginação.”

Charles Chaplin

Com o objetivo de analisar como a adaptação fílmica constrói a ação do texto teatral *O Pagador de Promessas*, ressaltamos que os conceitos fundamentais examinados em relação ao universo dramático, tais como, “ação”, “conflito”, “*anagnorisis*”, “*peripeteia*” e “*hamartia*” permanecem válidos no domínio fílmico, sendo necessário, contudo, observar como estes elementos estruturadores da dramaticidade e da tragicidade se atualizam na arte cinematográfica, sendo o cinema uma linguagem distinta. Pretendemos neste capítulo focalizar elementos formais e estruturais que orientarão nosso estudo da ação no universo fílmico.

Para demarcar claramente o território de nossa investigação é importante distinguirmos entre o “fílmico” e o “cinematográfico”. De acordo com o pesquisador e crítico de literatura e cinema, João Batista de Brito, o “fílmico” corresponde ao conjunto de significados compreendidos e interpretados pelo espectador a partir do que ele vê apresentado no espaço específico da tela. Por sua vez, o “cinematográfico” compreende o lado prático do cinema, ou seja, a forma de fazer ou construir o filme e seus significados através de técnicas que não interessam ao espectador, porém, de grande valor para os profissionais de cinema e aprendizes de cineasta.

Amparados nessa distinção, almejamos neste trabalho limitarmo-nos ao domínio fílmico, buscando construir um quadro teórico, sob perspectivas estéticas e semióticas, a partir de reflexões sobre o modo como o drama *O Pagador de Promessas* atualiza-se no filme a ser analisado.

Damos início à avaliação das categorias basilares do drama trágico dentro do universo fílmico, partindo das aproximações entre cinema e teatro, a começar pela abordagem à iconicidade. Embora possua grande semelhança com as formas narrativas, o cinema conta suas histórias “mostrando” personagens em ação, e justamente esse caráter de “ostentação” o aproxima da arte dramática. Assim como o teatro, o cinema presentifica os eventos, isto é, insere a ação num eterno presente. Até mesmo o passado

pode ser apresentado de maneira presentificada (através de *flashbacks*), tudo no filme acontecendo “aqui e agora, diante dos olhos do espectador” (LUNA, 2009, p. 95).

Artes miméticas, e por isso trabalhando no domínio da representação, teatro e cinema empenham-se em produzir um sentido de realidade. Todavia, enquanto formas artísticas, ambos, cinema e teatro, necessitam que o público lembre e esqueça, ao mesmo tempo, que está vendo uma ficção.

Contudo, talvez pela estreita relação entre o filme artístico e o documental, o caráter de ficcionalidade artística do cinema parece menos evidente a um público leigo. Já se disse inclusive que o realismo no drama é convenção, no cinema é ausência de convenção. De qualquer forma, a significação fílmica é tão constrangida pelos dois domínios – o real e o ficcional – quanto a representação teatral. (LUNA, 2009, p. 96)

Concernente à relação entre ficção e realidade no cinema, Gérard Betton, em sua *Estética do Cinema*, diz que, desde suas origens, o cinema busca reproduzir o real da forma mais fiel e completa possível. Para isso, são empregados diversos recursos como, cenários que imitam minuciosamente a vida diária, sonorização e linguagem do dia a dia, além de questões técnicas e estéticas como o uso da cor, do relevo, “a ampliação das dimensões da tela, o uso freqüente do plano-sequência, da profundidade de campo, o respeito à duração real do acontecimento” (BETTON, 1987, p. 9), recursos estes que provocam no espectador a sensação de realidade. Entretanto, a “realidade” vista na tela é, conforme explica o citado autor, resultante de

inúmeros fatores ao mesmo tempo objetivos e subjetivos, imbricação de ações e interações de ordem ao mesmo tempo física (integração e parâmetros “sensoriais” e, principalmente, do *continuum* espaço-tempo) e psíquica (como todos os sentimentos e reflexos pessoais); o que aparece é um simples aspecto (relativo e transitório) da realidade, de uma realidade estética que resulta da visão eminentemente subjetiva e pessoal do realizador. (BETTON, 1987, p. 9)

Baseando-se nessa citação, entendemos que a “realidade” vista na tela é um recorte do real reproduzido pelo diretor com base em suas próprias interpretações. Sendo assim, a “realidade” fílmica é construída não apenas pela escolha de recursos técnicos peculiares do cinema, mas também por fatores característicos da personalidade do diretor como, seus valores, anseios e pontos de vista. Esse ponto pode nos levar a discussões acerca do discurso autoral, assunto que, por enquanto, deixaremos suspenso

para a ele retornarmos mais adiante. Assim, continuaremos a tecer comentários sobre a realidade no cinema, visto a importância dessa questão concernente às artes miméticas.

Segundo Christian Metz, o cinema suscita no público uma “impressão de realidade” maior do que a pintura figurativa, o romance e o teatro, pois “desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de *‘participação’*” (METZ, 1972, p. 16-17), rapidamente adquirindo certa credibilidade e convencendo o público a levar a sério o que está sendo mostrado.

Essa “impressão de realidade” tem fundamentos psicológicos e a credibilidade despertada equivale não apenas a filmes “realistas” como também aos extraordinários, que só serão de fato espantosos se convencerem o público, do contrário, serão meramente ridículos.

E a eficácia do irrealismo no cinema provém do fato de que o irreal aparece como atualizado e apresenta-se aos olhos com a aparência de um acontecimento, e não como uma ilustração aceitável de algum processo extraordinário que tivesse simplesmente sido *inventado*. Os assuntos de filme podem ser classificados em “realistas” e “irrealistas”, como se queira, mas o poder atualizador do *veículo* fílmico é comum aos dois “gêneros”, garantindo ao primeiro a sua força de familiaridade tão agradável à afetividade, e ao segundo seu poder de desnorteio tão estimulante para a imaginação. (METZ, 1972, p. 17-18).

O grau de impressão de realidade varia bastante conforme as técnicas representativas existentes até hoje como, fotografia, teatro, cinema, pintura, escultura figurativa, etc. Se comparado com a fotografia, por exemplo, a “impressão de realidade” do cinema é mais forte por conta do movimento que dá corporalidade e autonomia aos objetos, desprendendo-os do fundo plano e estático da fotografia, dando-lhes vida através do relevo trazido pelo movimento.

A questão do realismo sempre esteve presente em vários movimentos estéticos cinematográficos como o surrealismo, realismo poético, neo-realismo e realismo subjetivo. Segundo Robert Stam, diversas definições do realismo cinematográfico envolvem alegações de verossimilhança, pressupondo que o realismo além de possível é também desejável.

Outras definições enfatizam as diferentes aspirações de um autor ou escola no sentido de compor uma representação *relativamente* mais fiel, vista como um corretivo à falsidade de estilos cinematográficos ou protocolos de representação precedentes. Esse corretivo pode ser

estilístico – como no ataque da *Nouvelle Vague* francesa à afetação da “tradição de qualidade” – ou social – o neo-realismo italiano que pretendia mostrar a verdadeira face da Itália do pós-guerra – ou ambos – o Cinema Novo brasileiro revolucionando tanto a temática social como os protocolos cinematográficos do cinema brasileiro antecedente. (STAM, 2003, p. 165)

Consideramos importante tocar nessas questões concernentes ao realismo, uma vez que o filme *O Pagador de Promessas* se enquadra no cinema realista devido a ser uma das obras, como já dissemos anteriormente, fundadoras do Cinema Novo, movimento que tinha por objetivo transformar a sociedade expondo nas telas a realidade nacional da época, as vidas dos menos favorecidos e as injustiças sociais.

Dando continuidade às aproximações entre o cinema e a dramaturgia, Sandra Luna destaca que, assim como o texto dramático, o texto fílmico também sofre imposições externas em relação à categoria de tempo (2009, p. 97) em consequência de seu estatuto de arte do espetáculo. Logo, o intervalo de aproximadamente duas horas em que a ação se desenrola diante dos olhos do espectador, relativo ao tempo de consumo da representação, pode ser ajustado ao tempo dos espetáculos teatrais, significando que, assim como no teatro, a arte cinematográfica busca a concentração de efeitos, utilizando recursos facilitadores de economia temporal.

Apesar dessa possibilidade de ajustamento ao tempo de uma peça, o cinema trata o tempo de forma bem mais complexa do que o teatro quando se refere “à duração e estruturação cronológica” (MARTINS, 2008, p. 27), devido às possibilidades de que dispõe o cinema para comandar a escala do tempo, a exemplo da duração das cenas que podem ser alongadas, encurtadas, interrompidas ou invertidas, dando às imagens exibidas valor educativo, filosófico, artístico, humorístico e científico. Este domínio do tempo se dá por meio do emprego dos seguintes elementos: câmera lenta ou rápida, inversão ou interrupção do movimento, contração ou dilatação do tempo. Com estes subsídios, o cineasta pode brincar com o tempo, “condensá-lo, esticá-lo, desacelerá-lo, invertê-lo, imobilizá-lo, subvertê-lo ou valorizá-lo”. (BETTON, 1987, p. 28).

Ademais, o cinema conta com o emprego de elipses, *flashbacks* e *flash-forwards*, especificidades temporais do universo narrativo que podem, no universo fílmico, incorporar diversos significados, ultrapassando a mera participação na economia temporal. De acordo com Sandra Luna,

por mais sofisticados que sejam os teatros em termos de “efeitos especiais”, por mais hábeis que sejam os dramaturgos em burlar categorias espaço-temporais ou em produzir metáforas não-verbais no palco, por mais inteligentes que possam ser as leituras interpretativas feitas pelos diretores encarregados da representação cênica dos textos dramáticos, os recursos fílmicos parecem infinitamente mais capazes de “dramatizar” o que no teatro é “não-dramatizável”. Essas constatações, por si sós, revelam o quanto é complexa a descrição das possibilidades de actualização fílmica. (LUNA, 2009, p. 98)

Significa dizer que o cinema, através de seu caráter narrativo, recursos técnicos e linguagem específica, consegue, por exemplo, intensificar ou produzir sentidos a partir da divisão do filme em planos capazes de isolar na tela um determinado objeto, uma mão, rosto ou olhar, dando realce à sua significação, tirando da imagem a mera função descritiva. Obviamente que, assim como o teatro, o cinema faz uso de gestos e movimentos do elenco, utiliza som e iluminação, além da palavra como produtores de sentidos. Entretanto, o fazer fílmico conta com as possibilidades de extrair de planos isolados significados contidos em seus enquadramentos, angulações, movimentos internos ou externos e da montagem do filme, através do encadeamento desses planos.

Para encerrar nossas reflexões sobre a categoria de tempo no universo fílmico, não podemos perder de vista a convenção do início *in medias res* no cinema. Esta arte faz uso do citado artifício com o mesmo objetivo do espetáculo teatral: concentrar efeitos, pois, sendo o texto fílmico iniciado em meio a momentos importantes da trama, a impossibilidade de mudar os fatos não vistos, mas já ocorridos até ali, intensifica a dramaticidade do texto. Além disso, o início *in media res*, assim como no teatro, contribui para a economia temporal da obra.

Da mesma forma como controla o tempo, o cinema também tem domínio sobre o espaço, manipulando-o esteticamente através de planos, ângulos e movimentos. O espaço fílmico, raras vezes, reproduz fielmente uma espacialidade física existente tal como ela é. A espacialidade fílmica é conceptual, imaginária, estruturada, artificial e construída, às vezes até de maneira deformada, como se vê no cinema expressionista, havendo condensações, fragmentações e junções. O espaço fílmico é mais que um quadro com representações em imagens bidimensionais,

ele é um espaço vivo, em nada independente de seu conteúdo, intimamente ligado às personagens que nele evoluem. Tem o valor dramático ou psicológico, uma significação simbólica; tem também um valor figurativo e plástico e um considerável caráter estético. (BETTON, 1987, p. 29)

O “espaço off” é uma questão que merece destaque em estudos atinentes à espacialidade fílmica, por tratar-se daquilo que não é visto nos limites da tela. Na verdade, o mundo representado no espaço fílmico divide-se em visível e não-visível, isto é, quando a câmera focaliza algo, imediatamente imagina-se o que está fora do quadro. Essa imposição leva o espectador a colaborar para o preenchimento das lacunas deixadas pelo texto fílmico importando para o processo de apreensão da obra informações do mundo real, contribuindo para a “construção” da obra, tornando-a mais coerente e coesa. É importante lembrar que esse apelo à participação do público no preenchimento desses espaços vazios não é uma particularidade apenas do cinema, mas de qualquer universo ficcional produzido por diversos tipos de textos artísticos.

Nem o teatro, nem o livro, nem um filme são capazes de esgotar a descrição de um universo dramático: o mundo possível do drama precisa sempre ser complementado pelo receptor. Qualquer universo ficcional, enquanto construção hipotética, depende dessa colaboração do receptor, que embora o reconheça como contra-factual (irreal), interpreta-o à luz de uma estratégia do tipo “como se” (“como se fosse realidade”), estratégia que introduz o decodificador num contexto que parece corresponder a um “aqui” e “agora”. (LUNA, 2009, p. 102)

O fato de o espaço mostrado na tela não estar completo, mas sugerir elementos não vistos porque estão além dos limites da tela, convida o receptor a participar do processo de construção de significados a partir do preenchimento de lacunas existentes no texto. Desse modo, o espectador leva para o cinema verdades trazidas do mundo real que complementam os espaços não descritos no filme, por impossibilidades ou inutilização de tal representação. Por exemplo, é desnecessário dramatizar a infância de um personagem adulto somente para convencer o público de que naquele texto ficcional, todos os personagens já foram um dia crianças, porque, ao ver, no palco ou na tela, homens e mulheres adultos, o receptor transfere leis e verdades do mundo concreto para completar as lacunas respeitantes a um passado do universo ficcional dramatizado.

De acordo com João Batista de Brito (1995, p. 191), o cinema mostra apenas uma parte do espaço ficcional, por isso dando àquilo que não é mostrado a função de construção de sentido proporcional ao que é desvendado. Assim, continua Brito, o espaço visível e o não-visível tornam-se existentes em tensão, da qual depende, parcialmente, o efeito conjunto do filme. É importante que, num filme, exista espaços em brancos para o espectador os preencher conforme achar apropriado. Para entender melhor essa característica do texto fílmico, vejamos o exemplo abaixo:

Numa residência – suponhamos – o telefone toca, e um homem atende, apreensivo; no próximo plano o vemos numa sala de hospital em visita a um amigo, há pouco acidentado: o percurso que lhe custou para trocar de roupa, fechar as portas, tomar o carro, enfrentar o trânsito etc., nos é poupado pela narração, mas o mais importante a notar, aqui, não é a economia de elementos, própria de qualquer linguagem, e, sim, o preenchimento que fazemos desse não visto. Se, por exemplo, o nosso personagem chegou ao hospital de colarinho desarrumado, não é improvável que, ao contarmos o filme a alguém, o descrevamos se vestindo apressadamente, quando de fato isto, ou seja, o ato de vestir-se, não esteve em nenhum momento “na tela”. (BRITO, 1995, p. 192)

Dando continuidade ao nosso estudo no domínio da espaço-temporalidade, passamos à questão da segmentação do texto fílmico em planos. O plano⁹ é um dos componentes mais importantes da linguagem cinematográfica, sendo considerado por muitos teóricos como um tipo de unidade de significação. Segundo Shirley Mônica Silva Martins (2008, p. 177) o termo plano provém do suporte película, cuja estrutura física é plana e após receber luz suficiente para a impressão de imagens é revelada em um laboratório, passando do suporte negativo para positivo e por fim, projetado na tela de cinema, superfície igualmente plana.

Sabe-se que o plano isolado pode alcançar diversas cargas de significado conforme sua composição. Logo, tendo o objetivo de analisar a rede de significações intrincada em um texto fílmico, consideramos necessário apresentar uma tipologia da planificação, recurso técnico tão importante para o processo de construção da linguagem cinematográfica e que, certamente, servirá de base para nossa compreensão da forma como o diretor do filme *O Pagador de Promessas* constrói a ação trágica através de suas escolhas relativas à utilização da linguagem do cinema.

Tecnicamente, o plano recebe nomes específicos que dependem da distância entre a câmera e o objeto filmado, o ângulo e o tempo de duração para a filmagem¹⁰. Respeitante à distância entre câmera e objeto filmado, temos os seguintes planos¹¹:

⁹ O termo “plano” pode ser substituído por “tomada” e “quadro”.

¹⁰ Mais adiante, alertaremos para o risco de se tentar prever uma “gramática” das formas.

¹¹ Considerando a variação da nomenclatura dos planos dentro do universo de cinema e vídeo, apontamos os tipos de planificação com base não apenas em nossas próprias experiências em produções audiovisuais, mas também apoiando-nos em textos dos seguintes autores: MARTINS (2008); LUNA (2009); BETTON (1987); BERNARDET (1996); BRITO (1995) e RODRIGUES (2005).

- **Grande Plano Geral (GPG):** quadro amplamente aberto, situando o espectador em qual lugar ocorrerá a ação, como uma paisagem ou uma cidade, desvalorizando as personagens.
- **Plano Geral (PG):** a proporção de distanciamento deste quadro é menor do que o *Grande Plano Geral*, sendo utilizado para enquadrar não apenas um prédio ou casa onde a cena será desenvolvida, como também pessoas ou objetos.
- **Plano Inteiro (PI):** enquadra a personagem da cabeça aos pés, deixando um pequeno espaço acima da cabeça (teto) e abaixo dos pés (pisso).
- **Plano Americano (PA):** origina-se dos *westerns* americanos, com a finalidade de mostrar a cartucheira do revólver na cintura, enquadrando a personagem do joelho para cima.
- **Plano Médio (PM):** permite a visualização da cintura para cima. Seu emprego é comum quando se deseja apontar o movimento das mãos da personagem.
- **Primeiro Plano (PP):** evidencia melhor o ator, enquadrado do busto para cima, possibilitando a demonstração de características, intenções e atitudes da personagem.
- **Close ou Primeiríssimo Plano (PPP):** exhibe todo o rosto do ator, do ombro para cima. Este plano é considerado como importante elemento da linguagem cinematográfica, por focalizar uma parte significativa do ator (rosto). Este plano, ao revelar ou trair uma expressão, pode alcançar efeitos psicológicos e dramáticos ou intensificar os efeitos já obtidos.
- **Superclose:** *Close* fechado do rosto da personagem, suprimindo parte do queixo e da testa.
- **Plano Detalhe (PD):** permite a visualização de apenas uma parte do corpo como, detalhes da boca, mão, olhos etc., ou empregado também para mostrar objetos.
- **Plano Conjunto Fechado (PCF):** mostra dois atores com a mesma função dramática.
- **Plano Conjunto Aberto (PCA):** três ou mais atores com a mesma carga dramática são enquadrados.

Quanto ao ângulo de um plano, este nunca é usado por acaso, mas sempre justificado

pela configuração do cenário, pela iluminação, pela valorização desse ou daquele aspecto do assunto, pelo ângulo do plano procedente e do seguinte, mas também pelo desejo de mostrar fenômenos afetivos, suscitar determinados sentimentos, determinadas emoções. Cada ângulo implica uma escolha (cada arte é escolha), uma postura intelectual e, por vezes, afetiva do diretor. (BETTON, 1987, p. 34)

No referente à angulação, destacam-se os seguintes tipos:

- **Plongée:** enquadramento em que personagem ou objeto é visto de cima para baixo, isto é, a câmera em posição de “mergulho”. Comumente utilizado para diminuir, esmagar a figura dramática sugerindo “o sufocamento, a insensibilidade, a angústia, a sujeição das personagens, que se tornam joguetes de um destino inexorável ou da vontade divina”. (BETTON, 1987, p. 34)
- **Contraplongée:** ao contrário do *Plongée*, a câmera enquadra o ator ou objeto de baixo para cima. Frequentemente empregado para evocar a superioridade e dignificar a personagem.
- **Câmera Subjetiva:** permite que o espectador ou ator tenha o ponto de vista da câmera, movimentando-se no lugar dela.

Não podemos esquecer que a duração do plano também tem participação no discurso fílmico. Sendo assim, o plano pode caracterizar-se das seguintes formas:

- **Plano Relâmpago:** são flashes, ou seja, duram poucos segundos, quase um piscar de olhos.
- **Plano Longo:** pode durar muitos minutos.
- **Plano Seqüência:** demasiadamente extenso, correspondendo a toda uma seqüência narrativa.

O valor do plano também pode variar conforme a existência ou não de movimento da câmera, que não tem função apenas descritiva, mas também dramática ou psicológica, podendo ser decodificado como mecanismos utilizados estrategicamente

para realçar ou mudar sentidos na construção fílmica de adaptações de textos teatrais. Sobre o movimento, distingue-se a existência dos movimentos interno e externo. O interno ocorre quando somente o objeto filmado se move enquanto a câmera permanece estática. Inicialmente, os únicos movimentos existentes no cinema eram aqueles que aconteciam dentro da tela, visto ser a câmera posicionada diante de um cenário no qual ocorriam todos os fatos, como em um palco teatral. Já o movimento externo é aquele em que o objeto filmado fica parado enquanto a câmera se move. Entretanto, também é possível que a câmera e o material filmado se movimentem ou permaneçam ambos estáticos.

Os movimentos de câmera podem ser físicos ou ópticos. Os movimentos físicos se dão no próprio eixo, isto é, com a câmera fixada em um tripé, que servirá de base para a movimentação da câmera da direita para esquerda, da esquerda para a direita, de cima para baixo ou de baixo para cima. Por exemplo:

- **Panorâmica horizontal:** movimento de câmera da esquerda para a direita ou vice-versa. Se feito muito rapidamente, recebe o nome de “chicote”.
- **Panorâmica Vertical ou Tilt:** a câmera se movimenta de cima para baixo (tilt down) ou de baixo para cima (tilt up).

Também há movimentos físicos fora do eixo, aqueles em que a câmera desloca seu eixo. Para isso, é comum fazer uso de aparelhos que dão maior estabilidade durante o movimento como gruas, *dollys*, *steadycam* e carrinhos. No entanto, esses equipamentos não são obrigatórios para a mudança de eixo. É possível movimentar a câmera sem necessidade de nenhum aparelho de sustentação, como ocorre no *travelling* com a câmera na mão. O *travelling* é o movimento de câmera com mudança de eixo mais utilizado, dividindo-se em:

- **Travelling horizontal:** esquerda-direita; direita-esquerda; *travelling in* (movimento para frente) e *travelling back* (movimento para trás).
- **Travelling circular:** centrípeto (quando a câmera gira em função de um ponto do cenário) e centrífugo (quando a câmera gira em torno de si mesma). (BRITO, 1995, p. 213)

Por sua vez, os movimentos ópticos obedecem aos recursos da própria câmera:

- **Zoom in/Zoom out:** Movimento de aproximação (*zoom in*) ou afastamento (*zoom out*) do objeto filmado.
- **Foco/fora de foco:** Presença ou ausência de nitidez total ou parcial da imagem.

A diferença entre o *zoom* e o *travelling* é que o primeiro aproxima “ou afasta o objeto no espaço cênico em relação à câmera”, enquanto o segundo “desloca-se no espaço cênico em direção ao objeto em questão ou dele se afastando” (RODRIGUES, 2005, p. 36).

De acordo com Jean Claude Bernardet, teóricos haviam tentado escrever gramáticas cinematográficas, codificando, por exemplo, os planos e atribuindo-lhes significações. Vejamos o que ilustra o citado autor:

Assim o PP e o PPP seriam mais voltados para a vida interior, para as reações emocionais dos personagens, enquanto o PA é melhor para descrever os personagens agindo: um plano relativamente próximo, não suficientemente para que predomine a expressão emocional do ator, mas suficientemente para que ele seja isolado do meio e que a tônica seja colocada no que ele faz. Já no PM são valorizadas as relações entre o personagem e o meio, ou entre os personagens. Enquanto o PP e PPP seriam mais líricos, o PG, por mostrar amplas paisagens, seria mais bucólico ou panteísta. Do mesmo modo atribuiu-se significações aos ângulos: a posição horizontal seria sempre preferível para as cenas de ação ou as cenas de aproximação emocional; já a câmara baixa tende a enaltecer o personagem, dando-lhe um tom mais heróico, enquanto a câmara alta, que olha de cima para baixo, diminuiria o personagem, expressaria uma situação de opressão. (BERNARDET, 1981, p. 39)

Contudo, essa tentativa de padronizar e convencionar significações aos planos e ângulos não se tornou definitiva devido à carga de significação do plano, que depende de sua relação com o conteúdo fílmico.

Justificamos essa nossa ênfase aos tipos de planos por notar-se que, diferentemente do cinema, o teatro não compartilha as mesmas potencialidades para o tratamento do contexto visual, de modo que o espectador focaliza e enquadra o que quer dentro da cena dramatizada em uma perspectiva única, compreendendo as ênfases na produção de significados a partir dos diálogos e destaques no palco. Para Martin Esslin,

o uso do microfone e da câmera de cinema, seriam a extensão dos ouvidos e dos olhos do diretor, permitindo-lhe controlar o ponto de vista da plateia através de “Planos Gerais”, “*Closes*”, “Planos Detalhes” etc., cortes de um lugar para outro e movimentos de câmera. Ou seja, o espectador vê apenas o que o diretor deseja mostrar e da forma como quer mostrar.

Embora o plano corresponda à instância primária dos processos estruturais da lingüística cinematográfica, sendo compreendido como uma unidade em si, carregada de significações, o plano pode ser empregado em outros sentidos através dos recursos da montagem, técnica especializada em três operações – seleção, agrupamento e junção -, cujo objetivo é obter a totalidade de um filme a partir de elementos a princípio separados (AUMONT, 1995, p. 54). O objeto da montagem é o plano e, para alcançar a totalidade do filme, a montagem não só organiza os planos como estabelece a duração de cada um deles.

Sobre a carga semântica existente na construção do texto fílmico a partir do encadeamento dos planos, parece-nos válido lembrar que no começo dos anos 20, o cineasta russo Lev Kuleshov demonstrou como a montagem pode suscitar emoções e criar associações que vão além do conteúdo dos planos individuais, através de experimentos, entre eles, o “efeito Kuleshov”, no qual era feita a justaposição de planos. Isto é, após filmar em um determinado quadro o rosto inexpressivo do ator Mosjoukine e depois três tomadas de imagens diferentes: um prato de sopa, uma mulher morta e um bebê sorridente, Kuleshov montou, diante de uma plateia cobaia, cada uma dessas imagens ao lado do plano do rosto de Mosjoukine. Todo o público compreendeu a sequência como demonstração da grande competência daquele ator em expressar respectivamente, fome, tristeza e ternura.

Só que... os três planos de Mosjuquin eram exatamente o mesmo. Os sentimentos lidos na cara do ator foram interpretações dos espectadores, as quais nascem de seus valores (a fome diante da comida, a ternura diante da criança), mas valores provocados naquele momento pela aproximação das imagens. Ternura ou tristeza não são expressas pelo filme; elas resultam da reação do espectador diante da justaposição de duas imagens. É como se não se pudesse ver duas imagens seguidas sem estabelecer entre elas uma relação significativa. (BERNARDET, 1981, p. 49)

Isso confirmou que a emoção dos espectadores não era despertada pela realidade, e sim, pela técnica cinematográfica, marcando a criação do “domínio do

fílmico (o efeito do que se vê na tela) sobre o *cinematográfico* (os procedimentos técnicos da filmagem)”. (BRITO, 1995, p. 183).

A montagem pode ser rítmica, intelectual ou ideológica e narrativa. A montagem rítmica resulta da convergência entre a duração de cada plano e a atenção suscitada. Melhor dizendo, quando um plano é exposto, ocorre o momento de atenção máxima no qual o espectador compreende a significação e razão de ser daquele plano. No entanto, se este plano se prolongar, o momento de impaciência e aborrecimento ocorre demonstrando a baixa de atenção. O filme ganha ritmo, mantendo a atenção da plateia quando corta-se o plano e o substitui por outro no exato momento em que aconteceria a baixa de atenção.

A montagem intelectual ou ideológica é mais ou menos descritiva, trabalhando a aproximação dos planos com a finalidade de lançar, ao espectador, um sentimento, ponto de vista ou conteúdo ideológico. Esse tipo de montagem reconstrói intelectualmente uma visão da realidade. Quanto à montagem narrativa, esta é descritiva e conta uma ação por meio de vários fragmentos de realidade reunidos, de modo que a sucessão destes fragmentos forma uma totalidade significativa. Divide-se em quatro tipos, conforme a sucessão dos fragmentos:

Montagem Linear: considerada a mais simples e clássica, já que as cenas são dispostas uma após a outra, seguindo uma ordem lógica e cronológica de uma única ação. Podemos dizer que o filme *O Pagador de Promessas* encaixa-se nesse tipo de montagem narrativa, pois a narração fílmica é simples, obedecendo à cronologia dos fatos que levam Zé do Burro ao seu trágico fim.

Montagem Invertida: não obedece à ordem cronológica da ação. Empregando uma ou várias regressões chamadas de *flashback*, misturando cenas do passado com cenas do presente.

Montagem alternada: nela, as imagens são justapostas para mostrar de forma alternada, por exemplo, personagens discutindo ou um perseguindo o outro. Quando estas imagens são alternadas de forma rápida, intensificam a emoção e mantêm o suspense na plateia. Podemos citar como exemplo desse tipo de montagem o plano de uma jovem amarrada nos trilhos de um trem que se aproxima rapidamente e, em outra tomada, o herói recebe o aviso de que a mocinha está em perigo. Temos aí uma alternância de planos mostrando simultaneamente à plateia o desespero da jovem, a aproximação do trem e a corrida do herói contra o tempo.

Montagem Paralela: diversas ações são aproximadas simbolicamente para fazer surgir, de sua justaposição de quadros, uma determinada significação, não sendo necessária a sincronia temporal destas ações mostradas. Segundo Betton,

encontramos um exemplo típico de montagem paralela em *Intolerance*, de Griffith: quatro episódios – a tomada de Babilônia por Ciro, o massacre de São Bartolomeu, a Paixão de Cristo, e um drama moderno, a condenação à morte de um inocente nos Estados Unidos – tudo conduz a um único tema: a intolerância social e religiosa através das eras. (BETTON, 1987, p. 80)

Consideramos importante tratar da montagem por estar diretamente ligada à construção da textualidade fílmica, levando-nos a tocar em uma fundamental diferença conceitual entre “diegese” e “discurso”. Segundo Brito, a “diegese”, introduzida à teoria do cinema por Étienne Sourireal, denota “todo o universo fictício, temporal e espacialmente concebido, manifestado ou implícito num filme; o que inclui, portanto, não só a sua narração, como também os seus aspectos descritivos, subentendidos ou não”. (BRITO, 1995, p. 204). Já “o discurso” designa as escolhas do realizador, isto é, o grau de influência do diretor na estrutura do filme. Logo, a maneira como uma cena é construída a partir das escolhas de utilização dos tipos de planos, ângulos e movimentos da câmera, faz com que esses recursos empregados sejam interpretados como sinais das intervenções do diretor, enquanto autor, “sendo compreendidas como marcas do “discurso” sobre a “diegese”. (LUNA, 2009, p. 109)

Essa distinção entre “diegese” e “discurso” é de grande valor para nossa pesquisa, que tem por objetivo analisar a maneira como o discurso de Anselmo Duarte, diretor do filme *O Pagador de Promessas*, causa intensificações, mudanças, transformações, desvios ou rupturas na interpretação que faremos da ação dramática no texto original de Dias Gomes.

Retornando à “diegese”, esta pode ter elementos “heterodiegéticos” e “homodiegéticos”. Se pensarmos em uma música ouvida apenas pelos espectadores, sem que seja ouvida também pelas personagens do filme, então essa música é heterodiegética, pois se encontra fora do universo ficcional diegético, mesmo fazendo parte do efeito de conjunto provocado pelo filme. Porém, se a personagem ouve a mesma música que o público está ouvindo, então essa música é homodiegética, visto fazer parte do universo ficcional dramatizado pela diegese.

Outros elementos, como, o som, a música, os diálogos, cenários, iluminação, cor, entre outros, fazem parte da composição do texto fílmico. A começar pelo som, este tem grande importância no cinema, transformando profundamente sua estética com o advento da música e do diálogo. O som não só cria atmosferas como facilita a compreensão da narrativa, além de aumentar a capacidade de expressão fílmica. Imagem e som podem ser combinados, complementando-se. Entretanto, também podem ser usados em contraste, tendo seus conteúdos antagônicos. Essa prática, todavia, é bem delicada, em decorrência do risco de contra-senso na interpretação de duas mensagens diferentes apresentadas simultaneamente. Referente à palavra, Betton declara o seguinte:

A simples audição de uma voz pode dar uma imagem incrivelmente exata da maior parte das características físicas e mentais de uma pessoa, e particularmente de um ator. O poder de convencimento da palavra humana não está unicamente nas palavras pronunciadas e nas idéias que estas sugerem: ele reside também no próprio som da voz, e esta não somente tem um poder de sugestão, mas também um valor psicológico incontestável (ela exalta a emotividade). Na verdade, a entonação, o ritmo e o timbre são mais importantes que a sintaxe. (BETTON, 1987, p. 44)

Quanto ao diálogo, este pode conservar a verossimilhança da realidade vivida através de falas claras, eficazes, simples e espontâneas, que surjam da situação, ou, ao contrário, pode variar em graus distintos de elaboração poética e retórica. Como o cinema, conforme sugerido anteriormente, tem uma vocação acentuada para o realismo, a utilização de uma linguagem excessivamente poética ou retórica produz efeitos contrastivos que podem ou não ser eficazes. Respeitante à música, sua função, além de ser estética, é também psicológica, pois exalta a emotividade através de choques de afetividade, criando atmosfera emocional. A música no cinema não é um mero elemento de preenchimento de espaços vazios. Pelo contrário, a música é prevista desde a pré-produção do filme e a ela é atribuído um papel considerável, obtendo um alto poder dramático quando o silêncio é empregado de maneira estratégica. Com relação ao cenário, este é outro importante elemento da linguagem cinematográfica. Podendo ser real (paisagem ou construção humana) ou artificial (ambiente construído em estúdio), o cenário tem funções além de sua própria materialidade, pois também possui significações. Gérard Betton diz que, apesar da grande importância do cenário, “ele deve no entanto eclipsar-se por trás da ação e contribuir para formar um todo

harmonioso, sob pena de a atenção do espectador deter-se num detalhe, desviando-se assim da idéia principal do filme” (1987, p. 52). Claro que se essa for a intenção proposital do diretor, ao invés de constituir defeito de produção, tal recurso pode render significação extra ao texto fílmico.

Outros recursos técnicos muito utilizados como pontuações no cinema são: os escurecimentos de imagem entre um plano e outro, chamados de *fade out*; as aberturas ou *fade in*; as substituições graduais de uma imagem por outra, conhecidas como fusões; as superposições, ou seja, a coexistência de dois ou mais planos ao mesmo tempo; as cortinas, quando uma imagem substitui a outra, empurrando-a. Há ainda inversão de movimento; cortes; paragens ou congelamento de um fragmento da imagem; aceleração da imagem e câmera lenta.

Com base em todas as questões levantadas nesse capítulo, podemos dizer que o cinema, mesmo sendo uma arte narrativa, compartilha com o teatro a essência da arte dramática, podendo, através do emprego de seus recursos particulares, realçar a dramaticidade e a tragicidade da ação em consequência de suas potencialidades para amplificar efeitos em relação às categorias do drama apontadas nesta pesquisa. Por isso, todas as categorias dramáticas e fílmicas que discutimos até aqui servirão de elementos basilares para nosso estudo da adaptação fílmica do texto teatral *O Pagador de Promessas*, realizada por Anselmo Duarte em 1962, cuja análise apresentaremos logo após a leitura interpretativa do texto dramático que originou o citado filme.

CAPÍTULO IV – “O Pagador de Promessas”: dramaticidade e tragicidade, da literatura ao cinema

Tudo pode ser tirado de uma pessoa, exceto uma coisa: a liberdade de escolher sua atitude em qualquer circunstância da vida.

Victor Frankl

1. Em cena: a ação trágica de *O Pagador de Promessas*

Pode-se imaginar o impacto visual de um espetáculo, baseado em um texto dramático, cujo início coloca em cena um homem de feições simples carregando, sobre as costas, uma enorme e pesada cruz. Signo ambíguo por excelência, evocando, a só um tempo, a glória e o martírio, a cruz em *O Pagador de Promessas* também se oferece como signo emblemático, antecipando numa imagem cênica proléptica, a coragem daquele ser simples que virá a ser sacrificado justamente por sua elevação, por sua dignidade.

No entanto, a tragicidade desse drama somente começará a se evidenciar com mais nitidez quando, em meio à trama, a cruz assumir seus significados mais penosos de dor e sofrimento, à medida que os conflitos entre o herói e seus antagonistas progridam até que finalmente, a mesma cruz, se torne, como a de Cristo, um emblema de morte.

Logo, seguir Zé do Burro em seu calvário, retratado no drama social *O Pagador de Promessas*, é sujeitar-se aos espinhos de um universo trágico marcado pela intolerância e por desigualdades sociais, um universo que, apesar de todos os açoitamentos, não consegue impedir o homem de alcançar a ascensão. Ao final, a mesma cruz que martiriza é a que elevará o simplório Zé à ascensão no universo da moderna dramaturgia brasileira.

Pretendemos neste capítulo, observar como as categorias dramáticas, antigas e modernas, foram trabalhadas por Dias Gomes na construção desse universo trágico, tão estranhamente simples, profundo e comovente.

Nossa análise parte da maneira como o autor apresenta sua peça: um texto em três atos, tendo sido o primeiro e o segundo ato dividido em dois quadros cada, enquanto o terceiro ato possui apenas um quadro. A cada quadro, além das indicações

de cenário, gestos e falas do elenco e movimentos cênicos, o dramaturgo dá detalhes físicos e psicológicos dos personagens através das rubricas. Esse artifício é um elemento típico do drama moderno, pois, nos textos clássicos que nos foram legados não há, por exemplo, descrições das personagens, como se vê na rubrica inicial do texto analisado, que também prima por detalhes na apresentação do cenário, outra especialidade do teatro moderno:

Uma pequena praça, onde desembocam duas ruas. Uma à direita, seguindo a linha da ribalta, outra à esquerda, ao fundo, de frente para a platéia, subindo, enladeirada e sinuosa, no perfil de velhos sobrados coloniais. Na esquina da rua da direita, vemos a fachada de uma igreja relativamente modesta, com uma escadaria de quatro ou cinco degraus. Numa das esquinas da ladeira, do lado oposto, há uma vendola, onde também se vende café, refresco, cachaça etc.; a outra esquina da ladeira é ocupada por um sobrado cuja fachada forma ligeira barriga pelo acúmulo de andares não previsto inicialmente. O calçamento da ladeira é irregular e na fachada dos sobrados vêem-se alguns azulejos estragados pelo tempo. Enfim, é uma paisagem tipicamente baiana, da Bahia velha e colonial, que ainda hoje resiste à avalanche urbanística moderna.

Devem ser, aproximadamente, quatro e meia da manhã. Tanto a igreja como a vendola estão com suas portas cerradas. Vem de longe o som dos atabaques dum candomblé distante, no toque de Iansã. (GOMES, 2003, p. 9)

A rubrica que abre o primeiro quadro do primeiro ato, como veremos adiante, não termina nesse ponto. Entretanto, escolhemos dividi-la em duas partes para facilitar a compreensão de nossos comentários. Como é possível perceber, neste primeiro momento da rubrica, temos basicamente a projeção do cenário onde ocorrerá toda a ação. O autor enriquece o texto, detalhando minuciosamente o ambiente, chegando ao ponto de descrever até mesmo o que é comercializado na vendola existente na praça, assim como a irregularidade no calçamento da ladeira e o estrago na fachada dos sobrados causado pela ação do tempo. Em seguida, há uma indicação temporal, ou seja, a hora exata da chegada do herói no local onde será desenvolvida a trama. O som distante dos atabaques de candomblé dá pistas da temática da peça: o sincretismo religioso.

Decorrem alguns segundos até que Zé-do-Burro surja, pela rua da direita, carregando nas costas uma enorme e pesada cruz de madeira. A passos lentos, cansados, entra na praça, seguido de Rosa, sua mulher. Ele é um homem ainda moço, de 30 anos presumíveis, magro,

de estatura média. Seu olhar é morto, contemplativo. Suas feições transmitem bondade, tolerância e há em seu rosto um “quê” de infantilidade. Seus gestos são lentos, preguiçosos, bem como sua maneira de falar. Tem barba de dois ou três dias e traça-se decentemente, embora sua roupa seja mal talhada e esteja amarrotada e suja de poeira. Rosa parece pouco ter de comum com ele. É uma bela mulher, embora seus traços sejam um tanto grosseiros, tal como suas maneiras. Ao contrário do marido, tem “sangue quente”, revelando, logo à primeira vista, uma insatisfação sexual e uma ânsia recalcada de romper com o ambiente em que se sente sufocar. Veste-se como uma provinciana que vem à cidade, mas também como uma mulher que não deseja ocultar os encantos que possui.

Zé-do-Burro vai até o centro da praça e aí pousa a sua cruz, equilibrando-a na base e num dos braços, como um cavalete. Está exausto. Enxuga o suor da testa. (GOMES, 2003, p. 9-10)

Neste segundo trecho da rubrica inicial, além das indicações de gestos dos atores em cena, Dias Gomes se dedica à descrição das personagens Zé do Burro e Rosa, sua mulher. Temos aí características *físicas*: idade, altura, aparência; *sociais*: forma de se vestir; e *psicológicas*: ingenuidade, desejo, insatisfações. O detalhamento da aparência da personagem é determinado pela necessidade de explicar a importância dessa aparência na ação da figura dramática:

*(...) mesmo em casos onde a aparência não influa tão decisivamente sobre as ações do personagem, informações nítidas a respeito de sua constituição física podem ser fundamentais. Assim, o Zé do Burro de *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, tem de ser um homem rústico, talvez seco mas forte, resistente. Um homem débil e delicado, de mãos suaves e pés finos não convenceria, dentro de uma hipótese de teatro realista, que é a daquela peça, como capaz de carregar uma cruz, a pé, por tantas léguas. (Sic) (PALLOTTINI, 1989, p. 64)*

Nas tragédias clássicas, segundo Aristotéles, são as ações que nos permitem discernir as caracterizações das figuras dramáticas, mas sendo na peça estudada as personagens descritas antes de agirem, a ação vem para confirmar o que já foi dito, sendo esta uma das mais marcantes características da dramaturgia moderna, que realça a subjetividade na representação da ação. Assim, não é através das ações cometidas por todos ao longo da trama que descobrimos os caracteres, pois estes já nos foram ditos pelo autor. Obviamente que tal interpretação só se verifica na leitura do texto e não em sua dramatização, visto não termos acesso às rubricas durante a *performance*. Contudo, o uso das rubricas, seja como texto literário ou “guia” para o diretor da montagem dramática, indicia a caracterização das personagens, enfatizando a maneira como agem.

Se nas rubricas que os descrevem, Zé do Burro, infantil, lento, contemplativo, aparece como contraste em relação a sua mulher de “sangue quente”, já nos primeiros diálogos entre Zé e Rosa, confirmam-se suas diferenças físicas e psicológicas, palavras, gestos e ações de cada um atualizando “em cena” o *ethos* que movem seus atos:

ZÉ: *(Olhando a igreja.)* É essa. Só pode ser essa.
 Rosa pára também, junto aos degraus, cansada, enfatiada e deixando já entrever uma revolta que se avoluma.
 ROSA: E agora? Está fechada.
 ZÉ: É cedo ainda. Vamos esperar que abra.
 ROSA: Esperar? Aqui?
 ZÉ: Não tem outro jeito.
 ROSA: *(Olha-o com raiva e vai sentar-se num dos degraus. Tira o sapato.)* Estou com cada bolha d’água no pé que dá medo.
 ZÉ: Eu também. *(Num ricto de dor, despe uma das mangas do paletó.)* Acho que os meus ombros estão em carne viva.
 ROSA: Bem feito. Você não quis botar almofadinhas, como eu disse.
 ZÉ: *(Convicto.)* Não era direito. Quando eu fiz a promessa, não falei em almofadinhas. (GOMES, 2003, p. 10)

Ambos estão feridos e muito cansados, entretanto, Zé revela sua sujeição e paciência, enquanto Rosa não consegue abafar sua irritação. Apesar dessa clara diferença de temperamento dos dois, a própria circunstância justifica a forma como Rosa reage ao momento dramatizado, visto, nesse primeiro momento, a rispidez dessa personagem criar no espectador, uma impressão negativa a seu respeito, causando talvez afastamento por parte da plateia. Contudo, essa atitude de Rosa é compreensível se levarmos em consideração seu desgaste físico por caminhar uma longa distância ao lado do esposo para pagar uma promessa sequer feita por ela.

A princípio, Rosa parece não alcançar com profundidade o sentido do ato de Zé do Burro, porém, é preciso lembrar que, segundo Dias Gomes, ela é uma mulher rústica, de maneiras grosseiras, logo, não é de se estranhar a rudeza, presente até em suas demonstrações de cuidado, como se percebe na fala referente ao uso de almofadinhas. Quando Rosa recupera da memória sua sugestão ao marido de amortecer o peso da cruz protegendo os ombros com almofadas, fica evidente sua atenção ao esposo, deixando claro que, embora ela já tenha chegado ao seu limite e sinta-se irritada com a atual condição em que se encontra, não quer dizer que Rosa não tenha dado importância à promessa de Zé do Burro. Ao contrário. Ela não só se importa como ainda tenta amenizar o peso da tal promessa, seja através de artifícios que diminuam a dor física, seja por meio de sua companhia, apoiando o esposo e dividindo com ele, senão todo, ao

menos parte do calvário que ele tem pela frente. Talvez o que não convença Rosa seja o excesso implicado na devoção extrema do pagador, isto é, para ela, não haveria necessidade de tantos sacrifícios, como, ferimentos no corpo e dormir no chão a espera do momento em que a igreja abriria suas portas. Não por acaso, ela tenta convencer Zé do Burro a descansar um pouco, antes de pagar definitivamente sua promessa:

ROSA: Essa hora tá todo mundo dormindo. *(Olha-o quase com raiva.)* Todo mundo... menos eu, que tive a infelicidade de me casar com um pagador de promessa. *(Levanta-se e procura convencê-lo.)* Escute, Zé... já que a igreja está fechada, a gente podia ir procurar um lugar pra dormir. Você já pensou que beleza agora uma cama?...

ZÉ: E a cruz?

ROSA: Você deixava a cruz aí e amanhã, de dia...

ZÉ: Podem roubar...

ROSA: Quem é que vai roubar uma cruz, homem de Deus? Pra que serve uma cruz?

ZÉ: Tem tanta maldade no mundo. Era correr um risco muito grande, depois de ter quase cumprido a promessa. E você já pensou: se me roubassem a cruz, eu ia ter que fazer outra e vir de novo com ela nas costas da roça até aqui. Sessenta léguas.

ROSA: Pra quê? Você explicava à santa que tinha sido roubado, ela não ia fazer questão.

ZÉ: É o que você pensa. Quando você vai pagar uma conta no armarinho e perde o dinheiro no caminho, o turco perdoa a dívida? Uma ova!

ROSA: Mas você já pagou a sua promessa, já trouxe uma cruz de madeira da roça até a Igreja de Santa Bárbara. Está aí a Igreja de Santa Bárbara, está aí a cruz. Pronto. Agora, vamos embora. *(Sic)* (GOMES, 2003, p. 11)

Nesse trecho, as falas de Rosa evidenciam outro contraste, entre ela e o marido, atinente ao universo religioso. Ambos representam pontos de vista opostos diante do ato de pagar a promessa. Podemos dizer que a mulher apresenta certa descrença, enquanto Zé demonstra um pouco de exagero em sua devoção, pois nota-se certo descaso por parte de Rosa em relação à cruz, enquanto Zé a ela se apegava com devoção inamovível. Rosa parece ver a cruz de forma concreta, material, ao contrário de Zé do Burro, que somente enxerga o valor simbólico. Para ele, não seria roubado o objeto feito de madeira, e sim, o seu agradecimento banhado de suor, sangue e sacrifício, elementos que tornam essa cruz uma peça única e de grande valor. A infelicidade de se casar com um pagador de promessas citada por Rosa não deve ser uma desvalorização nem ao marido nem ao ato de pagar promessas, mas uma crítica à forma excessiva (heróica?) de se fazer o referido pagamento. Sob outra perspectiva, contudo, pode-se considerar que

esse excesso de Zé do Burro explica-se em grande medida como consequência de sua ingenuidade quase pueril, embora a profundidade de sua fé não deva ser descartada.

Pelo discurso de Rosa, a promessa já teria sido paga, logo, não haveria motivos para qualquer queixa divina, se o prometido era apenas levar uma pesada cruz até uma Igreja de Santa Bárbara. A santa não faria nenhuma questão, caso a cruz sumisse da porta da igreja, se Zé do Burro já havia feito o que devia. Entretanto, para Zé, as coisas não funcionam de maneira tão racionalizada, embora ele próprio interprete questões de fé sob perspectivas bem concretas. Sua alusão ao dono do armarinho é uma forma de dizer que a promessa é também um negócio, o qual deve ser tratado com honestidade, visto haver uma relação de troca a ser respeitada. Quem deve, paga. Somente isso interessa ao negociante, não importando qualquer tipo de imprevisto ocorrido com o devedor. Nessa comparação entre comércio e religião, feita por Zé do Burro, percebe-se a maneira irônica de Dias Gomes apontar a comercialização da fé, instituindo também o parâmetro para a leitura crítica dessa relação em uma fala de Zé anterior ao trecho citado, pronunciada em resposta ao discurso de Rosa sobre a possibilidade que o marido teria de usar almofadinhas para proteger os ombros. O pagador considera tal atitude como desonestidade, uma forma de enganar a santa, suas palavras apontando para a recusa ao engodo:

ZÉ: Não, nesse negócio de milagres, é preciso ser honesto. Se a gente embrulha o santo, perde o crédito. De outra vez o santo olha, consulta lá os seus assentamentos e diz: - Ah, você é o Zé-do-Burro, aquele que já me passou a perna! E agora vem me fazer nova promessa. Pois vá fazer promessa pro diabo que o carregue, seu caloteiro duma figa! E tem mais: santo é como gringo, passou calote num, todos os outros ficam sabendo. (GOMES, 2003, p. 10)

Para Zé do Burro, os santos não esquecem seus devedores. Nesse trecho, no entender do pagador, o cumprimento de uma promessa é uma prova de honestidade, uma prestação de contas, cuja falha no pagamento sujaria seu nome não apenas no “caderno” do santo a quem deve, como na praça, isto é, perderia o crédito diante de todas as divindades que ficassem sabendo de sua atitude desonesta. Quando Zé do Burro diz que “**nesse negócio de milagres**, é preciso ser honesto”, embora ofereça uma visão da religião enquanto um tipo de comércio, instaura uma lógica de pensamento movida por incontornável honestidade e um sentimento religioso que não o permitem

falhar. O herói deseja pagar sua promessa sem cometer erros, por isso, busca provas de estar à porta da igreja correta:

Ele sobe um ou dois degraus. Examina a fachada da igreja à procura de uma inscrição.

ROSA: Que é que você está procurando?

ZÉ: Qualquer coisa escrita... pra gente saber se essa é mesmo a Igreja de Santa Bárbara.

ROSA: Claro que é essa. Não lembra o que o vigário disse? Uma igreja pequena, numa praça, perto duma ladeira...

ZÉ: *(Corre os olhos em volta.)* Se a gente pudesse perguntar a alguém... (GOMES, 2003, p. 10-11)

Essa demonstração de dúvida quanto a estar no lugar certo revela todo o cuidado de Zé do Burro para que tudo ocorra bem no pagamento de sua promessa, além de dar pistas da excessiva vontade da personagem. Já se nota que o pagador está muito centrado em seu objetivo e não desistirá facilmente do planejado. Nada pode dar errado, nem pode ele dar motivo para suscitar qualquer mal entendido por parte da santa, como vemos quando Rosa tenta convencê-lo a deixar a cruz na porta da igreja:

ZÉ: Mas aqui não é a Igreja de Santa Bárbara. A igreja é da porta pra dentro.

ROSA: Oxente! Mas a porta está fechada e a culpa não é sua. Santa Bárbara deve saber disso, que diabo.

ZÉ: *(Pensativo.)* Só se eu falasse com ela e explicasse a situação.

ROSA: Pois então... fale!

ZÉ: *(Ergue os olhos para o céu, medrosamente, e chega a entreabrir os lábios, como se fosse dirigir-se à santa. Mas perde a coragem.)* Não, não posso.

ROSA: Por quê, homem?! Santa Bárbara é tão sua amiga... Você não está em dia com ela?

ZÉ: Estou, mas esse negócio de falar com santo é muito complicado. Santo nunca responde em língua de gente, não se pode saber o que ele pensa. E além do mais, isso também não é direito. Eu prometi levar a cruz até dentro da igreja, tenho que levar. Andei sessenta léguas. Não vou me sujar com a santa por causa de meio metro.

ROSA: E pra você não se sujar com a santa, eu vou ter que dormir no chão, no "hotel do padre". *(Olha-o com raiva e vai deitar-se num dos degraus da escada da igreja.)* E se tudo isso ainda fosse por alguma coisa que valesse a pena...

ZÉ: Você podia não ter vindo. Quando eu fiz a promessa, não falei em você, só na cruz.

ROSA: Agora você diz isso. Dissesse antes.

ZÉ: Não me lembrei. Você também não reclamou...

ROSA: Sou sua mulher. Tenho que ir pra onde você for.

ZÉ: Então... (Sic) (GOMES, 2003, p. 11-12)

Ressalta-se nesse trecho a maneira como Rosa, partindo da ingenuidade e fé do esposo, tenta convencê-lo a acabar logo com toda aquela situação. Vendo o temor do marido de que algo saia errado e ciente da necessidade dele em ter a aprovação divina para fazer qualquer coisa “diferente”, Rosa o incentiva a consultar a santa. Apesar de toda sua determinação, o pagador quase cede ao conselho da esposa. No entanto, o herói de Dias Gomes se mostra temeroso à reação da santa, caso sugira uma reformulação do acordo feito anteriormente. Há uma espécie de submissão, de pequenez diante da santa, demonstrada nesse fragmento, que impede Zé do Burro de ir adiante no “diálogo” com Santa Bárbara, visto o risco de não conseguir interpretar corretamente a resposta dada pela divindade. Desse modo, o pagador coloca-se de volta no caminho traçado desde o início, mais uma vez dando-nos evidências de sua determinada vontade que não o permitirá retroceder.

Tal atitude deixa Rosa ainda mais revoltada. Devido à fadiga, a mulher não consegue mais conter sua insatisfação por ter de sacrificar-se um pouco mais para que a santa não se decepcione com o pagador. Apesar da rispidez mostrada por Rosa até aqui, não devemos esquecer que ela deixou o lar para seguir o marido, mesmo não tendo sido convocada, por todo o árduo trajeto à cidade, simplesmente por aceitar este ato como seu dever de esposa. Não importa para onde o marido vá, Rosa se sente obrigada a ir com ele, seja chamada ou não. Protestando, Rosa desvaloriza a tal promessa: “E se tudo isso ainda fosse por alguma coisa que valesse a pena...” (GOMES, 2003, p. 12). A forma como Zé do Burro reage a essa fala da esposa descartando sua presença, traz comoção à situação de Rosa, cujo ato parece não ser reconhecido e apreciado pelo pagador, o que, mais adiante, pode ser lembrado como um dos motivos desencadeadores da traição de Rosa.

Até esse momento, temos certeza de quem é o herói; conhecemos suas características físicas e psicológicas, assim como as de sua esposa; temos um conflito evidenciado pelas diferenças entre o casal e sabemos de uma promessa feita por Zé. Todavia, desconhecemos que promessa é essa, por quê ele a fez, assim como desconhecemos os acontecimentos ocorridos durante o trajeto até a igreja. Isso significa dizer que a obra foi iniciada *in media res*, em meio a eventos importantes para o seguimento da trama rumo ao fim trágico. Obviamente, o passado de Zé do Burro esconde elementos desencadeadores do destino que o aguarda ao final do texto, contudo, estes somente serão revelados com o desenrolar da trama através de falas do próprio herói e sua esposa, Rosa. Conforme já comentado anteriormente, o início *in*

medias res é um artifício estratégico utilizado não só para culminar a produção do efeito catártico, acentuando a tragicidade devido à impossibilidade de reverter o que já teria acontecido no passado anterior à ação, assim como também colabora para a diminuição da extensão da obra, adequando-a ao tamanho ideal a um espetáculo teatral, contribuindo para a concentração de efeitos tão recomendada por Aristóteles em relação ao gênero dramático.

Em *O Pagador de Promessas*, Dias Gomes mantém as unidades de tempo e espaço conforme as tragédias clássicas. Toda a trama se passa em um mesmo lugar (na frente da igreja) e em um único dia, melhor dizendo, o drama de Zé do Burro inicia de madrugada e termina ao entardecer, tempo suficiente para os acontecimentos se desenvolverem verossimilmente e mudarem a fortuna do herói da felicidade para o infortúnio, segundo as leis de causa e efeito. Não se respeita apenas as unidades de lugar e tempo, mas também a categoria básica do teatro trágico clássico: a unidade de ação, tal como sugeridas por Aristóteles em sua *Poética*.

Embora ainda estejamos no início da ação dramatizada, já se sabe que o eixo central da trama é a tentativa de Zé do Burro de pagar sua promessa feita à Santa Bárbara/Iansã, tudo ocorrendo em volta dele e de seu objetivo. Definida a linha norteadora do drama, a ela se prendem os episódios que darão corpo à construção dramática, garantindo assim, a unidade de ação.

De volta à forma como Dias Gomes constrói seu texto, observamos que o autor faz uso freqüente das rubricas para apresentar as personagens, independentemente do grau de importância de cada uma para a trama, demonstrando profunda preocupação com a coerência entre o *ethos* e suas motivações para a ação. Aliás, de acordo com Sebastiana Siqueira e Silva (2009, p.81), nenhuma das rubricas que descrevem personagens secundários é tão longa quanto a que apresenta Marli e Bonitão, conforme mostrado abaixo:

Subitamente, irrompem na praça Marli e Bonitão. Ela tem, na realidade, vinte e oito anos, mas aparenta mais dez. Pinta-se com algum exagero, mas mesmo assim não consegue esconder a tez amarelo-esverdeada. Possui alguns traços de uma beleza doentia, uma beleza triste e suicida. Usa um vestido muito curto e decotado, já um tanto gasto e fora de moda, mas ainda de bom efeito visual. Seus gestos e atitudes refletem o conflito da mulher que quer libertar-se de uma tirania que, no entanto, é necessária ao seu equilíbrio psíquico – a exploração de que é vítima por parte de Bonitão vem, em parte, satisfazer um instinto maternal frustrado. Há em seu amor e em seu aviltamento, em sua degradação voluntária, muito de sacrifício

maternal, ao qual não falta, inclusive, um certo orgulho. Bonitão é insensível a tudo isso. Ele é frio e brutal em sua “profissão”. Encara a exploração a que submete Marli e outras mulheres como um direito que lhe assiste, ou melhor, um dom que a natureza lhe concedeu, juntamente com seus atributos físicos. Em seu entender, sua beleza máscula e seu vigor sexual, aliados a um direito natural de subsistir, justificam plenamente seu modo de vida. É de estatura um pouco acima da média, forte e de pele trigueira, amulatada. A ascendência negra é visível, embora os cabelos sejam lisos, reluzentes de gomalina e os traços regulares, com exceção dos lábios grossos e sensuais e das narinas um tanto dilatadas. Veste-se sempre de branco, colarinho alto, sapatos de duas cores. Descem a ladeira, ela na frente, a passos rápidos. Ele a segue, como se viessem já de uma discussão. (GOMES, 2003, p. 12-13)

As primeiras falas destas personagens revelam a peculiaridade de sua relação. Já se sabe que Bonitão é um cafetão e Marli uma prostituta sentimentalmente envolvida, mesmo não havendo demonstrações de reciprocidade por parte de Bonitão. Temos, no início do diálogo dessa dupla, uma representação do mundo marginalizado em que vivem. A relação de Marli e Bonitão é de mera prestação de contas, ao menos por parte do cafetão. A forma violenta como Bonitão trata Marli confirma sua indiferença aos sentimentos e necessidades da prostituta que, apesar de subordinada, seja como amante apaixonada ou como um meio de Bonitão conseguir dinheiro, também sabe enganar, dando mostras de sua esperteza quando esconde dinheiro no decote, ainda que não tenha escapado da astúcia de seu interlocutor. Essas ações das duas personagens realçam a ideia de mentiras e artimanhas que envolve esse lado do universo civilizado, com o qual o casal de caipiras vai se deparar. Chama-nos atenção também o momento quando, escondendo-se atrás da cruz de Zé do Burro, Marli acha proteção contra o mundo opressor, representado por Bonitão, do qual deseja desvencilhar-se, numa atualização da figura bíblica de Maria Madalena, a pecadora arrependida que encontra aos pés do Cristo o caminho para a libertação das explorações às quais era submetida, muito embora, diferentemente de Madalena, Marli permaneça cativa no mundo obscuro onde vive.

O pagador, por sua vez, ao ser despertado, observa a discussão do casal. No entanto, diferentemente do público, Zé do Burro ainda não tem noção de quem sejam aquelas pessoas. Marli vai tentar convencer Bonitão a lhe devolver o dinheiro retirado de seu decote, visto ser a quantia necessária para pagar o aluguel do quarto onde dorme. O cafetão não se comove, dizendo ter outras coisas para pensar:

BONITÃO: (*Sorri e há em seu sorriso uma sombra de ameaça.*) Penso, por exemplo, que você, de três meses pra cá, está fazendo muito pouco. A Matilde está fazendo quase o dobro... (GOMES, 2003, p. 14)

Quando cita o nome da outra prostituta (Matilde), não há como ter dúvidas de que Bonitão enxerga essas mulheres como máquinas de fazer dinheiro. Além disso, tocar no nome de Matilde parece ser uma forma de garantir a lealdade de Marli, completamente cega pelo ciúme. A comparação entre o rendimento das duas prostitutas pode ser lida como uma alusão ao capitalismo através da desumanização, confirmando o que já foi dito na rubrica sobre Bonitão, que acredita ter o direito de explorar as mulheres ao seu redor, isentando-se de qualquer culpabilidade, o que empresta um grau efetivo de dramaticidade ao fato.

Observando a detalhada descrição de Marli e Bonitão na rubrica, encontramos evidências que constituem parâmetros possíveis de comparação. A começar pelo emprego de casais como representação dos dois mundos que se embatem nesta trama: num sentido mais amplo, o universo da simplicidade rural e o mundo civilizado urbano. Todavia, a questão do choque entre dois mundos é ainda mais complexa, quando se considera os conflitos vividos por cada casal, devido à diferença de pensamento de cada uma das pessoas, afinal, segundo o dito popular, “cada pessoa, um mundo”.

Até aqui já está bem claro que Zé e Rosa são representativos do universo simples da zona rural, enquanto Bonitão e Marli simbolizam a zona urbana. Entretanto, as quatro personagens são todas representações de classes sociais marginalizadas e menos favorecidas. Podemos avançar ainda mais na observação dos casais descritos, mas, dessa vez, fazendo comparações entre as personagens femininas e, em seguida, entre as masculinas.

Dias Gomes dá destaque às características que mais chamam atenção nas mulheres: a beleza física. Segundo ele, Rosa é uma bela mulher, embora não carregue uma beleza delicada, como é tão comum entre as mocinhas protagonistas de ficções. Dizemos isso, porém, em alguns momentos da trama, veremos que Rosa não faz o gênero “heroína”, por colocar-se em oposição ao objetivo de seu esposo. Entretanto, essa beleza áspera descrita pelo autor não causa surpresa, afinal, Rosa é uma mulher do campo, por isso, sem tempo e/ou condições para certas vaidades, embora ciente de seus encantos, busque valorizá-los, apesar da simplicidade.

Enquanto não é dada nenhuma indicação sobre a idade de Rosa, o dramaturgo inicia a descrição de Marli pela idade. Ela tem vinte e oito anos, embora aparente ser dez anos mais velha. Outra vez considerando os ditos e crenças populares, comumente se diz que o sofrimento envelhece, fazendo-nos imaginar que a aparência de mais idade da prostituta Marli seja reflexo de sua dura e difícil realidade. A maquiagem pesada de Marli não deve ser apenas uma exigência de sua “profissão” e simples vaidade, mas também uma forma de mascarar o sofrimento que sua cara lavada poderia denunciar. Do mesmo modo, seu vestido curto e decotado, velho, mas de bom efeito visual, serve para mostrar que ela ainda é uma mulher desejável, apesar de sua beleza, apontada como triste, doentia, suicida... Não há como enxergarmos Marli como alguém feliz com a vida que tem. Na verdade, nem Rosa, nem Marli são felizes em seus mundos. Parece até que tiveram seus papéis trocados, pois enquanto Rosa tem o “sangue quente”, buscando saciar sua insatisfação sexual, Marli deseja libertar-se do mundo onde vive para satisfazer sua natural, mas frustrada, tendência para a maternidade.

Rosa consegue, mesmo por pouco tempo, desvencilhar-se de seu universo e adentrar o mundo de Marli. Esta, no entanto, permanece cativa de seu ambiente, possivelmente, por vontade própria, pois, comparada a Rosa, Marli teria mais chances de romper com seu ambiente do que a outra, visto seu compromisso com Bonitão não ser formal nem preso a determinados valores, como no caso de Rosa e Zé.

Quanto a Zé do Burro e Bonitão, é possível fazer algumas considerações também. Sobre o pagador, Dias Gomes inicia dando indicações de sua idade: um homem jovem de aproximadamente trinta anos, movido unicamente pelo desejo de pagar sua promessa, sem preocupar-se com a aparência, vestindo-se de maneira decente, mas com certo desleixo. Não há, contudo, nesta personagem, indícios de comportamento falso, manipulador, desonesto, ao contrário, é patente sua ingenuidade quase pueril, retocada apenas por uma vontade férrea que desvela o homem por trás da criança. Em relação a Bonitão, a insensibilidade e brutalidade destacadas por Dias Gomes revelam que essa personagem simboliza a figura do macho conquistador. Ele é da cidade, do núcleo civilizado, apoiando seu machismo em uma “esperteza” típica dos malandros. No respeitante à aparência, o cafetão procura fazer jus ao nome (ou apelido) que tem, reconhecendo e valorizando seus atributos físicos. Diferentemente de Zé, Bonitão se veste com esmero. A ascendência negra de Bonitão pode ser entendida como indicação da mistura de culturas presente neste drama.

Bonitão e Marli são as primeiros personagens a ver Rosa e Zé do Burro. Porém, Marli não lhes dá atenção, ignorando-os, enquanto Bonitão os observa e aproxima-se, iniciando uma conversa com Zé. A princípio, o rufião acha a promessa engraçada, embora ainda não saiba qual a graça alcançada pelo pagador, que se coloca na defensiva, ao perceber certo deboche por parte de Bonitão. Notando a presença de Marli ainda ali, mesmo a tendo mandado embora, Bonitão tem uma nova discussão com a prostituta. Rosa continua dormindo nos degraus, enquanto Zé do Burro observa a conversa do casal. Marli insiste em que o rufião lhe dê dinheiro para pagar o aluguel do quarto, afinal, ela trabalhou e por isso é justo ter algum lucro também. Contudo, para Bonitão, o trabalho não dá direito nenhum a ninguém, satirizando traços de comunismo. Desse modo, Dias Gomes, mesmo dizendo que *O Pagador de Promessas* não é um texto que aborda questões políticas, deixa uma brecha para a reflexão sobre as desigualdades sociais a partir de perspectivas político-ideológicas.

Com a partida de Marli, Zé do Burro tenta entender a cena desenrolada a sua frente, perguntando a Bonitão se o dinheiro realmente pertencia àquela mulher. Bonitão, guardando o dinheiro, dá uma resposta, para nós, emblemática do conflito que moverá essa trama. Vejamos:

ZÉ: (*Candidamente.*) Esse dinheiro... é dela mesmo?

BONITÃO: (*Guarda o dinheiro.*) Bem, esta é uma maneira de olhar as coisas. E toda coisa tem pelo menos duas maneiras de ser olhada. Uma de lá pra cá, outra, de cá pra lá. Entendeu?

ZÉ: Não...

BONITÃO: Não vale a pena explicar. É uma questão de sensibilidade. (GOMES, 2003, p. 16)

De acordo com Hegel, os conflitos são gerados por forças opostas, igualmente justificáveis, mas movidas por paixões individuais. Desse modo, consideramos o trecho citado como uma referência proléptica ao embate entre Zé do Burro e Padre Olavo, quando cada um enxerga a promessa feita de uma maneira diferente. Na verdade, a promessa de Zé é vista não apenas de duas formas, mas de várias, conforme a visão e objetivo de cada grupo representado no texto. Para o padre, a promessa é vista como um sacrilégio, um erro cometido por um homem que se deixou levar pela tentação. O Repórter enxerga o ato de Zé do Burro como um golpe político. O Secreta, após ser convencido por Bonitão, considera a ação do agricultor como um ato de agitação social. Cada uma dessas personagens simboliza um grupo ou instituição, agindo de acordo com

o esperado a partir daquilo que representam. Isto é, não podemos imaginar a igreja permitindo o cumprimento de uma promessa feita em um culto que vai de encontro à doutrina cristã. Tal ação, certamente, seria uma ruptura em relação às leis de verossimilhança. Sendo assim, entendemos a fala de Bonitão não apenas como uma indicação de que a situação de Zé do Burro vai receber diversos olhares, mas também nos parece uma forma de dizer ao público que é preciso ter sensibilidade suficiente para se colocar no lugar de cada ponto de vista dramatizado e assim entender os motivos de cada um antes de se fazer qualquer julgamento, afinal, o drama é sempre o lugar por excelência do *ágon*, um tribunal ao qual os espectadores submetem aqueles envolvidos nas tramas trágicas.

Na movência dramática, acionada pela lógica da causalidade, o diálogo entre Zé do Burro e Bonitão engatilha nova instância de embate entre as personagens, isto porque, após sua conversa com Zé do Burro, Bonitão nota a presença de Rosa, interessando-se imediatamente por ela, admirando-lhe as pernas enquanto dorme na escada da praça. Rosa desperta, reagindo com desagrado ao modo como Bonitão se aproxima dela. Nesse momento, perguntamo-nos o que estaria distraíndo Zé do Burro para ele não notar a forma como Bonitão aborda sua esposa. Seria Zé tão ingênuo a ponto de não perceber outro homem insinuando-se para sua mulher? Pela forma como segue o texto, parece que sim! Rosa, no entanto, percebe as intenções do rufião logo de início, ao dizer-lhe ser uma mulher comprometida, cujo marido está ao lado, causando surpresa em Bonitão e evidenciando mais uma vez o contraste entre ela e Zé do Burro.

BONITÃO: Ah, você também veio pagar promessa...

ROSA: Eu não, ele. E por causa dele estou dormindo aqui, no batente de uma igreja, como qualquer mendiga. (*Senta-se.*) (GOMES, 2003, p. 17)

Rosa reage mal à ideia de ser também uma pagadora de promessas, deixando escapar sua revolta com a situação. Sente-se inferiorizada ao dormir na rua por conta da teimosia do marido em querer esperar a igreja abrir para depositar a cruz no altar mor. A comparação com o morador de rua soa como outro indicativo das desigualdades denunciadas nessa obra. Para amenizar a revolta de Rosa, Zé tenta convencê-la de que seu “estado de mendicância” não vai durar muito, afirmando que a igreja abrirá as portas em pouco tempo. “E a promessa não é minha!” (GOMES, 2003, p. 17) – diz a

mulher sem suportar mais aquela condição, pois ficar esperando ali, mesmo por apenas uma hora, é tempo demais para Rosa, que já está no seu limite.

Intencionando se aproximar ainda mais de Rosa, Bonitão convence Zé do Burro a sair de cena para verificar se a sacristia já está aberta. O pagador hesita um pouco antes de ir, não pelo fato de deixar a esposa só ao lado de um estranho, mas por medo de alguém roubar a cruz.

ZÉ: Rosa, você vigia a cruz, eu vou dar a volta, não demoro. *(Sai.)*

BONITÃO: Pode ir sem susto que eu ajudo a tomar conta de sua cruz. *(Depois que Zé-do-Burro sai.)* Das duas.

ROSA: Só que uma ele carrega nas costas e a outra... se quiser que vá atrás dele. *(Levanta-se.)*

BONITÃO: E você não é mulher para andar atrás de qualquer homem... Ao contrário, é uma cruz que qualquer um carrega com prazer.

ROSA: *(Com recato, mas no fundo envaidecida.)* Ora, me deixe. (GOMES, 2003, p. 17-18)

Interessante ver Rosa aceitando ser enxergada como uma das cruzeiras de Zé do Burro quando Bonitão se dispõe a vigiá-las. Percebe-se, em seu desabafo, que a mulher se sente inferiorizada, trocada pela cruz de madeira que tem muito mais atenção e cuidado por parte de Zé. Talvez por sentir-se magoada e enraivecida, Rosa não perceba que o zelo excessivo do marido é uma tentativa de evitar sofrer todo esse calvário novamente, caso algo dê errado. Justamente esse excesso de cuidado pela cruz e pela promessa traduz-se como a dignidade que, a um só tempo, eleva e fragiliza Zé do Burro, tornando-o míope em relação a tudo o mais que o rodeia.

É daí que Bonitão intervém, interessando-se em seduzir Rosa, diz à mulher o que ela demonstra ter necessidade de ouvir. A princípio, Rosa vai agir com rudeza, mas aos poucos vai cedendo aos encantos do rufião, comprovando como Dias Gomes construiu de forma muito encadeada os episódios que preenchem essa trama e contribuem para o desfecho trágico de Zé do Burro. A simplicidade e o despreparo do casal de agricultores os levam a fornecer informações aos cidadãos, muito mais desenvolvidos, que fortalecem suas finalidades individuais. Tomando o exemplo de Bonitão, Rosa, ao evidenciar sua insatisfação com a circunstância em que se vê inserida, fornece ao cafetão pontos de apoio para alcançar seu objetivo de seduzi-la e convencê-la a trabalhar para ele, tornando a situação ainda mais dramática aos olhos do público que, diferentemente de Rosa, já conhece Bonitão e suas finalidades. Todavia, há uma parte do passado de Zé e sua esposa desconhecida tanto pelo público quanto pelo rufião. Será nesse longo diálogo

entre Rosa e Bonitão que ocorrerá um *flashback*, trazendo à tona informações sobre o tempo em que Zé e Rosa estão casados, o fato de ser ele dono de um sítio que repartiu com lavradores mais pobres como parte da promessa feita. Vaza também da fala de Rosa o relato sobre como, durante o trajeto, foram seguidos “por uma porção de gente querendo que ele fizesse milagre” (GOMES, 2003, p. 18-19). Essa alusão ao misticismo popular empresta fundamento à apreensão do padre, no momento em que ele acusará Zé do Burro de estar a tentar imitar o Cristo. O padre certamente conhece os perigos dos processos messiânicos produzidos pelo misticismo das populações carentes.

Com a volta de Zé do Burro à cena, Bonitão se dispõe a ajudar o casal levando-os a um hotel próximo para descansarem, enquanto ele mesmo vigiaria a cruz enquanto a igreja estivesse fechada. Porém, o alto sentimento religioso de Zé do Burro não o permite aceitar a ajuda oferecida:

ZÉ: Mas não é justo. Não foi o senhor que fez a promessa.

ROSA: Ele está querendo ajudar, Zé.

ZÉ: Mas não é direito. Eu prometi cumprir a promessa sozinho, sem ajuda de ninguém. E essa história de dormir no hotel não está no trato.

BONITÃO: E sua senhora está no trato?

ZÉ: Rosa? Não, ela pode ir.

BONITÃO: Nesse caso, se quiser que eu leve sua senhora... Ao menos ela descansa enquanto espera pelo senhor. (GOMES, 2003, p. 21)

Esse trecho evidencia que Zé do Burro encara sua promessa como uma missão que só pode ser cumprida por ele, não sendo justa nem aceitável a participação de mais ninguém. Ao afirmar que a esposa não está no trato, podendo seguir com o rufião, o pagador abre caminho para o estranho alcançar seu objetivo de atrair a camponesa que, a essa altura, já se deu conta da sedução e sabe que, embora receosa e presa aos valores do matrimônio que a fizeram acompanhar o marido até ali, está prestes a seguir um caminho sem volta, por isso diz preferir continuar ao lado de Zé. Este, porém, sem perceber a situação, ampara-se nas reclamações feitas antes por Rosa para convencê-la de ir com Bonitão. “Afim de contas, você tem razão, a promessa é minha, não sua. Vá com o moço, não tenha acanhamento” (GOMES, 2003, p. 22), finaliza Zé do Burro com um discurso ambíguo, não para ele, mas para o público, que entende nessa fala uma quase autorização à traição.

ROSA: Zé, é melhor eu ficar com você.

ZÉ: Pra quê, Rosa? Assim você vai logo descansar numa boa cama, não precisa ficar aí deitada nesse batente frio.

BONITÃO: Um perigo! Pode pegar uma pneumonia.

ROSA: (*Inicia a saída. Pára, hesitante. Pressente o perigo que vai correr. Procura, com o olhar, fazer Zé-do-Burro compreender o seu receio.*) Zé...

ZÉ: Ah, sim. (*Enfia a mão no bolso, tira um maço de notas.*) Pode ser que precise pagar adiantado...

ROSA: (*Recebe o dinheiro. Magoada com a falta de ciúmes do marido.*) Talvez seja melhor, depois de entregar a cruz, você mandar também rezar uma missa em ação de graças...

ZÉ: (*Levando a sério a sugestão.*) É, não é má idéia.

Rosa sobe a ladeira e Bonitão a segue. (GOMES, 2003, p. 22)

A insistência de Zé do Burro para Rosa seguir com Bonitão rumo ao hotel parece ser uma forma de dar à esposa o reconhecimento e atenção merecida por sua cumplicidade e companheirismo nessa jornada. Essa é a forma de premiá-la pela esposa leal que se mostra ser. Entretanto, o pagador não consegue intuir que está entregando a mulher para outro no momento desse reconhecimento. Rosa também não compreende que aquilo por ela considerado como falta de ciúmes do marido é, na verdade, a forma dele se redimir pela falta de atenção durante o trajeto até ali. Percebe-se a comicidade, sempre presente nos textos de Dias Gomes, na ironia da fala de Bonitão, na qual se encontra a inversão da situação de perigo, isto é, o rufião diz ser perigoso para a saúde dormir no chão frio, quando na verdade a sombra de perigo que paira nessa cena está justamente nele, ou melhor dizendo, em seguir com ele e quando o primeiro quadro do primeiro ato termina, o público já sabe que a ação de Zé do Burro resultará na traição de Rosa.

Entendemos que a desatenção do pagador à esposa acaba dando a ela oportunidade para traí-lo. Essa “falha” de Rosa influencia na produção de empatia e comoção referentes a ela e a Zé do Burro, tendo em vista que interpretamos esse caso como um “erro involuntário” do pagador, no sentido aristotélico mesmo de uma ação que se desdobra em sua própria ruína, uma ação cujo resultado não coincide com o esperado. A nosso ver, a traição de Rosa não chega a ser, na verdade, uma falha de caráter. Embora ela seja uma mulher de “sangue quente”, ela parece antes vítima de uma situação favorecedora do erro do que uma vilã. Afirmamos isso com base na recusa de Rosa em partir com Bonitão. Ela tentou alertar o marido de que o melhor seria ficar ali onde estavam, apesar de todo seu cansaço, pois sabia o que aconteceria se fosse com o rufião. No entanto, o marido, por sua característica ingenuidade e desatenção, não entendeu os sinais da mulher e insistiu para que ela fosse com o outro. Sendo assim, identificamos nessa ação um erro que se desdobrou em outro erro sem, contudo, haver

exatamente culpados. Ou seja, não podemos culpar Zé do Burro pela falha de Rosa porque ele agiu de boa vontade, desejando apenas recompensar a esposa depois da árdua jornada. Porém, Rosa também precisa ter sua ação atenuada, senão por sua própria caracterização como mulher de “sangue quente”, certamente pela fragilização decorrente dessa exposição pública de sacrifício, irritada como estava com a situação e com o marido, vulnerável, portanto, aos encantos de Bonitão. Esse julgamento, antes estético que moral, visa compreender os caminhos para a construção da empatia em relação aos personagens. Ainda que Zé do Burro seja o herói trágico por excelência, a atmosfera traiçoeira da vida citadina conta muito também para a vitimização de Rosa, e isso lhe angaria adesão empática, a despeito da traição ao herói.

Partindo para o segundo quadro do segundo ato, serão apresentados os personagens representativos do universo religioso, a começar pela Beata:

Entra, pela ladeira, a Beata. Toda de preto, véu na cabeça, passinho miúdo, vem apressada, como se temesse chegar atrasada. Passa por Zé-do-Burro e a cruz sem notá-los. Pára diante da escada e resmunga.

BEATA: Porta fechada. É sempre assim. A gente corre, com medo de chegar atrasada, e quando chega aqui a porta está fechada. Por que não abrem primeiro a porta, pra depois tocar o sino? Não, primeiro tocam o sino, depois abrem a porta. Isso é esse sacristão. *(Pára de resmungar ao ver a cruz. Ajeita os óculos, como se não acreditasse no que está vendo. Aproxima-se e examina detalhadamente a cruz e o seu dono adormecido. Sua expressão é da maior estranheza.)* Virgem Santíssima! (GOMES, 2003, p. 23)

Dias Gomes não descreve traços físicos nem psicológicos da personagem citada, dando apenas indicações de características comuns das carolas, somente para povoar esse universo religioso que começa a ser apresentado à plateia. Aliás, essa opção por uma caracterização tipificada é muito significativa não apenas em relação à Beata, mas a outras personagens como, o Repórter, o Monsenhor, o Guarda, Minha Tia, Dedé Cospe-Rima, Mestre Coca, etc. Cada uma dessas figuras dramáticas são tipos que apontam para o grupo social ou instituição que representam.

Retornando à Beata, sua insatisfação ao chegar ao templo e encontrar as portas ainda fechadas evidencia sua recusa a certas atitudes da Igreja e as questiona. Desse modo, temos os primeiros sinais de que a Igreja também comete erros. Ao perceber a cruz, a Beata assume uma posição de descrente, e sua reação de surpresa aponta um assombro, a princípio, não aceitável dentro de uma lógica em que a cruz recorta-se

como um dos objetos mais simbólicos da religião católica. A segunda personagem descrita é o Sacristão, figura mais simpática, apresentado em traços que autorizam uma descrição mais completa. Vejamos:

Neste momento, abre-se a porta da igreja e surge o Sacristão. É um homem de perto de cinqüenta anos. Sua mentalidade, porém, anda aí pelos quatorze. Usa óculos de grossas lentes, é míope. O cabelo teima em cair-lhe na testa, acentuando a aparência de retardado mental. Ele parece bêbedo de sono. Boceja largamente, ruidosamente, depois de abrir a primeira banda da porta. Espreguiça-se e solta um longo gemido. Depois que abre toda a porta, encosta-se por um momento no portal e cochila, sem dar pela Beata, que se aproxima. (Sic) (GOMES, 2003, p. 23)

Diferentemente da rubrica que apresenta a Beata, nesta, Dias Gomes dá mais detalhes do sacristão. Tomamos conhecimento de sua aparência, idade e somos informados de sua mentalidade adolescente. Além disso, sabemos que não enxerga bem, chamando nossa atenção para esse apontamento, já que o sacristão é o único do universo religioso representado nesse quadro a “enxergar” Zé do Burro com “outros olhos”, vendo-o com mais humanidade, dando-nos uma leve impressão de proximidade e empatia entre as duas personagens. De fato, essa proximidade existe, pois o sacristão é até mais ingênuo e infantil que Zé do Burro.

A rispidez da Beata para com o Sacristão cria uma imagem negativa da Igreja, representada pelas duas personagens em cena. O interessante é que a forma como a Beata trata o Sacristão antecipa a intolerância dentro do próprio território religioso. As personagens não se vêem com igualdade e irmandade. Curiosa, a Beata quer entender o motivo de alguém estar com uma cruz no meio da praça, no entanto, o Sacristão, assim como ela, só enxerga o óbvio, ainda que levante a hipótese de se tratar de um fiel separado da procissão. Essa ideia é, para a carola, absurda, sem nenhum sentido, pois a prática de carregar cruzes em procissões não é comum, nem mesmo em cortejos de festividades voltadas ao próprio Jesus Cristo.

A atitude da Beata em benzer-se é uma forma de pedir proteção a Deus diante de algo que, para ela, está fora do universo religioso, curiosamente fugindo de um dos principais símbolos da igreja: a cruz. Por outro lado, o Sacristão, ao contrário da Beata, é atraído pelo objeto e se aproxima, surpreendendo-se ao constatar que, de fato, trata-se de uma cruz. Nesse momento chega Bonitão, encontrando Zé do Burro ainda dormindo:

BONITÃO: (...) Sono de pedra... Não acordou nem com os foguetes de Santa Bárbara. Dizem que é assim que dormem as pessoas que têm a consciência tranqüila e a alma leve. (*Cínico.*) Eu também sou assim, quando caio na cama é um sono só. (*Sacode Zé-do-Burro.*) Camarado... oh, meu camarado! (GOMES, 2003, p. 24)

Apesar do cinismo, o comentário de Bonitão é uma confirmação para o espectador acerca do caráter de Zé do Burro, um homem bom e digno. O pagador pode até não ser perfeito, mas comparado às demais personagens do drama, suas qualidades se destacam provocando empatia na recepção. Quando o Padre Olavo entra em cena, Dias Gomes, através da rubrica, dá-nos importantes informações a respeito dessa personagem, contribuindo para a compreensão de suas ações na trama:

O sacristão dirige-se apressadamente à igreja. Pára na porta, ante o olhar intimidador de Padre Olavo. É um padre moço ainda. Deve contar no máximo, quarenta anos. Sua convicção religiosa aproxima-se do fanatismo. Talvez, no fundo, isto seja uma prova de falta de convicção e uma autodefesa. Sua intolerância – que o leva, por vezes, a chocar-se contra princípios de sua própria religião e a confundir com inimigos aqueles que estão de seu lado – não passa, talvez, de uma couraça com que se mune contra uma fraqueza consciente. (GOMES, 2003, p. 25)

Padre Olavo representa a força contra a qual Zé do Burro terá de lutar até o fim desse drama. Pelo que diz o autor nesta rubrica, o oponente do pagador de promessas não é fácil de ser derrotado. Contudo, Dias Gomes justifica futuras ações do personagem ao insinuar que o padre esconde sua fraqueza por traz de uma fachada de poder. Assim, é possível dizer que Padre Olavo vive um conflito interior, pois o mesmo poder que lhe é dado para ser compreensível, amável e solícito é também o motivo que o fará enxergar as ações de Zé do Burro de forma distorcida, agindo com rudeza e intolerância. Iniciando-se o diálogo entre o pagador e o padre, este, a princípio, não dá muita atenção a Zé, dizendo-lhe para conversarem somente após a missa:

ZÉ: É que eu vim de muito longe, padre. Andei sessenta léguas.

PADRE: Sessenta léguas? Para falar comigo?

ZÉ: Não, pra trazer esta cruz.

PADRE: (*Olha a cruz, detidamente.*) E como a trouxe, num caminhão?

ZÉ: Não, padre, nas costas.

SACRISTÃO: (*Expandindo infantilidade a sua admiração.*) Menino!

PADRE: (*Lança-lhe um olhar enérgico.*) Psiu! Cale a boca! (*Seu interesse por Zé-do-Burro cresce.*) Sessenta léguas com essa cruz nas costas. Deixe ver seu ombro.

Zé-do-Burro despe um lado do paletó, abre a camisa e mostra o ombro. O Sacristão espicha-se todo para ver e não esconde a sua impressão.

SACRISTÃO: Está em carne viva!

PADRE: *(Parece satisfeito com o exame.)* Promessa?

ZÉ: *(Balança afirmativamente a cabeça.)* Pra Santa Bárbara. Estava esperando abrir a igreja... (Sic) (GOMES, 2003, p. 25-26)

Padre Olavo começa a interessar-se pela história de Zé do Burro, principalmente depois de ver seu ombro. Na verdade, o pedido do sacerdote para ver o ferimento do pagador nos lembra o apóstolo Tomé, que só acreditava no que via e a satisfação citada pelo dramaturgo parece nos dizer que, em parte, para a Igreja, o sacrifício apenas se torna concreto e válido com o flagelo da carne.

A princípio, o pagador contará sua história ao padre, acreditando estar fazendo o correto, como se fosse sua obrigação explicar tudo ao sacerdote responsável por aquela igreja. No entanto, a atmosfera amena criada no início do contato entre esses dois personagens será quebrada, acionando o desencadeamento do conflito que conduzirá ao trágico fim de Zé do Burro:

ZÉ: Graças a Santa Bárbara a morte não levou o meu melhor amigo.

PADRE: *(O Padre parece meditar profundamente sobre a questão.)* Mesmo assim, não lhe parece um tanto exagerada a promessa? E um tanto pretensiosa também?

ZÉ: Nada disso, seu padre. Promessa é promessa. É como um negócio. Se a gente oferece um preço, recebe a mercadoria, tem que pagar. Eu sei que tem muito caloteiro por aí. Mas comigo, não. É toma lá, dá cá. Quando Nicolau adoeceu, o senhor não calcula como eu fiquei. (GOMES, 2003, p. 26)

Até aqui, o padre, assim como o público, ainda não faz ideia de quem seja o tal amigo de Zé do Burro. Os questionamentos levantados pelo sacerdote após certa meditação sobre o assunto servem para indicar que o padre, a princípio, busca agir apoiando-se na ponderação. Quanto a Zé, mais uma vez vai se referir à promessa como uma transação comercial que ele encara com a máxima honestidade.

A partir do interesse de Padre Olavo acerca do real motivo daquela promessa, temos, através das falas de Zé do Burro, acesso a momentos anteriores a sua chegada na igreja. Agora estamos cientes de que Zé do Burro recorreu à santa por causa de um amigo acidentado. Sabe-se que o agricultor e a esposa haviam tentado tratar do tal amigo. Não obtendo sucesso, recorreram à medicina popular fazendo uso de estrume para estancar o sangramento do ferido, relato que engatilha a demonstração de nojo por

parte do padre, evidenciando a diferença de mundos existentes nesse drama, ou seja, denunciando o quanto o universo civilizado representado pelo padre e outros cidadãos se distancia do mundo primitivo e simplório de Zé e sua esposa.

Assim, Dias Gomes deixa o receptor a par do passado de Zé do Burro através de um longo e detalhado *flashback*. Pela camaradagem de seis anos descrita pelo agricultor, não é de se admirar que ele tente ajudar o “amigo” de todas as formas possíveis. Ingenuamente, Zé conta tudo ao Padre Olavo, sem omitir um único detalhe e, ao afirmar que o amigo Nicolau na verdade é um animal, não percebe que está acionando a engrenagem que o conduzirá a um trágico fim. Sem querer, ele vai dar ao padre motivos suficientes para impedi-lo de cumprir a promessa.

ZÉ: (...) Nicolau teve o azar de nascer burro, de quatro patas.

PADRE: Burro?! Então esse... que você chama de Nicolau, é um burro?! Um animal?!

ZÉ: Meu burro, sim senhor.

PADRE: E foi por ele, por um burro, que fez essa promessa?
(GOMES, 2003, p. 27-28)

Mesmo com a indignação do padre, Zé continua sua fala justificando todo o seu esforço para curar Nicolau, por considerá-lo um animal incomum. Numa postura de sincera humildade e reconhecimento de que o ato praticado não é do agrado da Igreja, Zé assume ter recorrido a práticas consideradas pelos católicos como pagãs, isto é, o agricultor confessa ter ido a um terreiro de candomblé. É nesse momento que o pagador dá a Padre Olavo as informações que serão usadas para impedi-lo de entrar na igreja e cumprir sua promessa. Terminado seu relato, Zé do Burro confirma a satisfação de ter conseguido evitar a morte de seu burro, ter cumprido parte da promessa ao dividir suas terras e agora encontrar-se diante da igreja para finalizar o pagamento da dívida à santa. O Sacristão, através de sua curiosidade, mostra-se convencido dos motivos de Zé e parece não encontrar nenhuma conotação negativa nas ações do pagador.

Está acionada a máquina que levará Zé do Burro ao desfecho trágico. Aquele que lhe deveria abrir as portas para a quitação de sua promessa é o mesmo que criou um abismo entre Zé e a igreja. Isso nos parece uma inversão da situação, uma *peripeteia*, pois, ao contar detalhadamente ao padre o motivo pelo qual fez a promessa, Zé acredita estar cumprindo um dever: dar satisfação ao dirigente espiritual local e assim receber permissão de finalizar a paga de sua promessa. Porém, essa satisfação, que no imaginário simplório do pagador não poderia deixar de ocorrer, causa o contrário do que

ele esperava: a proibição de entrar na igreja. Essa *peripeteia* atende, ao mesmo tempo, os parâmetros da tragédia antiga, pois se revela como momento de inversão da ação, apresentando-se, também, como adequada ao culto da subjetividade que caracteriza o drama moderno, ao ser também um interdito que busca reverter a intenção da personagem.

Notando a ingenuidade de Zé do Burro, Padre Olavo busca cumprir com seu papel de pastor, dando início a esclarecimentos na tentativa de mostrar ao pagador o caminho certo a seguir:

PADRE: (*Procurando, inicialmente, controlar-se.*) Em primeiro lugar, mesmo admitindo a intervenção de Santa Bárbara, não se trataria de um milagre, mas apenas de uma graça. O burro podia ter-se curado sem intervenção divina.

ZÉ: Como, padre, se ele sarou de um dia pro outro...

PADRE: (*Como se não o ouvisse.*) E além disso, Santa Bárbara, se tivesse de lhe conceder uma graça, não iria fazê-lo num terreiro de candomblé! (GOMES, 2003, p. 30)

A ingenuidade de Zé o faz insistir na ideia de que a imagem existente no terreiro corresponde à mesma Santa Bárbara católica, o que leva o padre a se aborrecer cada vez mais com o pobre agricultor. Apesar disso, Zé continua firme em sua decisão e não desiste de seu objetivo. Haverá momentos em que essa insistência de Zé do Burro em pagar sua promessa demonstrará pura teimosia, o que poderia levar o espectador a afastar-se da personagem. Entretanto, percebemos que sua vontade não é suficientemente irritante a ponto de causar o afastamento, pois a ingenuidade do herói acompanhada de sua extrema honestidade leva o público à comoção, revelando como Dias Gomes soube modelar uma personagem empática, favorecendo o “efeito catártico” de sua obra construída sob as leis de causa e efeito.

O encontro de Zé do Burro com Padre Olavo é o principal conflito da trama, acentuando a disparidade entre a posição dessas duas personagens quando são consideradas suas linguagens e pensamentos implicados em suas ações, conforme Silva (2009, p. 83) assinala, demonstrando a riqueza do texto e sua profunda dimensão trágica, como pode ser observado no diálogo abaixo:

PADRE: (*Explodindo.*) Não é Santa Bárbara! Santa Bárbara é uma santa católica. O senhor foi a um ritual fetichista. Invocou uma falsa divindade e foi a ela que prometeu esse sacrifício!

ZÉ: Não, padre, foi a Santa Bárbara. Foi até a Igreja de Santa Bárbara que prometi vir com a minha cruz! E é diante do altar de Santa Bárbara que vou cair de joelhos daqui a pouco, pra agradecer o que ela fez por mim!

PADRE: (*Dá alguns passos de um lado para outro, de mão no queixo, e por fim detém-se diante de Zé-do-Burro, em atitude inquisitorial.*) Muito bem. E que pretende fazer depois... depois de cumprir a sua promessa?

ZÉ: Que pretendo? Voltar pra minha roça, em paz com a minha consciência e quite com a santa.

PADRE: Só isso?

ZÉ: Só.

PADRE: Tem certeza? Não vai pretender ser olhado como um novo Cristo?

ZÉ: Eu?!

PADRE: Sim, você. Você que acaba de repetir a *via crucis*, sofrendo o martírio de Jesus. Você que, presunçosamente, pretende imitar o Filho de Deus...

ZÉ: (*Humildemente.*) Padre, eu não quis imitar Jesus!

PADRE: Mentira! Eu gravei suas palavras! Você mesmo disse que prometeu carregar uma cruz *tão pesada quanto a de Cristo*.

ZÉ: Sim, mas isso...

PADRE: Isso prova que você está sendo submetido a uma tentação ainda maior.

ZÉ: Qual, padre?

PADRE: A de igualar-se ao Filho de Deus.

ZÉ: Não, padre.

PADRE: Por que então repete a Divina Paixão? Para salvar a humanidade? Não, para salvar um burro!

ZÉ: Padre, Nicolau...

PADRE: É um burro com nome cristão! Um quadrúpede, um irracional! (GOMES, 2003, p. 30-31)

Interpretamos o gesto do sacerdote de caminhar de um lado a outro, de mão no queixo, aludindo à ponderação, como se procurasse a justa medida da situação em que se encontra. Não se deve perder de vista essa postura gestual como significativa ao entrecho dramático, sobretudo, considerando-se a efetividade cênica dos gestos e da movimentação das personagens em situação de conflito. Por outro lado, a forma como se coloca diante de Zé do Burro demonstra que o padre abusa do poder a ele concedido pela maneira desviante como interpreta todas as respostas do pagador, projetando intenções que em momento algum foram detectadas nas ações de Zé.

ZÉ: Mas, padre, não foi Deus quem fez também os burros?

PADRE: Mas não à Sua semelhança. E não foi para salvá-los que mandou Seu Filho. Foi por nós, por você, por mim, pela Humanidade.

ZÉ: (*Angustiadamente tenta explicar-se.*) Padre, é preciso explicar que Nicolau não é um burro comum. O senhor não conhece Nicolau, por isso... É um burro com alma de gente.

PADRE: Pois nem que tenha alma de anjo, nesta igreja não entrará com essa cruz! (*Dá as costas e dirige-se à igreja. O Sacristão trata logo de segui-lo.*) (GOMES, 2003, p. 31-32)

Respalgando-se na doutrina cristã, os argumentos de Padre Olavo são demasiadamente fortes e cheios de sentido. No entanto, respondem à uma interpretação completamente desviante das reais intenções de Zé do Burro. Apesar disso, não contestamos que as dois personagens desse conflito têm igualmente razão no respeitante aos seus objetivos, o que dá ao texto uma enorme carga dramática, no entender de Hegel. Porém, ainda que as razões para o sacerdote impedir a entrada de Zé do Burro na igreja sejam compreensíveis e aceitáveis, é importante salientar que ele é colocado em uma posição antipática, sempre realçada por seus gestos grosseiros como, no trecho citado, dar as costas ao pagador em um claro sinal de abandono. Sendo assim, o dramaturgo, através das ações das demais personagens, realça a caracterização de Zé do Burro como homem simples, humilde, honesto, persistente, elevando-o e intensificando cada vez mais a empatia do público.

No final do segundo quadro do primeiro ato, Zé do Burro deixa claro para o padre e a recepção que não vai voltar atrás, dando provas de que, apesar de sua ingenuidade, seu ar infantil, ele é um homem de palavra e pretende dar continuidade a seu intento, não importa a quem enfrentará. O padre manda fechar a entrada da igreja, deixando Zé do Burro na praça, desorientado com o acontecido. Mas a escolha do pagador já foi feita e ainda que não consiga entender o ocorrido, vai se manter firme até o fim da trama, cumprindo o destino que ele mesmo faz questão de traçar em direção ao trágico.

Com o fim do primeiro ato, parece-nos muito significativo o que diz Sebastiana Siqueira e Silva a respeito das personagens que encontraram Zé do Burro até esse momento. Segundo a autora, Marli e Bonitão são representativos do “pecado” da vida mundana, enquanto a Beata, o Sacristão e o Padre representam - ao menos sob o ponto de vista do que Zé e Rosa, em sua simplicidade e ingenuidade, poderiam esperar -, o “perdão”, a “santidade” e a “salvação” (SILVA, 2009, p. 82-83). Além de concordarmos com as concepções da citada autora, observamos que o encontro de Zé do Burro e Rosa com o casal Marli e Bonitão acontece na madrugada, quando ainda está escuro. Isso fortalece a ideia de pecado e do mal. Ao afastar-se da esposa, Zé deixa Rosa indefesa diante de Bonitão, que age como um predador e a persuade como a serpente o fez com Eva.

Por outro lado, o encontro de Zé do Burro com as figuras representativas da santidade acontece no início da manhã, quando o dia já é tomado pela luz. Zé está sozinho e desprotegido perante aqueles de quem se espera apoio. No entanto, em plena luz, o pagador é esmagado e lançado ao escuro mundo dos incompreendidos, tornando-se para essas personagens representativas da “salvação”, um símbolo do “pecado”.

O primeiro quadro do segundo ato inicia com uma rubrica que descreve o despertar da cidade para as festividades do dia de Santa Bárbara. É dada uma indicação temporal, informando que o movimento ao redor de Zé do Burro começa aproximadamente duas horas depois de seu embate com Padre Olavo.

Novas personagens vão entrando em cena e o autor não se dedica a muitos detalhes em suas descrições. Estes sujeitos que aos poucos vão preenchendo a trama são típicos do drama moderno, as chamadas personagens “baixos” representadas por indivíduos comuns que usam uma linguagem prosaica e vivem conflitos baseados em diferenças políticas e sociais.

No drama *O Pagador de Promessas* os apelidos que identificam as personagens já as caracterizam como populares, a exemplo de Zé do Burro, Minha Tia, Dedé Cospe-Rima, Mestre Coca, Galego, Bonitão, enquanto as personagens, dentre os quais destacamos o Monsenhor, o Delegado e o Repórter, são figuras representativas das classes dominantes referidas apenas por seus papéis institucionais, dando sentido à ausência de nomes próprios e ressaltando que a luta de Zé do Burro é travada contra o poder da Igreja, do Estado e a Mídia. Ademais, conforme diz Silva (2009, p. 86) o anonimato generalizado, ao mesmo tempo em que enfatiza os tipos e instituições sociais históricas, também dá a este drama uma dimensão universal, se considerarmos, alegoricamente, a representação dos tipos de opressão de todos os tempos. Desse modo, entende-se que os antagonistas de Zé do Burro não são propriamente as personagens citadas, mas as instituições detentoras de poder, refletindo experiências cotidianas próximas do público espectador, aludindo às adversidades que sempre estiveram presentes ao longo da história das lutas entre o indivíduo e as forças sociais de seu contexto.

O envolvimento do espectador com o protagonista é uma estratégia importantíssima para a obtenção do efeito catártico. Sendo assim, Dias Gomes intensifica a empatia do público em relação a Zé do Burro, colocando-o de encontro a personagens que o desprezam, humilham e o traem, após toda a descrição – confirmada em suas ações – de que ele é um homem simples, mas de bom caráter, extremamente

cansado após um longo trajeto com uma cruz nas costas para pagar uma promessa. Desse modo, o contraste entre o caráter do protagonista e das demais personagens ganha uma enorme significação empática, tornando a tragédia de Zé do Burro cada vez mais dignificadora. Principalmente quando as personagens ligadas à Igreja se encontram com o pagador, pois elas o enxergam e tratam de uma maneira não esperada. Vejamos, por exemplo, que na volta da missa, a Beata vê Zé do Burro como um tipo de incômodo, e sua presença é tomada como um ato de desrespeito à autoridade da Igreja:

A Beata entra da direita e detém-se junto a Minha Tia. Ao ver Zé-do-Burro, mostra-se surpresa e indignada.

BEATA: É o cúmulo! Ainda está aí!

MINHA TIA: Não vai abrir a igreja hoje, Iaiá? Dia de Santa Bárbara...

BEATA: *(Lança um olhar acusador a Zé-do-Burro.)* Não enquanto esse indivíduo não for embora.

MINHA TIA: Que foi que ele fez?

BEATA: Quer entrar com essa cruz na igreja.

MINHA TIA: Só isso?

BEATA: E você acha pouco? Acha que o Padre Olavo ia permitir?

MINHA TIA: Oxente! Por que não? Foi promessa que ele fez?

BEATA: Foi. Mas promessa de candomblé. Pra uma tal de Iansã... que Deus me perdoe. *(Benze-se. Dirige-se para a esquerda e, ao passar por Zé-do-Burro, insulta-o)* Herege. *(Sobe a ladeira, seguida do olhar de comovedora incompreensão de Zé-do-Burro.)* (GOMES, 2003, p. 34-35)

Percebe-se como a questão da “perseverança” é vista sob um ponto de vista negativo. Sabe-se que a persistência é uma qualidade muito defendida dentro das doutrinas religiosas. Entretanto, nesse caso, a perseverança do pagador é encarada como uma falha, algo que causa indignação ao universo religioso representado na obra, como demonstrado no olhar acusador da Beata ao dizer que a igreja não abre suas portas por conta da insistência do pagador. Considerando o significado da persistência dentro do universo religioso, que dá a seus seguidores a ideia de que uma das formas para alcançar seus objetivos é a fé e a perseverança, ver as portas se fecharem para Zé do Burro justamente por essas qualidades torna essa cena muito comovente.

Outro ponto que nos chama atenção nesse trecho é o diálogo entre a Beata e Minha Tia quando esta pergunta à religiosa o que Zé do Burro fez e fica sabendo que ele deseja entrar na igreja. A maneira como a Beata questiona Minha Tia faz crer que o sacerdote tem um gênio difícil e por isso não se pode esperar outra atitude dele. Contudo, em seguida, veremos que essa imagem negativa do padre é posta abaixo em uma fala da própria Minha Tia:

MINHA TIA: O senhor entende?
 DEDÉ: Entendo não.
 MINHA TIA: O padre é um homem tão bom.
 DEDÉ: A senhora acha?
 MINHA TIA: Então. Ele é tão amigo dos pobres, faz tanta caridade.
 Sei não. (GOMES, 2003, p. 35)

De acordo com a fala de Minha Tia, o sacerdote é um homem bom, de modo a pensarmos que sua atitude para com Zé do Burro não é comum de sua personalidade, visto ser o Padre Olavo um homem solidário e generoso com os menos favorecidos, por isso a dificuldade da senhora em compreender a maneira como ele tratou Zé do Burro. O interessante é que Dias Gomes coloca essa visão referente à personalidade do sacerdote em uma personagem representativa do universo pagão ao qual o padre se opõe. Logo, entende-se que o dramaturgo usa esse trecho como uma ferramenta para fazer o público não olhar Padre Olavo apenas como mero antagonista de Zé do Burro, mas como um sujeito que é bom e respeitado inclusive por aqueles que não seguem a instituição por ele representada, mas que, apesar disso, vive um grande conflito que o coloca em uma posição não favorecedora da empatia do espectador. Por outro lado, Minha Tia é colocada como mais generosa do que o padre, mostrando como o “paganismo” pode ser mais caridoso que o cristianismo institucionalizado.

Outro ponto importante de ser comentado é a maneira como o Estado é representado nesse drama. Primeiro temos a aparição de um guarda. Vejamos:

O Guarda entra pela direita. Vai direto a Zé-do-Burro. É um homem que procura safar-se dos problemas que lhe apresentem. Sua noção do dever coincide exatamente com o seu temor à responsabilidade. Seu maior desejo é de que nada aconteça, a fim de que a nada ele tenha que impor a sua autoridade. No fundo, essa autoridade o constrange terrivelmente e mais ainda o dever de exercê-la.
 (GOMES, 2003, p. 35)

Percebe-se que, nesse caso, a lei é representada de forma amena, tanto que o guarda tenta realmente ajudar Zé do Burro, dispondo-se a conversar com o padre e convencê-lo a deixar o pagador entrar na igreja. Arriscamos dizer que o Guarda é uma representação da lei a favor do povo. Já o Secreta é outra forma de representação da lei, na qual a descrição da personagem leva-nos a enxergar tal autoridade como um símbolo da opressão, ou uma indicação da desconfiança em relação às autoridades legais, dando a entender que esta tem duas caras:

SECRETA: (*O “tira” clássico. Óculos escuros, mãos no bolso, inspira mais receio que respeito. À primeira vista, tanto pode ser o representante da lei como o fugitivo da lei. Entra pela direita e atravessa a cena, lentamente, em direção à vendola. Ao passar por Zé-do-Burro, demora nele um olhar de desabusada curiosidade.*) Uma dupla. (*Olha em torno, procurando alguém, consulta o relógio.*) (GOMES, 2003, p. 51)

Sempre que possível, o dramaturgo vai apresentar na trama informações que farão o receptor olhar as personagens de duas maneiras, num jogo de afastamento e proximidade, que lembra-nos muito a passagem em que Bonitão diz ao pagador que tudo tem no mínimo duas maneiras de ser visto. Tal estratégia é muito usada no caso de Rosa. Em alguns momentos ficamos tentados a julgar as atitudes de Rosa, sua forma pouco solidária às ações do marido e, principalmente, sua traição. Porém, Dias Gomes dá a essa personagem uma carga de humanidade muito significativa que a faz ficar muito próxima do público, de modo que este também a enxergue como vítima dentro dessa trama. Obviamente, comparada a Zé do Burro, o nível de piedade voltada à esposa do pagador é bem menor, contudo, o suficiente para que suas ações sejam aceitáveis e até certo ponto, comoventes.

De acordo com a descrição da cena na rubrica, Rosa volta do hotel às pressas, temendo não encontrar mais o marido onde o havia deixado. Ao vê-lo, alivia-se um pouco, mesmo tentando disfarçar “um certo ar culposos”. Surpresa em ver a porta da igreja ainda fechada, Rosa pergunta a Zé o motivo disso e tem como resposta um desabafo desesperado do marido, que não consegue compreender a situação a que se vê submetido. Nesse momento, pensando no seu próprio ato, Rosa tenta, mais uma vez, convencer o marido a voltar para casa:

ROSA: (*Sem fitá-lo.*) Zé, vamos embora daqui.

ZÉ: Agora?

ROSA: Sim, agora mesmo.

ZÉ: Não posso. Você sabe que eu não posso voltar antes de chegar ao fim da promessa. Não ia ter sossego o resto da vida.

ROSA: Você acredita demais nas coisas.

ZÉ: É porque você não pensa no que pode acontecer.

ROSA: Mais do que já aconteceu?

ZÉ: Que aconteceu? A caminhada, as noites sem dormir e agora ser xingado como a figura do diabo? Tudo isso é nada, comparado com o castigo que pode vir. (GOMES, 2003, p. 38)

Rosa não tem coragem de fitar o marido, provavelmente por vergonha de encará-lo depois de tê-lo traído. Esse gesto da mulher já dá mostras de seu arrependimento, o

que não causa surpresa, visto que no universo desse casal fidelidade tem muito valor. E foi justamente por fidelidade que Rosa seguiu o marido nessa jornada. Interessante notar a ambigüidade presente nesse diálogo. A começar pela fala da esposa, afirmando que o marido “acredita demais nas coisas”. Ela pode até estar se referindo apenas ao fato de Zé do Burro levar muito a sério as forças sobrenaturais, castigos divinos etc., no entanto, essa fala também tem uma forte indicação de que o pagador não apenas acredita demais nas coisas, como também nas pessoas. Isso ficou muito claro no momento em que ele confiou a esposa a Bonitão. A ambigüidade fica ainda mais nítida quando o pagador diz que a mulher não pensa no que pode acontecer e ela diz: “Mais do que já aconteceu?”. A princípio, parece mesmo que para Rosa já aconteceram coisas demais e que não é possível que a situação fique pior do que já está. Porém, não se pode negar que essa fala é um rastro da traição de Rosa, ou seja, ela se refere à sua falha, uma forma indireta de sinalizar ao marido que algo grave já ocorreu e pior que isso não pode ficar. Essa fala de Rosa também aponta o seu desejo de contar ao marido o que fez, intensificando o seu remorso, fazendo o público olhá-la de forma mais piedosa. Por outro lado, Zé não consegue captar a mensagem da esposa e pensa apenas no que ocorreu diretamente a ele. Sendo assim, o pagador demonstra temor em sua última fala. Mas não temor dos que o cercam. Seu medo é justamente de uma força superior aos homens, da divindade por quem ele se sacrifica, fazendo-nos pensar que ainda que o herói moderno tenha as ações movidas por razões suas, sem a intervenção de forças externas, divinas, Zé do Burro apóia-se no sagrado, embora seja sua própria vontade, e não o divino, o motor de sua tragédia.

Durante o diálogo de Zé e Rosa, surgem mais duas personagens. São elas: o Repórter e o Fotógrafo. Não há rubricas anteriores ao diálogo para apresentá-los, como aconteceu com outras personagens, porém, isso não faz falta, visto que as pequenas rubricas incluídas dentro do diálogo concomitantes às próprias falas do comunicador já são suficientes para se conhecer o caráter e as intenções da personagem em questão.

Para dar mostras de sua esperteza, o Repórter se aproxima de Zé do Burro parabenizando-o e enaltecendo-o, como se tentando despertar a vaidade do agricultor fosse uma forma eficaz de ganhar sua confiança. Além disso, ao contar de sua experiência no Serviço Militar, o Repórter busca se aproximar do pagador através da identificação. Contudo, Zé do Burro não se deixa influenciar, estranhando todo aquele jogo de faz de conta criado pelo repórter, recusando-se a participar de toda a cena. Por

outro lado, Rosa mais uma vez dará mostras de sua fraqueza, caindo facilmente na conversa do repórter.

ROSA: (*Interrompe, em tom de repreensão.*) Que é isso, Zé? Seja mais delicado com o moço. Ele é da gazeta...

REPÓRTER: Mulher dele?

ROSA: Sou. Também andei sessenta léguas - meu pé tem cada calo d'água deste tamanho.

REPÓRTER: Maravilhoso. E em quanto tempo cobriram o percurso?

ROSA: (*Não entendeu.*) Como?

REPÓRTER: Quero dizer; quando saíram de lá, de sua cidade?

ROSA: Da roça? Tem pra mais de uma semana.

REPÓRTER: Chegaram hoje aqui?

ROSA: Antes das cinco da madrugada.

REPÓRTER: Mais de uma semana carregando uma cruz que deve pesar... (*Olha interrogativamente para Zé-do-Burro.*)

ZÉ: (*Contrariado.*) Não sei, não pesei.

REPÓRTER: Por menos que pese, é um *Record*! Sob este aspecto, podemos considerar um grande feito esportivo. Uma prova de resistência física... (*Para Rosa:*) e de dedicação...

Rosa sorri, envaidecida, sentindo-se heroína também. (GOMES, 2003, p. 39-40)

Rapidamente Rosa se esquece de suas lamentações quanto à desgastante peregrinação e orgulha-se de também ter feito a longa jornada e os calos no pé parecem não apenas provas de seu sacrifício, mas verdadeiros troféus. O Repórter, como é típico do universo sensacionalista, não se importa com a exatidão de certas informações, como por exemplo, o peso da cruz, já que na produção de um texto sensacionalista o importante não é O QUÊ será divulgado, mas COMO será contado. Percebendo a facilidade com que Rosa se deixa manipular, o Repórter usa com ela a mesma tática que tentara aplicar no início de sua conversa com Zé: o despertar da vaidade, garantindo a confiança da mulher que lhe dará todas as respostas desejadas, ainda que as perguntas sejam voltadas para o pagador.

Nesse momento, o discurso de Zé do Burro será distorcido, mostrando como Dias Gomes explorou de forma eficaz a construção dos diálogos para produzir tensão dramática nessa obra. A linguagem e cultura de cada uma das partes são nitidamente representadas pelas falas das personagens (SILVA, 2009, p. 89), revelando um abismo cada vez mais profundo entre Zé e os cidadãos, que ainda se apropriam de suas palavras para distorcê-las e aproveitar-se de sua situação:

REPÓRTER: Mas como nasceu a idéia dessa... peregrinação? (As perguntas são feitas a Zé-do-Burro, mas este recusa-se a respondê-las.)

ROSA: Não nasceu idéia nenhuma. O burro adoeceu, ia morrer - ele fez promessa para Santa Bárbara.

REPÓRTER: O burro? Que burro?

ROSA: O Nicolau.

ZÉ: (*Irritado.*) Por quê? O senhor também vai achar que o meu burro não vale uma promessa?

REPÓRTER: Não, de modo algum... eu... eu apenas não sabia... Então, tudo isso... trezentos e sessenta quilômetros... a cruz... tudo por causa de um burro. (*Repentinamente, antevendo o interesse que despertará a reportagem.*) Fabuloso!

ROSA: E não foi só isso. Ele prometeu também repartir o sítio com aquela cambada de preguiçosos.

ZÉ: Que preguiçosos. Gente que quer trabalhar e não tem terra.

REPÓRTER: Repartir o sítio... Diga-me, o senhor é a favor da reforma agrária?

ZÉ: (*Não entende.*) Reforma agrária? Que é isso?

REPÓRTER: É o que o senhor acaba de fazer em seu sítio. Redistribuição das terras entre os lavradores pobres.

ZÉ: E não estou arrependido, moço. Fiz a felicidade de um bocado de gente e o que restou pra mim dá e sobra.

REPÓRTER: (*Toma notas.*) É a favor dos sem-terra.

ZÉ: É bem verdade que se o meu burro não tivesse ficado doente eu não tinha feito isso.

REPÓRTER: Mas, e se os sem-terra resolvessem se apossar das terras não cultivadas?

ZÉ: Ah, era muito bem feito. A terra deve ser de quem trabalha. (GOMES, 2003, p. 41)

Cada vez mais, o casal dá informações suficientes para o Repórter transformar o drama de Zé do Burro em um furo de reportagem com conotações políticas, ou seja, completamente diferente do real motivo que os levou até ali. A diferença entre o mundo simples e limitado de Zé do Burro e o conhecimento e intenções do Repórter é muito grande, representada pelas expressões, usadas pelo jornalista, que o agricultor desconhece, como “reforma agrária”. Sua ignorância dá liberdade ao Repórter de subverter à vontade o discurso de Zé do Burro, já que este nem sequer sabe ao certo sobre o que está conversando.

REPÓRTER: ...seu Zé-do-Burro, o senhor será eleito com burro e tudo. (*Confidencial.*) Escute aqui, será que essa história de promessa não é um golpe para impressionar o eleitorado?...

ZÉ: (*Ofendido.*) Golpe?!

REPÓRTER: E de mestre! Avalio a agitação que o senhor fez com isso. Pelas estradas, no caminho até aqui, deve ter-se juntado uma verdadeira multidão para vê-lo passar.

ZÉ: É, tinha...

ROSA: Muito moleque também.

REPÓRTER: E imagina a volta! A chegada à sua cidade, em carro aberto, banda de música, foguetes!

ZÉ: O senhor está maluco? Não vai haver nada disso.

REPÓRTER: Vai. Vai porque o meu jornal vai promover. Só faço questão de uma coisa: que o senhor nos dê a exclusividade. Que não conceda entrevistas a mais ninguém. (*Noutro tom.*) É claro que o senhor terá uma compensação... (*Faz com o indicador e o polegar o gesto característico.*) e também a publicidade. Primeira página, com fotografia do senhor e sua senhora; mandaremos fotografar também o burro - em poucas horas o senhor será um herói nacional. (GOMES, 2003, p. 41)

Nesse momento, iniciam-se as demonstrações de interesse mercantil por parte das personagens que cercam Zé do Burro. Note-se, nesse trecho, como a questão da comunicação com o quarto poder é fortemente apontada. Há claramente uma demonstração do poder de dar novos significados aos fatos quando o Repórter, além de sugerir que a ação do pagador é um golpe político, para garantir o furo de reportagem, imagina um final para toda a história. Então ele recria a situação vivida por Zé e sua esposa e dá a esse evento uma nova significação. Comovedoramente, Zé do Burro se mostra contrariado: “Moço, eu acho que o senhor não me entendeu. Ninguém ainda me entendeu...” (GOMES, 2003, p. 41), mas sua vontade é completamente ignorada e o Repórter dá continuidade a sua reconstrução do fato a ser noticiado, como se percebe no trecho abaixo, em que ele obriga o pagador a posar para a fotografia da matéria:

REPÓRTER: Eu vou já entrevistar o vigário. Mas fique certo de uma coisa; seja qual for o seu objetivo, uma publicidadezinha não fará mal algum... (*Pisca o olho para Zé-do-Burro, que não percebe a insinuação.*) Carijó, bata mais uma chapa. (*Para Zé-do-Burro:*) Quer fazer o favor de carregar a cruz? (*Para Rosa:*) A senhora também. *Zé-do-Burro fica indeciso, sem palavras para traduzir a sua indignação.*

ROSA: Vamos, Zé! (*Empurra-o para debaixo da cruz e coloca-se a seu lado, numa atitude forçada.*)

O Guarda também procura, discretamente, aparecer na fotografia. A cena é caricatural, com Rosa escancarando-se num sorriso de dentifrício, Zé-do-Burro vergado ao peso da cruz e de sua imersa infelicidade. E o Guarda, de peito estufado, disputando honrosamente a sua participação no acontecimento.

GALEGO: (*Sai da venda apressado e dirige-se ao Fotógrafo.*) Um momento! O senhor não podia fazer aparecer também o meu estabelecimento? Sabe, uma publicidadezinha...

O Fotógrafo coloca-se de molde a aparecer, no fundo, a venda. Galego corre para junto do balcão e posa.

REPÓRTER: Ótimo. Pode bater, Carijó.

O Fotógrafo bate a chapa. (GOMES, 2003, p. 42-43)

Neste trecho, é evidente que Zé do Burro está sozinho, cercado por pessoas que só pensam em si mesmas, interessadas apenas em tirar proveito de alguma forma de sua situação. No lugar de apoiar o marido, Rosa o abandona para entrar no mundo fictício criado pelo repórter. Já que se sacrificou tanto até ali, que ao menos tire alguma vantagem de todo o martírio, recebendo o título de heroína acompanhada de uma fotografia na primeira página de um jornal.

Discretamente, o guarda tenta destacar sua importante participação naquele fato, como autoridade que é. Enquanto o Galego dá mostras de seu espírito empreendedor, não perdendo uma oportunidade de valorizar o seu estabelecimento.

Em *O Pagador de Promessas*, as falas de Zé do Burro o mostram como um homem que não é facilmente convencido por outros argumentos, nem se deixa influenciar pelas circunstâncias em que se encontra, evidenciando um dos pontos recomendados por Aristóteles na caracterização das personagens, ou seja, a coerência. O pagador não dissolve sua individualidade e mesmo quando chega perto de ser persuadido pelo outro, o protagonista volta atrás e mantém sua opinião, como no trecho em que Rosa tenta convencê-lo a encontrarem um lugar para dormir e deixarem a cruz na porta da igreja ainda fechada e Zé do Burro, temendo que roubem a cruz, não cede aos argumentos da esposa. Outro exemplo em que o pagador tem um momento de hesitação em sua decisão de continuar insistindo em entrar na igreja acontece quando Minha Tia tenta motivá-lo de pagar a promessa em outro terreiro:

MINHA TIA: (*Assume uma atitude de extrema cumplicidade.*) Meu filho, eu sou “ekédi” no candomblé da Menininha. Mas logo o terreiro está em festa. Você fez obrigação pra Iansã, Iansã está lá pra receber!

ZÉ: (*Ele não entende.*) Como?

MINHA TIA: Eu levo você lá! Você leva a cruz e a santa recebe! Você fica em paz com ela!

ZÉ: Iansã...

MINHA TIA: Foi ela quem lhe atendeu!

ZÉ: Mas a igreja...

MINHA TIA: Mande o padre pro inferno! Leve a sua cruz no terreiro! Eu vou com você!

ZÉ: (*Hesita um pouco e por fim reage com veemência.*) Não, não foi num terreiro que eu disse que ia levar a cruz, foi numa igreja de Santa Bárbara.

MINHA TIA: Santa Bárbara é Iansã. E Iansã está lá! Vai baixar nos seus cavalos! Vamos!

ZÉ: Não. Não é a mesma coisa. Não é a mesma coisa. (GOMES, 2003, p. 45-46)

Estes exemplos ilustram o que para Hegel seria “o desenho do verdadeiro caráter trágico”, que torna a personagem capaz de tomar suas decisões e em seguida partir para a ação sem se deter por qualquer coisa menor.

No referente ao conflito entre Rosa e Zé do Burro, este ainda não parece ter notado a sombra de remorso que envolve a esposa. Para despertar a desconfiança do pagador, Dias Gomes traz Marli de volta à cena. Vendo Bonitão ao lado de Rosa, Marli exige satisfações. Isso é muito interessante sob o ponto de vista da troca de papéis dessas duas mulheres. Nesta cena, Marli age como a mulher traída, vendo Rosa como a “outra”, aquela que tenta tomar-lhe o companheiro. Essa ideia será fortalecida mais à frente, em um segundo encontro das duas personagens, no qual ambas quase se agridem, mas Zé se aproxima e dá fim à discussão:

ZÉ: Rosa, você perdeu a cabeça? Não sabe qual é o seu lugar? Discutindo na rua com uma... (*Completa a frase com um gesto de desprezo.*)

MARLI: Com uma o quê, seu beato pamonha? Carola duma figa! A mulher dando em cima do homem da gente e ele aí agarrado com essa cruz! Isso também faz parte da promessa? (GOMES, 2003, p. 69)

A pergunta de Zé do Burro oferece duas interpretações. Começamos pela possibilidade de uma troca de papéis entre as duas mulheres. Sabe-se que pelo gesto do pagador, embora este já tenha dúvidas a respeito da fidelidade da esposa, ainda assim, ele a vê como uma “mulher direita” comparada à Marli. Por outro lado, a resposta da prostituta claramente mostra que o pagador não está vendo, ou ao menos não quer ver, que quem merece seu desprezo é a própria esposa, interessada como está em outro homem, por sinal, comprometido. A segunda interpretação possível está relacionada ao próprio conflito interior vivido por Rosa. Qual é mesmo o seu lugar? Pois mesmo sentindo-se culpada, tentando evitar algum mal ao esposo, Rosa não consegue resistir aos encantos de Bonitão e o mundo por ele representado. Ela está perdida, sem saber em que lado ficar.

Voltando ao momento em que Marli encontra Rosa e Bonitão juntos iniciando uma discussão, ela planta em Zé do Burro a semente da desconfiança, não apenas em relação à fidelidade da esposa, mas de todos que o cercam, dando início ao processo de *anagnorisis*, ou seja, o pagador começa a tomar conhecimento de algo que o público já sabe, mas o herói vai reconhecendo aos poucos.

Há uma pausa terrivelmente longa, na qual Zé-do-Burro apenas fita Rosa, silenciosamente, sob o impacto da cena. Em seu olhar, lê-se a dúvida, a incredulidade e sobretudo o pavor diante de um mundo que começa a desmoronar. As luzes se apagam em resistência. (GOMES, 2003, p. 48)

Assim termina o primeiro quadro do segundo ato do texto de Dias Gomes, que apaga as luzes para intensificar a sensação de recusa do protagonista em aceitar os fatos que vêm se revelando até ali. Ele ainda não tem completa certeza da traição de Rosa, mas a dúvida provocada é suficiente para amedrontar o pagador, que agora começa a enxergar a possibilidade de não ter mais ninguém ao seu lado para apoiá-lo naquele universo que teima em não compreendê-lo. Desse modo, traços de sua personalidade começam a sofrer alterações. A partir do segundo quadro do segundo ato, a calma e a ingenuidade de Zé do Burro parecem começar a se dissipar:

ZÉ: (Sua atitude para com Rosa é agora de recalcada e surda revolta. Embora ele não pareça ter certeza ainda de sua infidelidade, instintivamente começa a perceber que ela se encontra do outro lado, do lado daqueles que, por este ou por aquele motivo, não o compreendem, ou fingem não compreendê-lo.) (GOMES, 2003, p. 51)

Nessa rubrica, podemos dizer que a *anagnorisis* se presentifica, embora não no sentido aristotélico de provocar uma peripécia, mas revela-se suficientemente para notarmos que o reconhecimento de não ser entendido por ninguém ao seu redor, nem mesmo por sua esposa, torna-se um fator influenciador da ação do herói que, devido à incompreensão da qual é vítima, vê sua paciência dar lugar a uma grande irritação e revolta. Dessa forma, acaba confirmando o que o Secreta ouve de Bonitão: que Zé do Burro é um agitador social perigoso que se finge de anjo, criando uma imagem contrária à natureza de Zé, que, neste momento, já não é o mesmo do início da obra - antes um homem calmo e ingênuo, e agora um ser desconfiado e agressivo, embora essa modificação, porquanto lógica e causalmente motivada, não se traduz como incoerência na construção da personagem. Na cena abaixo transcrita, a irritação de Zé toma ares de revolta:

BONITÃO: Um amigo. Quer conversar com vocês. Quer ajudar.

SECRETA: Olá!

ZÉ: (Dentro dele, uma revolta de proporções imprevisíveis começa a crescer.) Ajudar... todo mundo quer ajudar... (Arrebenta o jornal das mãos de Rosa e o faz em pedaços.)

ROSA: (*Assustada.*) Não faça isso, homem! É do guarda! Ele pediu pra guardar!

ZÉ: O guarda também quer ajudar. (*Repete como uma obsessão.*) Todos querem ajudar... (*Seu olhar, que começa a ser agora um olhar de fera acuada, cai sobre Bonitão.*) Todos... (GOMES, 2003, p. 54)

Em *O Pagador de Promessas*, a opinião das outras personagens sobre Zé do Burro se divide. Algumas acreditam que Zé é um maluco, outras um coitado, mas na verdade, as ações das demais personagens começam a influenciar na individualidade de Zé do Burro:

SECRETA: Estou avisando como amigo.

ZÉ: Amigo. Já vi que estou cercado de amigos. É amigo por todo lado. Cada qual querendo ajudar mais do que o outro.

SECRETA: O senhor é um revoltado.

ZÉ: Não era, não. Mas estou ficando. (GOMES, 2003, p. 55)

Com a chegada do Monsenhor, todas as personagens presentes acreditam que o drama de Zé do Burro chegou ao fim e possivelmente o padre será ordenado a abrir a porta da igreja para Zé, deixando-o pagar sua promessa. A maior parte das personagens, e talvez o próprio receptor, torce para que realmente seja dada a vitória ao pagador. O discurso do Monsenhor é uma clara expressão de que sua presença ali não é ato legítimo de tolerância e perdão. É, na verdade, uma forma de manter a imagem de solidariedade e santidade da Igreja. É muito mais por uma questão política que o Monsenhor oferece outra saída a Zé do Burro. Seu interesse é que a Igreja continue sendo prestigiada e respeitada pela comunidade, para que não fique, aos olhos do povo, com uma imagem de intolerância. Podemos perceber, no momento de escolha entre desistir da promessa ou seguir em frente com sua vontade, que Zé do Burro, ainda que outras personagens procurem fazê-lo optar pela desistência da promessa e mesmo cedendo à revolta, o pagador não desiste de seu objetivo:

MONSENHOR: Abjure a promessa que fez, reconheça que foi feita ao Demônio, atire fora essa cruz e venha, sozinho, pedir perdão a Deus.

ZÉ: (*Cai num terrível conflito de consciência.*) O senhor acha mesmo que eu devia fazer isso?!

MONSENHOR: É a sua única maneira de salvar-se. A igreja Católica concede a nós, sacerdotes, o direito de trocar uma promessa por outra.

ROSA: (*Incitando-o a ceder.*) Zé... talvez fosse melhor...

ZÉ: (*Angustiado.*) Mas Rosa... se eu faço isso, estou faltando à minha promessa. Seja Iansã, seja Santa Bárbara, estou faltando...

MONSENMHOR: Com a autoridade de que estou investido, eu o liberto dessa promessa, já disse. Venha fazer outra.

PADRE: Monsenhor está dando uma prova de tolerância cristã. Resta agora você escolher entre a tolerância da Igreja e a sua própria intransigência.

ZÉ: (*Pausa.*) O senhor me liberta... mas não foi ao senhor que eu fiz a promessa, foi a Santa Bárbara. E quem me garante que como castigo, quando eu voltar pra minha roça, não vou encontrar meu burro morto?

MONSENHOR: Decida! Renega ou não renega?

(...)

ZÉ: Não! Não posso fazer isso! Não posso arriscar a vida do meu burro!

PADRE: Então é porque você acredita mais na força do Demônio do que na força de Deus! É porque tudo que fez foi mesmo por inspiração do Diabo!

MONSENHOR: Nada mais posso fazer então. (*Atravessa a praça e sai.*)

ZÉ: (*Corre na direção do Monsenhor.*) Monsenhor! Me deixe explicar! (*No auge do desespero.*) Me deixe explicar! (GOMES, 2003, p. 58-59)

O trecho citado parece-nos ser o momento em que ocorre o “erro trágico”. Sabe-se que nas tragédias sempre há um momento em que são dadas oportunidades ao herói para evitar o trágico. Note-se como, somente nessa citação, várias personagens tentaram convencer Zé do Burro a voltar atrás em sua vontade e, contudo, ele não retrocedeu. É justamente essa opção de escolha que faz a ação do pagador tornar-se dramática, visto que a personagem não admitiu imposição alguma. O que ocorreu foi uma evidência de sua própria determinação e vontade, havendo nesse trecho a presença do livre arbítrio, de modo que o pagador faz sua escolha conscientemente. Entretanto, mais adiante, essa decisão se revelará catastrófica.

Com a recusa de Zé em renegar a promessa, ele dá a igreja a absolvição, pois toma para si toda a culpa do que possa ocorrer dali para frente e, sem querer, fortalece a imagem de pecador criada pela Igreja. Assim, nesse embate, a igreja parece ter vencido esse conflito, pois o Padre Olavo aproveita a deixa para dizer ao povo que ali está a prova da tentativa da Santa Igreja em fazer com que aquela ovelha voltasse ao rebanho, porém ela se recusou a retornar. Desse modo, isenta-se de qualquer culpa, dizendo que ninguém poderá acusar a autoridade religiosa de não ter buscado a salvação daquele filho.

ZÉ: (*Subitamente fora de si, corre para a cruz, levanta-a nos braços como um aríete e grita:*) Padre! Por Santa Bárbara ou por Satanás, vou colocar esta cruz dentro da igreja, custe o que custar!

PADRE: (*Ante a decisão que vê estampada no rosto de Zé-do-Burro, recua, amedrontado.*) Eis a prova: um católico não ameaça invadir a casa de Deus! Guarda! Prenda esse homem! (*E ante a investida de Zé-do-Burro, que caminha para a igreja, corre seguido do Sacristão e cerra a porta no momento mesmo em que Zé sobe os degraus. Este, revoltado e vencido, atira a cruz contra a porta. A cruz tomba, estrondosamente, sobre a escada. Zé-do-Burro senta-se num dos degraus e esconde o rosto entre as mãos.*)

(...)

BONITÃO: (*Para o Secreta:*) Que está esperando? Não está convencido ainda?... (GOMES, 2003, p. 59)

Zé do Burro continua firme em sua decisão e, no auge de seu desespero, deixa claro para todos que realmente não vai voltar atrás no que disse. Nesse momento, o pagador já não discute com o padre, aceitando a ideia de estar sendo usado por Satanás. A ação do padre denota fraqueza por parte da Igreja, dissolvendo sua autoridade. Em diversos pontos desse drama são empregados recursos prolépticos, elementos que antecipam eventos futuros. Para nós, a queda da cruz é uma alusão à queda do pagador. Porém, na mesma cena, quando Zé chora desesperadamente, “os tocadores de berimbau fazem gemer a corda de seus instrumentos” (GOMES, 2003, p. 60), gemido esse que não só acompanha o sofrimento de Zé do Burro, como serve de presságio a um evento doloroso a se aproximar.

O terceiro ato é iniciado com o entardecer, período anunciador do fim: fim do dia; fim do drama; fim do martírio de nosso herói. O palco é preenchido por personagens populares, cuja ação representada lembra-nos os ritos antigos devido à música e o círculo formado pelos atores, enquanto os berimbaus “choram” a aproximação de uma fatalidade. A roda de capoeira faz menção ao coro das antigas tragédias gregas, embora não se dirija diretamente ao protagonista nem faça nenhum comentário sobre a trama. Apesar de tratar-se apenas de uma manifestação cultural para dar maior verossimilhança ao drama desenrolado em um dia festivo na Bahia, notamos que, em um trecho da música entoada pelo grupo de capoeiristas, há informações que também podem ser entendidas como prolepses:

MESTRE: Ferro de matá

CORO: Ê, ê

Goma de goma

Camarado

MESTRE: Ferro de matá

CORO: Ê, ê

Ferro de matá

Camarado

MESTRE: É faca de ponta
 CORO: Ê, ê
 Faca de ponta
 Camarado
 MESTRE: Vamos embora
 CORO: Ê, ê
 Vamos embora
 Camarado (GOMES, 2003, p. 61-62)

As três falas do Mestre que puxam a canção serão dramatizadas nos momentos finais do texto. Adiantando essa nossa interpretação para tornar mais clara a participação desse trecho citado, o “ferro de matá” pode facilmente ser entendido como uma indicação do revólver usado para matar Zé do Burro. A “faca de ponta” seria a faquinha usada pelo pagador para se defender, quando se vê cercado pela polícia. Por fim, o “vamos embora” é o apelo de Rosa ao marido, quase lhe suplicando para deixarem o local quando ela percebe a aproximação do perigo.

O jogo de capoeira vai mudando o ritmo, acelerando cada vez mais, com os jogadores dando golpes de maior agilidade, acompanhando a cadência da música. Dessa maneira, o som vai marcando a dramaticidade do texto, dando maior carga de emoção à trama que já se aproxima do fim. Entre as prolepses, encontra-se a fala de Coca que aposta na entrada de Zé do Burro “com cruz e tudo”. De fato, Coca ganha a aposta, mas de forma inesperada. De acordo com Elri Bandeira Sousa (2005, p. 150), a intuição de Rosa contém presságios:

ROSA: Você não vê? Não sente? Não respira? Está no ar!... e cada minuto que passa, aumenta o perigo. (*Olha para todos os lados, como fera acuada.*) esta praça está ficando cada vez menor... como se eles estivessem fechando todas as saídas. (*Volta-se para ele, com veemência.*) Vamos embora, Zé, enquanto é tempo!
 ZÉ: (*Desconfiado.*) Que deu em você assim de repente? (GOMES, 2003, p. 67)

Os gestos de Rosa, olhando para um lado e outro, denotam o fechamento do círculo. O casal está preso, sem saída, só lhes restando seguir em frente e esperar o resultado de tudo o que já se passou até ali. Quanto à pergunta de Zé do Burro, sua esposa não mudou de ideia de repente. Ao contrário, em nenhum momento ela desejou ficar. Desde o início da trama que Rosa insistia para ir embora. Nem mesmo quando a mulher confessou a Bonitão que às vezes tinha vontade de deixar o marido e partir, esboçou interesse em permanecer na cidade. Pelo contrário, assim que o cafetão sugeriu

que ela ficasse ali e deixasse o esposo voltar sozinho, a camponesa voltou atrás e recusou-se a ficar, alegando ser aquela sua sina. Assim, podemos dizer que Rosa é tão merecedora da empatia do público quanto Zé do Burro, pois ela é a personagem mais representativa do ser humano nessa trama, devido à sua complexidade, fraqueza e propensão à falha, ao contrário de Zé do Burro, que é excessivamente heróico para representar o humano.

Ao perceber que o Secreta está rondando, Rosa pede mais uma vez a Zé para irem embora. Nesse momento Dias Gomes colocará em cena um objeto que será empregado como último elemento desencadeador da catástrofe que aguarda o pagador. Esse objeto é uma faquinha que Zé usa para picar fumo e que, mais adiante, no seu último encontro com Marli, aparece em cena outra vez:

MARLI: (*Mede-o de cima a baixo, com mais desprezo ainda.*) Corno manso! (*Dá-lhe as costas, bruscamente, e sobe a ladeira.*)

Galego solta uma gargalhada, que corta de súbito, ante o olhar ameaçador de Zé-do-Burro. Este, num gesto instintivo, ergue a pequena faca de picar fumo.

ROSA: Zé! (GOMES, 2003, p. 70)

Aproximando-se do desfecho da trama, no momento em que a polícia se encaminha para a praça onde se encontra Zé do Burro, Dias Gomes faz outro aproveitamento das personagens que dão respaldo ao pagador, dando às falas de Minha Tia, Coca e Dedé uma funcionalidade semelhante ao coro das antigas tragédias gregas.

Mestre Coca entra correndo.

COCA: (*A Zé-do-Burro;*) Meu camarado, trate de ir embora! Estão lhe arrumando uma patota!

ZÉ: O quê?

COCA: Chegou um carro da Polícia! Eles estão com o padre, na sacristia.

MINHA TIA: Vieram por causa dele?

COCA: Então!

ZÉ: Mas eu não roubei, não matei ninguém!

DEDÉ: Quer um conselho? Experiência própria: com a Polícia, é melhor fugir do que discutir.

COCA: Ande depressa que nós agüentamos eles aqui até você ganhar o mundo!

ZÉ: Não, eu não vou fugir como qualquer criminoso, se estou com a minha consciência tranqüila. (GOMES, 2003, p. 75)

Como nos coros do antigo teatro grego, o citado trecho mostra as personagens aconselhando o pagador, mais uma vez tentando abrir-lhe os olhos e convencê-lo a

partir, evitando que algo ruim aconteça. Sentido-se completamente perdido, ainda assim, Zé do Burro não se desfaz de suas ideias, de sua vontade e decisão, mesmo acreditando ter sido abandonado por Santa Bárbara. A decisão final de Zé é tomada e sua vida já não lhe importa:

ZÉ: Não... mesmo que ela me abandone, eu preciso ir até o fim. Ainda que já não seja por ela... que seja só pra ficar em paz comigo mesmo. *Subitamente, abre-se a porta da igreja e entram o Delegado, o Secreta, o Guarda, o Padre e o Sacristão.*

(...)

ZÉ: Agora eu decidi; só morto me levam daqui. Juro por Santa Bárbara, só morto. (GOMES, 2003, p. 76-78)

Podemos dizer que Zé do Burro cometeu vários “erros” trágicos nesse drama, “erros” de cálculo, sem má intencionalidade. Um desses “erros” é reagir à polícia, uma reação impensada, como na cena em que discutiu com Marli, por isso entendida como um erro involuntário. Dizemos ser involuntário porque Zé agiu movido pelo instinto, muito embora se saiba que reagir à polícia lhe dá motivos suficientes para fazer uso de sua autoridade, além do risco das coisas não terminarem bem. Um segundo “erro” da mesma espécie se dá no momento em que ele se abaixa para pegar a faca caída no chão, outra ação instintiva. Inicia-se, assim, uma grande confusão na praça. Os capoeiristas tomam parte da briga a favor de Zé do Burro, entretanto, não conseguem evitar o trágico fim do pagador de promessas. A cena da morte de Zé nos lembra o teatro clássico grego no respeitante à representação da violência. Ou seja, no teatro antigo, as cenas de morte não eram representadas no palco, mas ocorriam por trás do cenário, longe da visão da plateia e somente depois o corpo da personagem era trazido e exibido em uma espécie de carrinho. Em *O Pagador de Promessas*, a morte de Zé do Burro ocorre no palco, mas não é vista pelo público, isto é, os espectadores não vêem quando Zé é baleado, porque ele está no meio de um grupo de pessoas que impedem a plateia de ver o herói. Somente após o som do tiro, o grupo se afasta e deixa Zé, ferido, aos olhos do público. Sabemos que essa cena foi assim constituída para fortalecer a ideia de que toda a cidade é responsável pela morte do pagador de promessas:

Zé-do-Burro, de faca em punho, recua em direção à igreja. Sobe um ou dois degraus, de costa. O padre vem por trás e dá uma pancada em seu braço, fazendo com que a faca vá cair no meio da praça. Zé-do-Burro corre e abaixa-se para apanhá-la. Os policiais aproveitam e caem sobre ele para subjugá-lo. E os capoeiras caem sobre os

policiais para defendê-lo. Zé-do-Burro desaparece na onda humana. Ouve-se um tiro. A multidão se dispersa como num estouro de boiada. Fica apenas Zé-do-Burro no meio da praça, com as mãos sobre o ventre. Ele dá ainda um passo em direção à igreja e cai morto. (GOMES, 2003, p. 78)

Mesmo ferido, Zé dá um passo em direção à igreja, mostrando que ainda à beira da morte não tem intenção de desistir de seu objetivo. É uma prova de que sua individualidade não foi perdida e de que não se arrepende das decisões tomadas. Sua vontade, compreendida pelos capoeiristas, é atendida no fim da peça, quando o corpo de Zé do Burro é carregado sobre a cruz para dentro da igreja.

O Padre baixa a cabeça e volta ao alto da escada. Bonitão surge na ladeira. Mestre Coca consulta os companheiros com o olhar. Todos compreendem a sua intenção e respondem afirmativamente com a cabeça. Mestre Coca inclina-se diante de Zé-do-Burro, segura-o pelos braços, os outros capoeiras se aproximam também e ajudam a carregar o corpo. Colocam-no sobre a cruz, de costas, com os braços estendidos, como um crucificado. Carregam-no assim, como numa padiola, e avançam para a igreja. Bonitão segura Rosa por um braço, tentando levá-la dali. Mas Rosa o repele com um safanão e segue os capoeiras. Bonitão dá de ombros e sobe a ladeira. Intimidados, o Padre e o Sacristão recuam, a Beata foge e os capoeiras entram na igreja com a cruz, sobre ela o corpo de Zé-do-Burro. O Galego, Dedé e Rosa fecham o cortejo. Só Minha Tia permanece em cena. Quando uma trovoadas tremenda desaba sobre a praça. MINHA TIA: (Encolhe-se toda, amedrontada, toca com as pontas dos dedos o chão e a testa.) Êparrei, minha mãe! E O PANO CAI LENTAMENTE. (GOMES, 2003, p. 79)

A maneira como Zé do Burro entra na igreja (morto sobre a cruz) é um elemento surpresa da trama, que provoca ao final o efeito catártico. A ação dos capoeiristas de colocá-lo na cruz e carregar o corpo do pagador até o interior do templo, ao mesmo tempo que representa o desejo realizado do herói, também simboliza a vitória do sincretismo, do povo que ergue sua “bandeira” e a coloca no território conquistado. Ademais, é interessante ver as reações de outras personagens no fim desse drama: Rosa finalmente faz sua escolha, repelindo Bonitão; o padre e o sacristão recuam em reconhecimento à vitória do adversário, além de nos fazer lembrar mais uma vez da cena em que a cruz de Zé do Burro cai, evento que agora também se encaixa perfeitamente na ideia de representar a queda não do pagador, mas da própria autoridade religiosa. A fuga da beata diante do “crucificado” parece uma forma irônica de compará-la ao diabo fugindo da cruz. Finalmente, as trovoadas indicam a presença da

divindade, espectadora de todo o drama, recebendo da reverente Minha Tia, as boas vindas para sua festa, agora iniciada para comemorar a vitória da santa, ou melhor, a vitória de Iansã.

Para encerrar nossa análise do texto dramático, podemos dizer que, embora Zé do Burro seja um herói moderno, livre e movido por suas paixões, caminhando em direção ao trágico sem a intervenção de deuses ou de qualquer outra força sobrenatural, ainda assim, o personagem, por seu forte sentimento religioso, busca justificativas para parte da situação em que se envolve, na vontade divina. Mas é bastante claro, seu destino não resultou de outra vontade que não a dele próprio. Dias Gomes constrói essa belíssima obra de forma magistral, atualizando categorias clássicas do drama, reportando-as ao teatro moderno, confirmando que a tragédia de ontem como o drama de hoje mantém-se nos parâmetros elevados em que colocou Aristóteles o gênero dramático como uma arte dignificadora.

2. O Pagador de Promessas: dramaticidade e tragicidade em tela

De acordo com Gerárd Betton (1987, p. 84), o texto fílmico é uma obra figurativa original, não relacionada com a obra literária. Para comprovar essa sua concepção, o autor exemplifica dizendo que um roteiro filmado por dois diretores diferentes resultará em dois filmes distintos. Logo, o diretor não é “um mero serviçal de um texto pré-existente (romance ou peça), mas um artista criativo de pleno direito” (STAM, 2003, p. 103).

Ao dirigir um filme, o diretor revela traços de sua personalidade, expondo suas ideias, emoções e seus pontos de vista sobre determinados temas, como qualquer outro artista, afinal, “*autoria* existe no cinema como na literatura ou outras artes”, diz Jean-Claude Bernardet (1981, p. 153) afirmando que, sem dúvida alguma, o cineasta é ou pode ser *autor*. Partindo desse princípio, observaremos neste capítulo, como o discurso autoral de Anselmo Duarte, através das peculiaridades da linguagem cinematográfica, dialoga com o texto original de Dias Gomes e trabalha os elementos dramáticos na construção de seu texto fílmico.

Ao refazermos o caminho deixado pelo pagador de Dias Gomes, agora sob o ponto de vista de Anselmo Duarte, notamos que a trilha não sofreu muitas alterações.

Ao menos nada que mudasse o original sentido do drama vivido por Zé do Burro. Mesmo havendo poucas exclusões, tanto de falas quanto de cenas, Anselmo Duarte, talvez pelas exigências de Dias Gomes, manteve-se muito próximo ao texto original. Claro que não temos aqui o interesse de fazer um estudo comparativo relacionado à fidelidade do texto fílmico ao dramático. Sabemos que essa questão há muito já foi resolvida, devido às diferenças óbvias entre essas duas linguagens. Porém, achamos necessário dizer que tocamos nessa questão, porque percebemos em nosso estudo que nossas interpretações acerca da construção da ação dramática no teatro não sofreu grandes modificações no texto fílmico. Embora na versão cinematográfica haja o acréscimo de cenas não encontradas no texto dramático, estas, além de servirem como amplificações de determinadas caracterizações das personagens, também operam como elementos de causa e efeito, intensificando alguns significados.

Realizado em 1962 sob direção de Anselmo Duarte, o filme *O Pagador de Promessas* inicia com imagens do terreiro de candomblé onde Zé do Burro fez a promessa à Santa Bárbara. Enquanto Dias Gomes começa seu texto mostrando o pagador prestes a finalizar sua “obrigação”, chegando à porta da igreja que se revelará uma força oposta ao seu objetivo, Anselmo Duarte decide iniciar o texto fílmico com Zé e Rosa ainda fazendo a promessa, mostrando assim, o motivo que leva a Igreja a se opor ao ingênuo agricultor.

Se, no teatro, o público só tem conhecimento da causa da promessa e o motivo pelo qual foi feita em um terreiro de candomblé através do discurso do próprio Zé do Burro no momento em que este conta sua história ao padre Olavo, Anselmo Duarte se aproveita da capacidade do cinema em mostrar vários cenários, oferecendo ao público, já no início do filme, a possibilidade de ver o pagador ajoelhado diante de uma imagem de Santa Bárbara idêntica à imagem carregada pelos fiéis católicos na cena da procissão exibida bem depois. Assim, não há como o público ter dúvidas das palavras de Zé quando este justificar que, embora tenha feito a promessa num terreiro de candomblé, a santa a quem se dirigiu havia sido Santa Bárbara, pois os espectadores testemunharam o fato relatado.

É notório que o filme inicia *in medias res*, mas de um ponto bem anterior ao do início do texto original, seguindo cronologicamente a ordem dos fatos, dando ao público a oportunidade de acompanhar de perto toda a árdua caminhada do pagador até ali, levando o espectador a enxergar o herói mais empaticamente. Apesar de iniciar sua obra expondo Zé e sua esposa no terreiro de candomblé, Anselmo deixa muito claro que o

casal não participa efetivamente do culto. Enquanto Rosa apenas olha o que acontece, sem esboçar qualquer demonstração de interesse ou curiosidade, Zé do Burro está ajoelhado diante da santa, inteiramente alheio ao movimento que o cerca, dando mostras evidentes de que a presença do casal ali não tem relação direta com o candomblé, inclusive pelo seu gesto, ajoelhado e de mãos postas perante a imagem da santa.

Durante a exibição dos créditos iniciais do filme, o espectador vê todo o trajeto do pagador e sua esposa até a igreja. Há momentos, nessa sequência, em que apenas os pés das personagens são enquadrados, ressaltando o sacrifício de se deslocar, a pé, em tamanha distância. Chamamos atenção para um plano muito significativo, no qual a forma como a câmera se posiciona, além de mostrar os pés de Zé do Burro pisando em um chão rachado de tão seco (que interpretamos como uma representação da dura realidade do homem sertanejo), ainda projeta um ângulo no qual a sombra do pagador funde-se com a sombra da cruz, funcionando como artifício proléptico, isto é, temos um adiantamento da “crucificação” do pagador.

É interessante notar como Rosa faz o percurso até a cidade. Ela segue sempre atrás do marido, nunca a seu lado. Para sermos mais específicos, a personagem em questão se posiciona bem atrás da cruz, ressaltando sua caracterização de esposa submissa. Não obstante, tal cena serve para ilustrar e confirmar nossa interpretação relativa à revolta de Rosa, provavelmente sentindo-se inferiorizada com a ideia de o marido dar mais atenção à cruz do que a ela, sua mulher.

Numa das últimas cenas da peregrinação do casal, vê-se um grupo de romeiros seguindo o pagador. Entre essas pessoas, destaca-se um homem de batina, ou seja, uma personagem representativa da Igreja, indicando que, em um primeiro momento, a Igreja não se opõe a Zé do Burro, mas o observa e segue.

No texto dramático não há indícios da presença de outras pessoas na rua quando Rosa e seu marido chegam à cidade. No filme, o casal, ao descer a ladeira, depara-se com um grupo de pessoas, à porta de uma boate, que zomba do protagonista. Já nessa cena, as opiniões começam a dividir-se, pois algumas pessoas enxergam aquele homem e sua cruz com surpresa ou demonstram respeito, benzendo-se. Outras riem e chamam o pagador de “palhaço”. Temos nessa sequência a antecipação do choque entre o mundo simples e o universo civilizado através da recepção feita pelos cidadãos. Esta é a maneira escolhida por Anselmo Duarte para destacar o embate entre esses dois universos e a divisão de opiniões dentro do próprio mundo urbano. Esse embate entre os

citados universos é revelado aos poucos por Dias Gomes, no entanto, fica muito mais explícito na versão fílmica.

Logo após essa cena ocorre a antecipação do encontro entre Rosa e Bonitão. A uma determinada distância do grupo de zombadores, Bonitão observa a camponesa que o encara sem esboçar interesse ou vaidade. A princípio, a mulher parece estar encarando mais um que ri de seu esposo. Em seguida, abaixa a cabeça, ao perceber que o olhar daquele homem não é para Zé do Burro e, sim, para ela. O gesto da camponesa (abaixar a cabeça e seguir seu caminho sem olhar para trás) demonstra uma Rosa mais simples e próxima do marido.

Até aqui não conseguimos identificar na Rosa construída por Anselmo Duarte as mesmas características apontadas por Dias Gomes na sua rubrica inicial: uma mulher de “sangue quente”, sexualmente insatisfeita, que se veste sem pretensão de esconder os encantos que possui, apesar da simplicidade. A Rosa de Anselmo Duarte parece-nos uma típica mulher do campo, que não possui vaidades, preocupando-se apenas em vestir-se com decência. No referente às características de Zé do Burro, até agora não há nenhuma alteração da caracterização original dessa personagem.

No texto de Dias Gomes, o ambiente em que se desenrola o drama de Zé do Burro é uma praça em frente a uma pequena igreja. Todavia, na versão fílmica, o cenário é uma igreja enorme em estilo barroco. À frente do templo, há quatro lances de escada (cada um com 14 degraus), ladeados por muros altos. Este cenário não é compatível ao cenário descrito no texto original, no qual, segundo Dias Gomes, “vemos a fachada de uma igreja relativamente modesta, com uma escadaria de quatro ou cinco degraus” (GOMES, 2003, p. 9).

Conforme dissemos anteriormente em nossa pesquisa, a escolha desse cenário por Anselmo Duarte deu-se devido à ideia de sufocamento sugerida pelos altos muros que ladeiam a longa escadaria. De fato, essa característica do cenário não só intensifica o aniquilamento do protagonista como ainda concentra a dramaticidade da obra, dando-nos a sensação de que não há outras saídas para o herói, senão insistir em sua causa e esperar o desfecho. Ademais, o cenário representa o poder da Igreja católica e a pequenez de Zé do Burro perante a autoridade religiosa, além do número de degraus diante do templo fazer-nos enxergá-los como obstáculos a serem enfrentados pelo pagador até conseguir levar sua cruz para dentro da igreja. Mais que isso, como diz Janilton Andrade (2001, p. 268), essas escadas se revelarão como a ascensão de Zé do Burro à queda. Realmente, degrau a degrau, o pagador segue em direção à morte,

fazendo de sua chegada à igreja, não a última etapa de sua promessa, mas o cumprimento de sua missão na terra, se pensarmos conforme as doutrinas religiosas. Tais ideias são fortalecidas pela própria composição do quadro e movimentos de câmera. A cena na qual Zé e Rosa chegam à igreja é mostrada em *Plano Geral*, com a câmera em uma lenta *Panorâmica* de baixo para cima, fazendo o espectador enxergar as personagens bem pequenininhas dentro do quadro praticamente preenchido pela escadaria e pela igreja.

Parados em frente à porta da igreja, Zé sorri satisfeito, por chegar ao fim de sua jornada, visto ter encontrado o que procurava. Rosa, entretanto, tem um semblante irritado. É nesse momento que reconhecemos a oposição entre Zé e Rosa citada por Dias Gomes. Porém, se na interpretação do texto dramático é possível compreender as atitudes antipáticas de Rosa, considerando sua fadiga, desgaste físico e desejo de descansar depois de tão árdua caminhada, no texto fílmico suas atitudes tornam-se ainda mais compreensíveis, pois o público não só tem conhecimento de sua peregrinação, como testemunhou sua lealdade ao marido desde a feitura da promessa até a chegada à porta da igreja. Desse modo, a Rosa dramatizada no filme torna-se ainda mais empática. Ela não exige do marido, não o trata com indiferença. Pelo contrário, Rosa, por respeitar a atitude de Zé, muito embora não a aceite completamente de bom grado, suplica para ir embora ou descansar em um lugar confortável. E ao receber a recusa do esposo, a irritação de Rosa beira a infantilidade.

Amparando-nos no que diz Gérard Betton sobre a palavra e a voz como elementos caracterizadores da personagem, podemos dizer que as vozes de Rosa e Zé do Burro e a maneira como falam, fortalecem os contrastes entre eles, pois enquanto o pagador se expressa de modo ameno, calmo e lentamente, sua esposa comunica-se de maneira rústica e com impaciência.

Ainda nessa cena, curiosamente, uma fala de Rosa não corresponde ao cenário. Assim como no texto dramático, Zé do Burro examina a fachada da igreja à procura de alguma identificação. Rosa o questiona e ele responde que busca qualquer coisa para confirmar se aquela é mesmo a igreja de Santa Bárbara. No texto original, a mulher rebate:

ROSA: E você já viu igreja com letreiro na porta, homem?
ZÉ: É que pode não ser essa.

ROSA: Claro que é essa. Não lembra o que o vigário disse? **Uma igreja pequena, numa praça, perto duma ladeira...** (GOMES, 2003, p. 11, grifo nosso)

Na versão cinematográfica, o texto mantém a ideia original, mudando poucas palavras: “Claro que é essa! Não lembra o que o vigário disse? **Igreja pequena defronte de uma escadaria...**”.

Como afirmar que esta é a igreja certa, se eles buscam um templo pequeno enquanto encontram-se em frente a um muito grande? Será que esta fala é uma mera falha no roteiro? Ou podemos interpretar o tamanho da igreja como um recurso metafórico? Ou seja, a igreja de Santa Bárbara não é vista pelas personagens na mesma proporção em que é vista pelo espectador, para fortalecer a autoridade da Igreja. Afinal, a escolha de tal cenário não pode realmente ter sido feita por acaso, visto que locações de características semelhantes às indicadas por Dias Gomes são facilmente encontradas em pequenas cidades do sertão nordestino. São questões deste tipo que nos fazem compreender como as escolhas do diretor, a forma como este demonstra seu ponto de vista sobre determinados temas ou interpretação de alguma obra dependem da maneira como emprega os elementos da linguagem cinematográfica, podendo tornar a versão fílmica de uma peça muito mais envolvente que o texto original, pois, devido à sua própria linguagem e montagem, o cinema representa com maior realismo que o teatro, por este ser limitado pelo próprio espaço físico.

O Bonitão da versão cinematográfica é, fisicamente, o oposto do rufião apresentado no texto dramático, pois não parece ser muito alto, é magro, não tendo acentuadas a beleza máscula e vigor sexual descritas no Bonitão teatral. Contudo, esses traços físicos menos realçados no filme não impedem que o cafetão construído por Anselmo Duarte opere de acordo com a personagem do texto original. Na verdade, essas características do Bonitão fílmico o tornam mais próximo do típico malandro da noite citadina, que conquista não pelas qualidades físicas, mas pela lábia.

Anselmo Duarte amplifica a indiferença de Bonitão em relação às mulheres, permitindo que o rufião, ao encontrar dinheiro no decote de Marli, não ameace esbofeteá-la, mas passe direto para a agressão física, batendo no rosto da prostituta. Em seguida, Bonitão vai à igreja intencionalmente, pois sabe que ali vai encontrar Rosa. Marli o segue sem se dar conta de Zé do Burro e sua esposa, pois antes de percebê-los, Bonitão a manda embora. Marli não vê o casal porque seus olhos estão completamente voltados para o cafetão, evidenciando sua submissão.

A comparação que fizemos entre as quatro personagens (Zé do Burro, Bonitão, Rosa e Marli) na análise do texto dramático, permanece válida, exceto em relação à troca de papéis que sugerimos entre Rosa e Marli, já que as características que usamos como justificativas para a citada troca, não são identificadas em Rosa no texto fílmico.

No texto dramático, Bonitão se intriga com a cruz, sendo esta o motivo de sua aproximação a Zé. Anselmo Duarte prefere que o rufião se aproxime e use a cruz como apoio para melhor observar Rosa. Enquanto Zé e Bonitão conversam, Rosa abre os olhos e espia o interlocutor de seu marido, depois volta a dormir sem dar importância à presença de Bonitão. Originalmente, no texto de Dias Gomes, Rosa acorda por sentir que está sendo observada, já na adaptação fílmica, ela desperta porque Bonitão, além de se aproximar, puxa sua saia para cobrir-lhe a perna que está à mostra, gesto que faz do rufião um sujeito muito mais atrevido.

Quando Zé do Burro vai até a sacristia para ver se o padre já está acordado, deixando Rosa sozinha com Bonitão, Anselmo Duarte não permite, ainda, que Rosa conte ao rufião os acontecimentos anteriores à chegada do casal na igreja. O trecho referente ao passado de Zé do Burro será aproveitado em outro momento, como veremos a seguir. Porém, os diálogos relativos às verdadeiras intenções de Bonitão são excluídos, embora isso em nada altere o sentido da ação dessa personagem, uma vez que suas insinuações são gestuais, isto é, o cafetão, durante suas falas, não perde a oportunidade de se aproximar de Rosa e tocá-la com certo atrevimento. Por outro lado, Rosa somente esboça seu desejo de descansar confortavelmente. A mulher percebe todas as investidas de Bonitão, mas não demonstra qualquer atração, nem mesmo quando este lhe diz ser conhecido nas redondezas como “Bonitão”. De acordo com o texto de Dias Gomes, Rosa repete o nome do cafetão quase sensualmente, o que não acontece no filme. Anselmo Duarte prefere que Rosa apenas demonstre surpresa ao ouvir as palavras de Bonitão e com ingênua curiosidade a respeito do conforto oferecido por Bonitão, como, por exemplo, um colchão de mola.

Para intensificar ainda mais as segundas intenções de Bonitão, Anselmo suprime parte das falas do cafetão dirigidas a Zé do Burro quando este retorna à cena dizendo que a sacristia ainda está fechada, despertando a revolta da esposa. Fica suprimido no texto fílmico tudo o que vem em negrito na citação a seguir:

BONITÃO: (*Assumindo um ar tão eclesiástico quanto possível.*) A senhora faz mal em ser tão descrente. Quem sabe se Santa Bárbara já está providenciando o pagamento dessa dívida? E quem sabe se não escolheu a mim pra pagador?

ZÉ: (*Muito ingenuamente.*) O senhor não era fiscal do imposto de renda? Agora é pagador de Santa Bárbara...

BONITÃO: Meu caro, com o custo de vida aumentando dia a dia, a gente tem que se virar. Mas não é esse o caso. Digo que Santa Bárbara já deve estar tratando de liquidar o débito hoje contraído com sua senhora porque me fez passar aqui esta noite.

ZÉ: Não vejo nada demais nisso...

BONITÃO: Porque o senhor não sabe que eu posso, em cinco minutos, arranjar uma boa cama, com colchão de mola, num hotel perto daqui.

ZÉ: Pra ela?

BONITÃO: E pro senhor também.

ZÉ: Eu não posso. Tenho que esperar abrir a igreja. Se soubesse que não iam roubar a cruz...

BONITÃO (*Rapidamente.*) Oh, não, a cruz não deve ficar sozinha. Esta zona está cheia de ladrões. **A cruz é de madeira e a madeira está caríssima.**

ZÉ: É o que eu acho. Não devo sair daqui.

BONITÃO: Mas eu posso ficar tomando conta, enquanto o senhor e sua senhora vão descansar.

ZÉ: O senhor?

BONITÃO: E por que não?

ZÉ: Mas a igreja pode demorar a abrir. Pelo menos uma hora ainda.

BONITÃO: Eu espero. Sua esposa me contou a caminhada que fizeram, o senhor carregando nas costas essa cruz através de léguas e léguas, para cumprir uma promessa. Isso me comoveu.

ZÉ: Mas não é justo. Não foi o senhor que fez a promessa.

ROSA: Ele está querendo ajudar, Zé.

ZÉ: Mas não é direito. Eu prometi cumprir a promessa sozinho, sem ajuda de ninguém. E essa história de dormir no hotel não está no trato.

BONITÃO: E sua senhora está no trato?

ZÉ: Rosa? Não, ela pode ir.

BONITÃO: Nesse caso, se quiser que eu leve sua senhora... Ao menos ela descansa enquanto espera pelo senhor.

ZÉ: Você quer, Rosa? Quer ir esperar por mim no hotel? (*Volta-se para Bonitão.*) É hotel decente?

BONITÃO: (*Fingindo-se ofendido.*) Ora, o senhor acha que eu ia indicar...

ZÉ: Desculpe, é que sempre ouvi dizer que aqui na cidade...

BONITÃO: Pode confiar em mim.

ZÉ: É longe daqui?

BONITÃO: Não, basta subir aquela ladeira...

ZÉ: Que é que você diz, Rosa?

ROSA: (*Percebendo o jogo de Bonitão.*) Quero não, Zé. Prefiro ficar aqui com você.

ZÉ: Inda agora mesmo você estava se queixando.

BONITÃO: Não é pra menos. Deve estar exausta. Sessenta léguas.

ZÉ: Afinal de contas, você tem razão, a promessa é minha, não é sua. Vá com o moço, não tenha acanhamento.

BONITÃO: Eu vou com ela até lá, apresento ao porteiro, **que é meu conhecido – sim, porque uma mulher sozinha, o senhor sabe, eles não deixam entrar** -, depois volto para lhe dizer o número do quarto. **Daqui a pouco, depois de cumprir a sua promessa, o senhor vai pra lá.**

ZÉ: Se o senhor fizesse isso, era um grande favor. **Eu não posso me afastar daqui.**

BONITÃO: Nem deve. Primeiro, Santa Bárbara.

ROSA: Zé, é melhor eu ficar como você.

ZÉ: **Pra quê, Rosa?** Assim você **vai logo descansar numa boa cama**, não precisa ficar aí deitada nesse batente frio.

BONITÃO: Um perigo! Pode pegar uma pneumonia.

ROSA: *(Inicia a saída. Pára, hesitante. Pressente o perigo que vai correr. Procura, com o olhar, fazer Zé-do-Burro compreender o seu receio.)* Zé...

ZÉ: Ah, sim. *(Enfia a mão no bolso, tira um maço de notas.)* Pode ser que precise pagar adiantado...

ROSA: *(Recebe o dinheiro. Magoada com a falta de ciúmes do marido.)* **Talvez seja melhor, depois de entregar a cruz, você mandar também rezar uma missa em ação de graças...**

ZÉ: *(Levando a sério a sugestão.)* **É, não é má idéia.**

Rosa sobe a ladeira e Bonitão a segue.

BONITÃO: (Saindo.) Volto num minuto.

ZÉ: **Está bem.** (Sic) (GOMES, 2003, p. 20-22, grifo nosso)

Com esses cortes, Anselmo Duarte anula a possibilidade de Rosa acreditar que Bonitão quer ajudar o casal, ficando claro desde o início, para ela, qual a verdadeira intenção de Bonitão, cujo discurso confirma nossa suspeita de ser ele um malandro de boa conversa, com grande poder de persuasão, que rapidamente convence Zé do Burro. Claro que o pagador continua naturalmente ingênuo no filme, contudo, o corte de certas falas minimiza o ar de ingenuidade patética do pagador, de maneira que, no texto fílmico, seu convencimento se dá não por sua ingenuidade excessiva, mas pelo alto poder de convencimento de Bonitão.

Assim como no texto dramático, essa cena ressalta a visão de Zé do Burro a respeito do pagamento da promessa, isto é, uma obrigação dele que dispensa a ajuda de qualquer outra pessoa. Apesar das supressões no trecho citado, permanece válida a interpretação que fizemos, no texto teatral, sobre Zé “entregar” a esposa ao rufião quando age com intenção de recompensá-la por sua mostra de lealdade.

Importante salientar que, suprimindo parte do diálogo, Anselmo Duarte não permite Rosa sinalizar ao marido que é melhor mantê-la ao seu lado. A mulher chega a dizer que prefere ficar onde está, mas aceita a “quase autorização” do marido, obedecendo-o quando este manda-lhe seguir Bonitão “sem acanhamento”. Não podemos deixar passar despercebido que, ao ouvir o rufião dizer que pode arranjar um

hotel ali perto, Rosa é enquadrada, ainda sentada no degrau, aos pés do marido, erguendo a cabeça para mirar Bonitão. O olhar lançado pela mulher expressa sua certeza das reais intenções do rufião. Quando Zé pergunta a Rosa se quer esperá-lo no hotel, ela, que ainda olhava para Bonitão, desvia os olhos para o chão e permanece em silêncio, deixando nas mãos do marido a decisão de permitir-lhe seguir com o outro ou não.

Ainda nessa cena, Anselmo Duarte acrescenta um detalhe não existente na peça. No momento em que Rosa declara achar melhor ficar ao lado do marido, um forte vento começa a soprar seguido de trovões e relâmpagos. Este detalhe pode ser entendido como uma alusão ao poder de Santa Bárbara (a senhora dos raios e trovoadas), sinalizando também a vinda de uma tempestade que abalará interiormente o casal protagonista. Este abalo já começa na ida ao hotel, quando a tentativa de Rosa de se proteger da chuva representa também sua tentativa de proteger-se de si mesma e de Bonitão. Ela está sempre passos à frente de Bonitão, que a cerca de todas as formas como se ela fosse uma presa. É durante o trajeto até o hotel que Rosa vai narrar como conheceu o marido e como a promessa foi feita.

A imagem de intolerância dentro do próprio universo religioso, apresentada na cena em que a Beata dirige-se grosseiramente ao Sacristão, não é destacada no filme, porque Anselmo Duarte descarta as reclamações da carola. Assim, toda e qualquer reprovação por parte da igreja ou postura negativa desta passa a ser representada apenas por Padre Olavo. Entretanto, o diretor mantém o diálogo da Beata referente à presença de Zé do Burro e sua cruz, dividindo o texto entre mais duas outras beatas. À porta da igreja, as mulheres questionam o sacristão sobre aquela curiosa cena.

BEATA 1: Escute, o que é aquilo lá?

SACRISTÃO: Não sei. Talvez tenha desgarrado da procissão. *(Sai em direção a Zé do Burro.)*

BEATA 2: Que procissão? De Santa Bárbara?

BEATA 1: A procissão de Santa Bárbara ainda não saiu.

BEATA 3: E já viu alguém carregar uma cruz em procissão? Nem na do Senhor Morto.

Em seguida, num misto de incredulidade e reprovação, as três mulheres adentram o templo junto de outros fiéis. O Sacristão, no filme, não demonstra a infantilidade indicada por Dias Gomes, porém, não escapa do tratamento rude de Padre Olavo, que, em sua primeira aparição, mostra-se impaciente, dirigindo-se ao seu

subordinado aos gritos, ação que o faz ser visto pelo público de maneira bastante negativa. Mas, para sustentar essa personagem conforme sua caracterização no texto dramático, Anselmo Duarte inclui cenas nas quais se percebe a fraqueza do sacerdote, encoberta por uma couraça de indelicadeza, como se só assim pudesse manter o respeito de todos. No entanto, o sacerdote é um homem dividido, como se observa na cena em que, após a missa, pergunta ao sacristão se Zé do Burro permanece do lado de fora da igreja, tentando justificar sua atitude de proibi-lo de entrar no templo:

PADRE: Aquele homem continua na escadaria?

SACRISTÃO: Continua. E parece disposto a não sair enquanto o senhor não deixar ele entrar.

PADRE: Mas eu não posso deixar ele entrar. Você sabe que eu não posso. Amanhã isso aqui não seria mais uma casa de Deus, mas a casa de todos os falsos ídolos pagãos. Seria o caos. O fim da religião. Ele andou sete léguas com aquela cruz.

SACRISTÃO: O senhor viu o ombro dele? Está em carne viva.

Essa cena marca o conflito interior do padre. Ele está abalado com o trajeto feito pelo pagador, porém, está preso ao dever de cumprir o papel que lhe foi dado pela Igreja. No filme, perdemos o diálogo da Beata com Minha Tia, que, conversando com Dedé, dá pistas da generosidade do padre, um homem caridoso, amigo dos pobres. Apesar da exclusão dessa cena, Anselmo não deixa de mostrar o sofrimento que o evento causa ao padre, através da inclusão de outras cenas como aquela, na qual vemos Padre Olavo falando com o Guarda e logo após, sozinho, ajoelha-se em oração, certamente, recorrendo à intervenção divina para agir de maneira correta.

Para amplificar a dramaticidade em *O Pagador de Promessas*, Anselmo Duarte explora bastante os recursos de angulação, empregando, principalmente, *Plongée* e *Contra-plongée*. O primeiro tipo de angulação é utilizado para diminuir, esmagar a personagem, sugerindo “o sufocamento, a insensibilidade, a angústia, a sujeição das personagens, que se tornam joguetes de um destino inexorável ou da vontade divina” (BETTON, 1987, p. 34). Logo, Zé do Burro é a figura dramática mais enquadrada em *Plongée*, ângulo intensificador de sua pequenez diante da autoridade religiosa. O *Contra-plongée*, ao contrário, é empregado para evocar a superioridade, magnificando a personagem. Sendo assim, na sequência em que Zé do Burro e Padre Olavo encontram-se pela primeira vez, estes dois ângulos são utilizados. A princípio, o sacerdote demonstrou toda sua rudeza do alto da escadaria, como já dissemos há pouco. Entretanto, ao descer a escada e aproximar-se de Zé do Burro, vendo seus ferimentos no

ombro, o padre, ao lado do pagador, tem sua imagem agressiva dissolvida, colocando-se em igualdade com o simplório Zé.

No início do diálogo entre o sacerdote e o pagador, Anselmo Duarte os enquadra em *Primeiro Plano*, favorecendo a visão de suas expressões faciais, através das quais se percebe a amenidade entres ambos. O padre tem um semblante acolhedor, amigável enquanto ouve as primeiras falas de Zé do Burro, que se expressa com tocante simplicidade. Conforme diz Janilton Andrade (2001, p. 271), a imagem de Zé carregando sua cruz enquanto o padre segura um terço apresenta as duas figuras movidas pelas mesmas convicções religiosas, nivelando-se pelas mesmas crenças e práticas místicas. Tanto é assim que padre Olavo, interessado pela história do pagador, o escuta e sobe os degraus a seu lado, com a mão pousada no ombro de Zé, num gesto de apoio e acolhimento.

Entretanto, no momento da peripécia em que Zé conta ter procurado ajuda em um terreiro de candomblé, o padre o interrompe, o impede de continuar subindo a escadaria, sobe alguns degraus adiante, disparando um sermão logo em seguida. Para realçar o poder religioso do qual está investido, padre Olavo é enquadrado em *Contra-plongée*, enquanto Zé do Burro é diminuído em uma *Plongée*, iniciando daí o seu esmagamento. Note-se que, a partir dessa cena, todos os encontros de Zé com padre Olavo ou outras autoridades são empregados *Plongée* e *Contra-plongée*, de modo a destacar a diferença de forças entre as personagens envolvidos na cena. Mas, nos arriscamos dizer que, mesmo sendo comum a esse tipo de angulação, esmagar, inferiorizar a personagem, em relação a Zé do Burro, a *Plongée* acaba por dignificá-lo, pois intensifica a incompreensão da qual ele é vítima e o eleva, afinal, apesar de toda a humilhação sofrida, Zé permanece fiel aos seus ideais, agindo com honestidade e retidão até cumprir seu fatídico destino. Desse modo, entendemos que nesse filme, por meio da *Plongée*, ocorre elevação da personagem através do esmagamento.

Anselmo Duarte faz inclusões de cenas não existentes no texto original que não só justificam como fortalecem as intenções e funções das personagens que cercam Zé do Burro. Por exemplo, o caso do Repórter. Anselmo inclui uma cena desenrolada em uma sala de redação do jornal onde o comunicador trabalha. Ao entrar na sala, a personagem recebe a pauta do dia: um beato que atravessou a cidade carregando uma cruz. De acordo com o chefe do Repórter, o jornal quer reportagens que vendam, numa despudorada declaração de que na falta de bons assuntos é preciso inventar, afinal, “um bom repórter tem que ter imaginação”. Logo, ao entrevistar Zé do Burro e dar novos

sentidos às falas do pagador, o Repórter simplesmente está cumprindo ordens, até mesmo para conseguir se manter no emprego. Fato é que, no filme, as ações do repórter parecem-nos fruto de uma intenção muito mais individual, do que apenas a representação do papel e objetivo dos meios de comunicação.

Saindo do hotel, Rosa caminha pelas ruas da Bahia. O sentimento de culpa se evidencia na sombra projetada em seu rosto. Ela parece perdida, afinal, seu trajeto de volta é mais difícil que a ida para o hotel. Ao mesmo tempo, essa ideia de perder-se na cidade denota não apenas o fato de não conseguir encontrar o caminho de volta para o local onde deixou Zé do Burro, como a sua própria “perdição”, resultante da ação cometida ao sair de perto do marido. A trilha que preenche essa cena é heterodiegética, começando suave, segue o ritmo dos passos de Rosa, aumentando o volume até que o som de sinos badalando irrompe. Neste momento, Rosa parece ter ouvido o barulho dos sinos, pois olha para os lados assustada, pondo-se a correr, o que, ao mesmo tempo, pode ser entendido como fuga de algum tipo de julgamento, visto que algumas pessoas da rua olham para Rosa ao passar por ela. Seu conflito interior é realçado com o aumento do volume e a cadência da música.

Ainda referente à música, Anselmo Duarte explora bastante esse recurso, usando-o como elemento participativo do processo de caracterização. A trilha não só preenche vazios, dinamizando a trama ou realçando momentos de tensão, como ajuda a caracterizar personagens como, Dedé Cospe-Rima e o Repórter. Quando ambos entram em cena à primeira vez, são acompanhados por músicas que indiciam comicidade, dando pistas de certa malandragem e/ou esperteza características deles.

A musicalidade é muito presente nesse filme, sejam intervenções musicais diegéticas ou heterodiegéticas, produzidas por instrumentos musicais ou cantadas pelas personagens como parte da composição do universo de cada um, a exemplo do terreiro de candomblé, no qual seus participantes cantam, dançam e tocam durante o culto a Iansã; as baianas que cantam enquanto lavam a escadaria da igreja; os hinos e louvores entoados durante a procissão; o gemido dos berimbaus durante as festividades. Sem esquecer de figuras como Minha Tia que, assim como ocorre no texto dramático, canta seu pregão “Bei-ju, olha o abará...” para vender os seus quitutes, enquanto o vendedor de frutas avisa com musicalidade que “o arará tá madurinho...” e Dedé recita os seus versos de forma ritmada. Todos esses exemplos, entre outros, dão beleza, vida e dinamismo a uma obra que se propõe realista por buscar retratar, da maneira mais verossímil possível, a realidade do povo brasileiro e suas manifestações culturais.

Nas falas entre Zé do Burro, o Secreta e Bonitão, a música é *homodiegética*, ou seja, está dentro da cena e por isso é ouvida pelas personagens. A música ouvida tanto pelo telespectador quanto por Zé e seus interlocutores é tocada por capoeiristas que, numa grande roda, cercam as três personagens. O som dos berimbaus eleva-se conforme aumenta a ira de Zé do Burro, destacando assim a sua revolta. Na longa sequência dos festejos de Santa Bárbara, há o jogo de capoeira, porém, a canção encontrada no texto dramático é suprimida no filme, de modo que, nossas interpretações a respeito desse trecho se perdem no texto fílmico.

Encontrando o marido apoiado na cruz, Rosa, tomada de culpa, não o fita. Arrependida, implora chorando para irem embora. Teremos um pequeno corte no trecho desse diálogo. Vejamos:

ZÉ: Não posso. **Você sabe que eu não posso voltar antes de chegar ao fim da promessa.** Não ia ter sossego o resto da vida.

ROSA: Você acredita demais nas coisas.

ZÉ: É porque você não pensa no que pode acontecer.

ROSA: Mais do que já aconteceu?

ZÉ: Que aconteceu? A caminhada, as noites sem dormir e agora ser xingado como a figura do diabo? Tudo isso é nada, comparado com o castigo que pode vir. (GOMES, 2003, p. 38)

O que está destacado foi excluído do texto dramático. Quando se aproxima do marido, Rosa também se apóia na cruz como se procurasse amparo no objeto. Mais ainda! Ao dizer “mais do que já aconteceu?”, Rosa levanta-se e abraça a cruz como se buscasse proteção, não do mundo em que vive, como fez Marli no texto dramático, mas de si mesma diante da situação em que se vê, da culpa que sente, da tentação que a abala. Pelo texto de Dias Gomes, percebe-se que Zé do Burro não entendeu o que Rosa quis dizer com “mais do que já aconteceu?”. Por outro lado, no filme, além de não dizer o que está em negrito, Zé olha para Rosa, enquadrado em *Primeiro Plano*, quadro que destaca o semblante do pagador, possibilitando ao público observar a reação de Zé percebendo que algo não está bem. Assim, o Zé do Burro construído por Anselmo Duarte demonstra não ser tão ingênuo quanto o pagador caracterizado por Dias Gomes. Enquanto no texto dramático a desconfiança de Zé em relação à esposa é despertada na cena em que esta tem o primeiro conflito com Marli, no texto fílmico, a desconfiança se confirma, pois no trecho acima citado, a suspeita de infidelidade da esposa já é semeada no pagador.

A chegada do Repórter não causa ansiedade em Rosa, como ocorre no texto dramático. Talvez porque o comunicador vai direto ao ponto que lhe interessa, perguntando como nasceu a ideia de tal peregrinação, obtendo de Rosa a resposta: “O burro adoeceu, então ele fez a promessa de carregar a cruz e dividir o sítio com aquela cambada de preguiçosos”. Segue-se, do mesmo modo do texto original, a distorção do discurso de Zé feita pelo Repórter, que praticamente impõe a maneira como Zé voltará para casa. Mais uma vez, Zé é enquadrado em *Primeiro Plano* numa câmera mergulhada (*Plongée*) intensificando seu desespero em não ser compreendido. Rosa observa tudo calada, pois Anselmo não a deslumbra com a presença da mídia, embora não consiga perceber a ação manipulativa do Repórter, deixando-se participar do espetáculo criado pelo jornalista no momento em que aceita posar para a fotografia.

Uma das inclusões de cena mais comentadas por todos que se debruçam sobre essa obra de Anselmo Duarte é a sequência da procissão. Nesta cena, a imagem de Santa Bárbara é carregada por fiéis em procissão, subindo a escadaria da igreja. Zé do Burro fica tão distraído olhando para a santa que mal percebe Rosa saindo para a venda do Galego onde se encontrará com Bonitão. Anselmo Duarte mostra a cumplicidade entre Zé e a santa fazendo *Primeiros Planos* intercalados, ora do pagador, ora da santa, como se estes estivessem se olhando. Cada vez que a câmera volta para Zé do Burro, este é enquadrado em um plano mais fechado, significando a aproximação entre Santa Bárbara e o pagador.

Nessa sequência temos um *Close* de Zé do Burro que enfatiza sua expressão de maravilhamento diante da imagem católica, demonstrando seu total alheamento em relação a tudo ao seu redor. Zé segue a procissão carregando sua cruz, caminhando ao lado do andor, sem tirar os olhos de Santa Bárbara, sempre enquadrada em *Contra-plongée*, enquanto o pagador é visto em *Plongée*, enfatizando a ideia de pequenez do homem perante o sagrado. Curiosamente, chegando a procissão à porta da igreja, a imagem da santa volta-se para Zé do Burro, que não pode ultrapassar o umbral do templo. Virando-se completamente para Zé, a santa entra no templo de costas para o altar, sendo Zé do Burro a única testemunha desse fenômeno. Tal cena designa a proteção de Santa Bárbara que, dando as costas para a autoridade da Igreja, parece dizer de que lado está, ou seja, a favor de Zé do Burro. Na porta da igreja, o padre gesticula para as baianas afastarem-se, dando passagem aos fiéis, impedindo as mulheres do candomblé de entrarem na igreja. Este gesto do sacerdote lembra-nos a parábola da separação do joio e do trigo, como se os pagãos, hereges e promíscuos, respectivamente

representados pelas baianas, Zé do Burro e Marli, fossem os grãos ruins que não podem se misturar aos “bons”, isto é, aos fiéis católicos, intensificando a dramaticidade da obra.

Um ponto muito interessante no filme é a forma como Anselmo Duarte mostra a construção da imagem de Zé do Burro pelos meios de comunicação. Quando o pagador vai até Rosa na intenção de verificar o que ocorreu para Marli agredi-la, ao se ver cercado de fotógrafos, o pagador ergue as mãos com o objetivo de pedir que parem de fotografar e se afastem. No entanto, seu gesto é “frizado”¹² e transformado em uma foto da primeira página de um jornal lido por Mestre Coca. Nessa foto, o gesto de Zé do Burro ganha um ar de agressividade e protesto, complementando o título da manchete: “Novo Cristo prega a revolução”. A nosso ver, essa cena é muito dramática no sentido de distorção da intencionalidade do protagonista através da imagem.

O jornal chega às mãos do Monsenhor que, em reunião com outros sacerdotes, busca uma solução para o caso. Quando um dos padres diz que nada autoriza o julgamento de Zé do Burro como um homem de bem, ao mesmo tempo em que o acusa de ser um mistificador, o Monsenhor assume que sua preocupação não é com o pagador e sim, com a Igreja. Desse modo, o conflito de Padre Olavo parece se presentificar na conversa entre os padres, visto que a cena mostra a divisão de opinião sobre a ação da Igreja naquele evento. Há quem defenda a ideia de a Igreja permanecer intransigente e assim manter o poder e o prestígio de sempre. Por outro lado, há quem considere errado que antigos métodos da religião católica se repitam no caso de Zé do Burro, como ilustrado no diálogo abaixo, extraído do texto fílmico:

PADRE 1: Acho que o padre Olavo vem agindo bem.

MONSENHOR: Embora, em princípio, eu acredite na justeza do procedimento do padre Olavo, temo que para o povo, ele pareça injusto e cruel.

PADRE 2: A Igreja ficaria em uma posição antipática.

PADRE 1: Às vezes é necessário ter a coragem de assumir atitudes antipáticas.

PADE 2: O monsenhor sugere que se interceda junto ao padre Olavo para que permita a...

MONSENHOR: Oh não! De modo algum! Mas acho que devíamos encontrar, alguma solução que nos colocasse em melhor situação perante a opinião pública, sem, contudo, termos que ceder em questões que considerarmos vitais para o prestígio e a sobrevivência da igreja católica.

¹² “Frizado” é um termo técnico utilizado por profissionais do audiovisual, referente ao processo de transformar uma determinada imagem do vídeo ou filme em foto.

PADRE 2: De acordo. Seria crônico e ridículo que procedêssemos com esse homem hoje, com a mesma severidade dos inquisidores de Santa Joana.

MONSENHOR: Sim! Os tempos são outros.

PADRE 1: Muito embora os tempos sejam outros, a igreja católica não se modernizou ao ponto de admitir a intromissão de outros cultos.

MONSENHOR: É claro que nesse particular temos que ser inflexíveis.

Com essa sequência, Anselmo Duarte dá ao público a possibilidade de testemunhar que, embora pense principalmente em sua própria imagem e reputação, a Igreja ponderou sobre o caso de Zé do Burro e tentou encontrar uma solução adequada para as duas partes envolvidas no tal conflito.

Chegado o momento do diálogo entre Zé do Burro e o Monsenhor, notamos que, comparada ao texto teatral, essa sequência tem sua carga dramática intensificada, visto que todas as personagens ao redor de Zé são enquadradas em *Primeiro Plano*, ressaltando a ansiedade pela posição do pagador, e ficam calados à espera de sua decisão, contrastando com o excesso de sons, barulhos e toda a agitação da festividade. O silêncio geral provoca tensão. O olhar de Zé para Rosa, procurando a resposta que deveria dar, causa, no telespectador, ansiedade e piedade, já que o pagador não encontra nos olhos da esposa o apoio que busca.

De acordo com nossas interpretações do texto original, esse momento em que o Monsenhor encontra Zé marca a *hamartia* do pagador, ou seja, decidir não renegar o prometido se configura em um “erro trágico” que conduzirá Zé do Burro ao fim catastrófico. Porém, no texto fílmico, Anselmo Duarte não interfere em nada nesse elemento, apenas narrando o acontecido sem grandes investimentos dos recursos técnicos do cinema. Da mesma forma ocorre com a *peripeteia*, durante o diálogo entre Zé e Padre Olavo. Além da maneira como enquadra as duas personagens, Anselmo não acrescenta nem suprime nada que possa amplificar ou modificar essas categorias dramáticas. Entretanto, parece-nos que uma supressão feita pelo diretor muda a *anagnorisis* de lugar no texto fílmico. Em nossa leitura do texto dramático, consideramos como *anagnorisis* o momento em que o Guarda entra em cena com o jornal na mão e Rosa corre ansiosa para ver sua fotografia na primeira página. Seria nessa ocasião que Zé do Burro se reconheceria sozinho diante de forças antagônicas que desejam esmagá-lo, percebendo que nem mesmo a própria esposa, independente de sua fidelidade, está do seu lado.

ZÉ: (Sua atitude para com Rosa é agora de recalcada e surda revolta. Embora ele não pareça ter certeza ainda de sua infidelidade, instintivamente começa a perceber que ela se encontra do outro lado, do lado daqueles que, por este ou aquele motivo, não o compreendem, ou fingem não compreendê-lo.) (GOMES, 2003, p. 51)

No filme, como já dissemos, Rosa não se mostrou encantada com a presença da imprensa. Pelo contrário, manteve-se em silêncio e recuada na maior parte do tempo. Em seguida, vimos que a fotografia utilizada no jornal foi justamente aquela feita no momento em que Zé separou Rosa de Marli e ambos foram cercados por jornalistas e fotógrafos. Desse modo, acreditamos que a *anagnorisis* tenha sido antecipada no diálogo entre o Repórter e Zé, quando este diz ao jornalista, de maneira quase desesperada, que ele (o Repórter) e ninguém ainda o entendeu. Nesse sentido, acreditamos que já nesse momento, o pagador toma conhecimento de que está sozinho, perdido entre a incompreensão de todos que o cercam, reconhecimento esse que se torna mais dramático quando, nos momentos finais da trama, Zé do Burro se vê abandonado até mesmo por Santa Bárbara.

Após tentar forçar sua entrada no templo, Zé do Burro, caído à porta da igreja, é cercado por diversos comunicadores e doentes que buscam junto ao pagador, visto realmente como um “novo Cristo”, a cura de suas enfermidades. Numa clara referência às passagens bíblicas respeitantes aos milagres feitos por Jesus, Anselmo Duarte coloca em cena uma mulher com um bebê nos braços, suplicando a Zé do Burro que toque a criança para curá-la. Por pouco o pagador não atende ao pedido da mulher, desse modo, livrando-se a tempo de não permitir fosse confirmada a acusação de padre Olavo sobre Zé querer realmente igualar-se ao filho de Deus. Erguendo-se e saindo da porta da igreja, o pagador é seguido por fiéis doentes e deficientes que passam por trás de um grupo de capoeiristas a tocar seus instrumentos de percussão. Esta cena evidencia o encontro das culturas, misturadas e confundidas, unidas no mesmo contexto. Aliás, o filme explora muito a questão dos cultos, danças e suas músicas específicas.

Na sequência em que o som dos berimbaus intensifica o conflito interno de padre Olavo, este bate os sinos da igreja, mas o badalar é abafado pelo som dos capoeiristas, cena seguida de um plano que mostra a queda da cruz de Zé do Burro no chão, indicando não só o enfraquecimento do poder da Igreja, como a queda do próprio herói. Esta interpretação referente à queda da cruz, como se nota, é idêntica à leitura feita em relação ao texto dramático. Contudo, tendo a cruz, no texto fílmico, caído após

as batidas do sino, a ideia de que esta cena representa a queda de Zé do Burro fica muito mais evidente.

No desfecho da trama, consideramos o efeito catártico produzido no filme muito mais intensificado, através de uma inversão de papéis em uma única *Contra-plongée*. Isto ocorre quando dois capoeiristas carregam o corpo de Zé do Burro sobre a grande cruz de madeira. O plano é visto em *Contra-plongée*, dignificando o “crucificado” carregado para dentro da igreja. Quando a cruz de Zé do Burro sai do quadro, no mesmo ângulo, vemos a pequena cruz do alto da igreja, que, pela posição da câmera, é vista de cabeça para baixo. Entendemos esta tomada como representação da inversão de poderes, além, é claro, de fazer um contraponto entre a cruz de Zé e a cruz do Cristo. Em seguida, padre Olavo é enquadrado em *Plongée*, enfraquecido, arruinado e praticamente esmagado pela cruz do pagador, que, entrando no quadro, preenche toda a tela, embora ainda haja tempo de se ver o sacerdote fugindo e dando passagem ao cortejo que carrega o corpo do “novo Cristo” criado pela própria Igreja.

Diferentemente do texto dramático, é Rosa a última personagem a entrar no templo, enquadrada sozinha, com o paletó do esposo na mão, em um *Plano Geral Aberto* em *Plongée* que ressalta sua ruína, porque não dizer, o seu também trágico destino, afinal, depois de tudo que passou, Rosa acaba viúva, sem o apoio de ninguém.

Para finalizar nossa análise do texto fílmico, podemos dizer que a adaptação cinematográfica de *O Pagador de Promessas* não sofreu grandes modificações a ponto de fugir do texto original, e que as escolhas do cineasta Anselmo Duarte e a utilização dos elementos técnicos característicos do cinema, na leitura que se pode fazer sobre as personagens do drama de Dias Gomes, não invalidam o que foi definido pelo dramaturgo. Percebemos que a caracterização de algumas personagens foi intensificada, como o Zé do Burro do cinema, que é mais desconfiado que na peça, mas provoca o mesmo nível de empatia, independentemente de ser o drama teatral ou cinematográfico. Rosa mais submissa e arrependida, enquanto Bonitão é demasiadamente atrevido. Quanto ao padre, este se mostra mais inseguro, fraco, temeroso em relação às decisões que deve tomar, embora, na versão fílmica, seja sempre aos olhos de “seus inimigos” visto como alguém forte, superior, poderoso, enquanto Zé é muito mais enfraquecido, diminuído. Embora Anselmo Duarte tenha acrescentado alguns eventos, estes só enriqueceram o drama, ainda que parte desses acréscimos sejam mencionados no texto original através de falas das personagens.

CONCLUSÃO

A arte não reproduz o que vemos. Ela nos faz ver.

Paul Klee

Após todo o percurso feito em busca de conceitos e teorias do drama clássico e moderno para embasar nossos estudos da dramaturgia de Dias Gomes em *O Pagador de Promessas* sob a perspectiva trágica, podemos dizer que a referida obra, de fato, constrói-se como um drama moderno que mantém características do antigo teatro trágico, a exemplo das unidades de ação, tempo e lugar. Ademais, no texto escolhido como *corpus* de nossa pesquisa, são apresentados outros elementos desencadeadores do desfecho trágico do herói, dentre eles, *hamartia*, *peripeteia*, *anagnorisis*, elementos que, segundo Aristóteles, suscitam na plateia os sentimentos de piedade e temor, favorecendo, pelo menos do ponto de vista da produção textual, o cumprimento do objetivo final da tragédia, tal como definido na *Poética* aristotélica pela noção de *katarsis*.

Claro que, embora já no início desse trabalho tenhamos afirmado a existência dessa dimensão de tragédia clássica no texto de Dias Gomes, não se pode negar seu *status* de drama social, devido à presença de personagens baixos, linguagem prosaica, adoção da vontade consciente como móvel da ação, entre outros subsídios que colocam Zé do Burro dentre heróis modernos, cujos destinos são traçados, não por forças exteriores como, divindades, fatalidade ou destino, mas pela própria trajetória da personagem, desenhada por suas escolhas. Ainda assim, seria necessário retroceder aos fundamentos do teatro antigo, através dos estudos aristotélicos, para termos a necessária carga de conhecimento que nos daria argumentos suficientes para confirmar nossas hipóteses.

Desse modo, recorreremos a Aristóteles cientes de que, embora o filósofo tenha teorizado os espetáculos de seu tempo, formulou, em sua *Poética*, conceitos que atravessaram os séculos permanecendo válidos até hoje, presentificando-se em obras que habitam o teatro da modernidade. Durante nossas pesquisas, compreendemos que as formulações aristotélicas aparecem diversamente atualizadas e reelaboradas dentro da tradição dramática nos seus diferentes momentos históricos.

No teatro secularizado da modernidade, os deuses, senhores do destino humano na antiguidade, saem de cena para dar espaço a personagens, cujos fins resultam dos conflitos travados contra outros homens ou de lutas interiores, deflagradas no íntimo das próprias personagens. Embora as tragédias clássicas fossem protagonizadas por príncipes e reis, numa demonstração comovente de que qualquer indivíduo estaria sujeito a um desfecho catastrófico, o século XVIII deu ao povo a oportunidade de enxergar-se também no palco, como num espelho, no qual são refletidas cenas do cotidiano, interpretadas por personagens representativas das classes sociais menos favorecidas. Graças a esse “rebaixamento”, em que os aristocráticos são substituídos por pessoas comuns falando uma linguagem prosaica, sujeitos como Zé do Burro puderam protagonizar tramas comoventes, trazendo para a dramaturgia um novo modelo de herói trágico.

Passando a representar os processos sociais, considerando os sujeitos isoladamente, vivenciando choques configurados como embates entre classes representativas da sociedade capitalista, a arte dramática demarca suas novas formas de expressão. Daí nossa necessidade de nos debruçarmos em formulações teóricas referentes ao drama moderno. Assim, amparamo-nos nas proposições de Lessing, Hegel, Peter Szondi, Rosenfeld e Sandra Luna.

Os textos de Dias Gomes procuram chamar a atenção do público sobre determinadas questões sociais, sem a intenção de propagar "mensagens". Entretanto, em relação ao teatro moderno nacional, sabemos que povoar os palcos com representantes de diversas classes sociais não foi uma contribuição exclusiva de Dias Gomes. Outros dramaturgos como, Plínio Marcos e Chico Buarque constroem textos que encenam as diferenças sociais, através de personagens representativas das classes mais baixas. Contudo, a escolha por temas referentes a tais diferenças é uma forte característica das composições de Dias Gomes, de modo que, pela maneira como constrói seus textos, tão representativos da nossa realidade, o citado autor facilita o sentimento de identificação por parte do público e fornece um aparato literário muito apelativo à leituras críticas da nossa realidade.

Não é apenas a verossimilhança apontada por Aristóteles que se faz presente na obra do dramaturgo baiano, mas também, a complexidade da ação, na qual são empregadas *hamartia*, *peripeteia* e *anagnorisis*, esta que pode ser encontrada no momento em que Zé do Burro finalmente compreende que está sozinho em sua luta, quando se vê abandonado por todos, por sua esposa e pela santa. Apesar disso, o nosso

herói não desiste e insiste em seu objetivo, movido pela excessiva vontade, que não pode ser confundida com *hybris*, visto não haver o sentido de soberba nas ações de Zé do Burro. Pelo contrário, com a atualização do conceito, o componente excessivo da *hybris*, que é marca do herói, aparece em Zé do Burro como uma vontade excessiva de devoção à santa. O pagador não é arrogante. Ele é excessivamente humilde. Por outro lado, o seu excesso é compreendido pelo Padre Olavo como soberba, ou seja, a ação de Zé recebe o real sentido de *huybris* apenas pela interpretação do sacerdote, que acredita ser desejo do pagador igualar-se ao filho de Deus. Ademais, Dias Gomes permite que o pagador cometa não apenas um erro que o leva a catástrofe, mas vários erros acionadores da máquina trágica, embora o erro trágico por excelência se presentifique no momento decisivo entre persistir na promessa ou renegá-la.

Zé do Burro não é movido por uma causa grandiosa, não sendo classificado como um herói representativo do coletivo. Ele é um personagem individual, uma vez que seu destino não se vincula ao destino de um povo, como na tragédia sofocleana de Édipo, na qual o protagonista representa sua cidade. Tudo o que acontece a Zé do Burro repercute apenas nele e não na coletividade. Por sua individualidade, Zé é responsável por seus atos e sua vontade o conduz ao trágico fim de morrer na porta da igreja onde pretendia pagar sua promessa.

Zé do Burro classifica-se, portanto, insistimos, como um herói moderno. Nesse sentido, considere-se a condição secularizada do drama moderno: Zé não conta com a proteção dos deuses como os antigos heróis clássicos, mesmo havendo momentos em que acredite ter a proteção de Santa Bárbara. Na verdade, quando se inicia o conflito, o pagador sente-se abandonado por todos que o cercam, inclusive pela santa. Contudo, sua vontade não o abandona, levando-o a demonstrar sua certeza do que deseja fazer. Ele quer pagar sua promessa custe o que custar, embora não tenha consciência de seu destino, desenhado conforme suas decisões.

O embate entre Zé do Burro e Padre Olavo confirma as proposições de Hegel no referente aos conflitos entre duas forças que, embora neguem os objetivos uma da outra, ambas tem igualmente razão. Ou seja, não se pode julgar negativamente a ação de Padre Olavo, sem antes considerar a instituição e valores que ele representa. Não seria verossímil se ele, após tomar conhecimento de que Zé do Burro fez uma promessa em um culto não aceito pela Igreja católica, permitisse a entrada do camponês no templo. A entrada de Zé do Burro na igreja se dá, não porque o sacerdote a permitiu, mas porque

ele sozinho, embora represente a autoridade religiosa, não tem poder sobre a coletividade se esta resolver mostrar suas forças.

Após fazermos essa análise do texto dramático e chegarmos a essas conclusões, conforme havíamos nos disposto, partimos para a observância da adaptação fílmica dessa obra, amparando-nos, principalmente, na maneira como o cinema, fazendo uso de suas peculiaridades, constrói ou reconstrói uma ação trágica baseada nas categorias dramáticas. Para conseguirmos comprovar nossas hipóteses, iniciamos uma viagem pelos conceitos e teorias do universo cinematográfico e pudemos constatar que as especificidades da linguagem do cinema proporcionaram ao texto *O Pagador de Promessas* a transposição de seus elementos dramáticos e trágicos para o texto fílmico.

Ressaltamos que, para a realização dessa análise interdisciplinar, consideramos questões estéticas e semióticas no respeito ao discurso dessas duas formas distintas de linguagem. Ademais, observamos os distanciamentos e aproximações entre teatro e cinema na tentativa de responder a possíveis questionamentos relacionados à amplificação da dramaticidade em tela, visto que o cinema é possuidor de recursos técnicos capazes de intensificar os significados das obras produzidas.

Quanto à adaptação fílmica de *O Pagador de Promessas*, constatamos que, a partir da peça de Dias Gomes, Anselmo Duarte traçou uma narrativa coerente, tratando de temas como sincretismo religioso e manipulação ideológica, mantendo-se muito próximo do texto original, sem arriscar-se a fazer alterações mais significativas, sobretudo nos momentos cruciais nos quais ocorrem a *hamartia* e a *peripeteia*. Entretanto, é possível perceber que Anselmo Duarte realçou as caracterizações das personagens que cercam Zé do Burro, embora este tenha sua ingenuidade diminuída, de modo que, comparando as caracterizações dessa personagem nas duas versões, consideramos patética a ingenuidade do herói no texto dramático, enquanto que, no filme, o pagador percebe mais rapidamente a incompreensão da qual é vítima, a ponto de antecipar a *anagnorisis*. Contudo, o nosso herói, independentemente da versão em que seja representado, mantém o mesmo nível de empatia e a trama alcança o objetivo último da tragédia, provocando o efeito catártico esperado.

Embora a obra de Anselmo Duarte mereça ser reconhecida como uma obra de grande beleza, podemos dizer que, concordamos com os críticos cinematográficos que julgam a montagem de *O Pagador de Promessas* como uma produção simples. De fato, não notamos muito investimento, por exemplo, da linguagem cinematográfica referente aos tipos de planos e seus possíveis significados, porém, seja em cena ou em tela, a

tragédia de Zé do Burro constitui uma trama de grande beleza e comoção, refletindo não só as diferenças sócio-culturais de um povo, mas o grito dos excluídos que, erguendo o corpo do pagador como uma bandeira, reivindicam direito e respeito a todos, em igual medida.

Chegando ao final de nossa jornada pelas diversas leituras feitas ao longo desse trabalho, acreditamos que nossa dissertação alcançou os objetivos almejados. Através dos conceitos estudados, construímos um quadro teórico e analisamos a tragicidade de uma ação dramática em expressões de arte distintas. Pudemos verificar os conceitos de drama e tragédia em relação ao texto dramático escolhido como objeto de estudo. Não obstante, conferimos como o cinema adapta essa obra, visto que, aproximando-se do gênero dramático através da ostentação, presentifica as ações da mesma forma que o drama. Se a dramaticidade diz respeito à própria estrutura conflituosa do gênero dramático, sendo acentuada a cada momento em que os conflitos atingem grau mais elevado de dissensão, na dramaturgia ou no cinema, não importa, em ambas as formas de expressão artística também a tragicidade se manifesta com maior comoção à medida em que se testemunha o descompasso entre o desejo do herói, objetivado na sua luta, e a impossibilidade de realização desse mesmo desejo. Contra a vontade humana, livre e consciente, o trágico permanece na modernidade obstaculando o sentido da própria vida.

REFERÊNCIAS

Fontes primárias

- GOMES, Dias. **O pagador de promessas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- _____. **Os heróis vencidos**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. (Coleção Dias Gomes, v.1).
- _____. **Os falsos mitos**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. (Coleção Dias Gomes, v.2).
- _____. **Os caminhos da revolução**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991. (Coleção Dias Gomes, v.3).
- _____. **Espectáculos musicais**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992. (Coleção Dias Gomes, v.4).
- _____. **Peças da juventude**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994. (Coleção Dias Gomes, v. 5).
- _____. **O rei de ramos**: comédia musical. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- _____. **Campeões do mundo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- _____. **A invasão**: peça em três atos e cinco quadros. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- _____. **Apenas um subversivo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998a.
- _____. **Roque Santeiro ou o berço do herói**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998b. (Coleção Prestígio).
- _____. **O santo inquérito**. Rio de Janeiro: Ediouro, [199-?]. (Coleção Prestígio).
- _____. **Derrocada**. Rio de Janeiro: Record, 1993.
- _____. **Decadência, ou, o procurador de Jesus Cristo**: Romance. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

_____. **Sucupira:** ame-a ou deixe-a. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998c.

_____. **Odorico na cabeça:** contos. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1983.

_____. **O bem-amado.** 5. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. (Coleção Prestígio).

Filmografia do diretor

O PAGADOR de promessas. Direção: Anselmo Duarte. Produção: Oswaldo Massaini. Intérpretes: Leonardo Villar; Glória Menezes; Dionísio Azevedo; Norma Bengell e outros. Roteiro: Anselmo Duarte. Cinedistri; Lionex Films e Embrafilme, 1962. Rex Filme (95 min), Son., P&B, 35mm.

OS TROMBADINHAS. Direção: Anselmo Duarte. Produção: Lívio Bruni; Pelé e Roberto Ribeiro. Intérpretes: Neuza Amaral; Áurea Campos; Tony Cardy; Raul Cortez e outros. Roteiro: Carlos Heitor Cony e Pelé. Embrafilme e Ipanema Filmes, 1979. (92 min). Son., Color., 35mm.

O CRIME do Zé Bigorna. Direção: Anselmo Duarte. Produção: Luiz Carlos e Lucy Barreto. Intérpretes: Lima Duarte; Jofre Soares; Lady Francisco; Stênio Garcia e outros. Roteiro: Lauro César Muniz e Anselmo Duarte. I.C.B. - Indústria Cinematográfica Brasileira, 1977. (100 min). Son., Color., 35mm.

NINGUÉM SEGURA Essas Mulheres. Direção: Anselmo Duarte; José Miziara; Jece Valadão e Harry Zalkowistch. Produção: Harry Zalkowistch. Intérpretes: Luis Carlos Miele; Jorge Doria; Vera Gimenez; Denis Carvalho e outros. Roteiro: José Miziara. Estúdio Silvio Santos; Cinedistri, 1975. Revela S.A. (105 min). Son., Color., 35mm.

O DESCARTE. Direção: Anselmo Duarte. Produção: Tarcísio Meira e Anselmo Duarte. Intérpretes: Glória Menezes; Ronnie Von; Fernando Torres; Mauro Mendonça e outros. Roteiro: Anselmo Duarte. Cinedistri, 1973. (95 min). Son., 35mm.

UM CERTO Capitão Rodrigo. Direção: Anselmo Duarte. Produção: William Khouri. Intérpretes: Francisco di Franco; Elza de Castro; Newton Prado; Sônia Dutra e outros. Roteiro: Anselmo Duarte. Cinedistri, 1971. (106 min). Son., 35mm.

VEREDA de Salvação. Direção: Anselmo Duarte. Produção: Anselmo Duarte. Intérpretes: Raul Cortez; José Parisi; Lélia Abramo; Esther Mellinger e outros. Roteiro: Jorge Andrade e Anselmo Duarte. Cinedistri, 1964. (100 min). Son., P&B, 35mm.

ABSOLUTAMENTE Certo. Direção: Anselmo Duarte. Produção: Oswaldo Massaini e Cinesdistri. Intérpretes: Anselmo Duarte; Dercy Gonçalves; Odete Lara; Aurélio Teixeira e outros. Roteiro: Anselmo Duarte. Vera Cruz; Unida Filmes e Cinedistri, 1957. (95 min). Son., 35mm.

Fontes secundárias

ANDRADE, Janilton. **Da beleza à poética**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2001.

ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do cinema**. Trad. Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

_____. **Arte retórica e arte poética**. Tradução de Antonio Pinto de Carvalho. 17. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995. (Coleção Ofício de Arte e Forma).

BARBARO, Umberto. **Elementos de estética cinematográfica**. Trad. Fátima de Sousa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. 4. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

_____. **Brasil em tempo de cinema**: ensaios sobre o cinema brasileiro. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. (Cinema, v. 3).

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Trad. Maria Paula v. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BRITO, João Batista de. **Imagens amadas**: ensaios de crítica e teoria do cinema. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

_____. **Literatura no cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006.

CAMPEDELLI, Samira. **Dias Gomes**: literatura comentada. São Paulo: Abril Educação, 1982.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 6. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1980.

_____. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Interpretação da “Poética” de Aristóteles**. São José do Rio Preto, SP: Editora Rio-Pretense, 1998.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. Trad. Nilson Moulin Louzada. 2. ed. São Paulo: Globo, 1989.

COSTA, Michel de Lucena; MACIEL, Diógenes André Vieira. Dias Gomes e “O Pagador de Promessas”: entre o PCB e o TBC. In: MACIEL, Diógenes André Vieira; ANDRADE, Valéria (Org.). **Dramaturgia fora da estante**. João Pessoa: Idéia, 2007. p. 45-58.

DUARTE, Anselmo. **Anselmo Duarte em depoimento a Cristina Magalhães**. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 2005.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Trad. Waltensir Dutra. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Trad. Film form. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

_____. **O sentido do filme**. Trad. The film sense. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

_____. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: CAMPOS, Haroldo de. (org.). **Ideograma. Lógica. Poesia. Linguagem**. 4. ed. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix/EdUSP, 2004, p. 149-166.

ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

GUARANHA, Manoel Francisco. Literatura e cinema: da palavra à imagem – adaptação e recriação. In: HOFFLER, Angélica (org.). **Cinema, literatura e história**. Santo André: UniABC, 2007, p. 25-47.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos** (orgs.). – São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.

HEGEL. **Estética: poesia**. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1964.

HORÁCIO. Arte poética. In: **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1990.

IVANOV, V. V. Sobre a estrutura dos signos no cinema. In: SCHNAIDERMAN, Boris (org.). **Semiótica russa**. Trad. Aurora Bernardini, Boris Schnaiderman e Lucy Seki. São Paulo: Perspectiva (Coleção Debates, v. 162), 1979, p. 255-260.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. 2. ed São Paulo: Perspectiva, 1976.

LESSING, Gotthold Ephraim. **De teatro e literatura**. Trad. J.Guinsburg. São Paulo: EPU, 1991.

LUNA, Sandra. **Arqueologia da ação trágica: o legado grego**. João Pessoa: Idéia, 2005.

_____. **A tragédia no teatro do tempo: das origens clássicas ao drama moderno**. João Pessoa: Idéia, 2008.

_____. **Dramaturgia e cinema: ação e adaptação nos trilhos de *Um Bonde Chamado Desejo***. João Pessoa: Ideia, 2009.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. 7. ed. São Paulo: Editora Ática, 2006. (Série Fundamentos).

_____. **Panorama do teatro brasileiro**. Ministério da Educação e Cultura / DAC FUNARTE / Serviço Nacional de Teatro, 1962.

_____. **Moderna dramaturgia brasileira:** primeira série. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MARTINS, Shirley Mônica Silva. **Dramaticidade e tragicidade nas adaptações fílmicas de “Carmen” de Mérimée.** Dissertação de Mestrado. UFPB, 2008.

MERCADO, Antonio. Coleção “Dias Gomes”. In: GOMES, Dias. **Peças da juventude.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994, p. 7-37. (Coleção Dias Gomes, v.5).

_____. Existe luz no fim do túnel? In: GOMES, Dias. **Os caminhos da revolução.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991, p. 213-217. (Coleção Dias Gomes, v.3).

MERTEN, Luiz Carlos. **Anselmo Duarte.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004. (Coleção Aplauso Cinema Brasil).

METZ, Christian. **A significação no cinema.** Tradução e posfácio de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PALLOTTINI, Renata. **Introdução à dramaturgia.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Dramaturgia:** construção do personagem. São Paulo: Editora Ática, 1989.

PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão.** São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

PRADO, Décio de Almeida. O pagador de promessas. In: _____. **Teatro em progresso:** crítica teatral (1955-1964). São Paulo: Perspectiva S.A., 2002, p. 170-174.

_____. **Apresentação do teatro brasileiro moderno.** São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. **O teatro brasileiro moderno.** 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RANGEL, Flávio. Notícia sobre Dias Gomes. In: GOMES, Dias. **Os caminhos da revolução.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991, p. 15-20. (Coleção Dias Gomes, v.3).

RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: _____. (org.). **História do cinema brasileiro.** São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1987.

ROCHA, Glauber. **Glauber Rocha:** revisão crítica do cinema brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção**. 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A: Faperj, 2005.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

_____. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2003.

SACRAMENTO, Igor. Memórias póstumas de Dias Gomes. In: **Intexto**, Porto Alegre: UFRGS, v.1 n. 20, p. 133-150, janeiro/junho 2009.

SILVA, Sebastiana Siqueira. **O pagador de promessas**: um drama em tempos modernos. Dissertação de Mestrado. UFPB, 2009.

SOUSA, Elri Bandeira. Do trágico n'O *Pagador de Promessas*. In: MACIEL, Diógenes André Vieira; ANDRADE, Valéria (org.). **Por uma militância teatral**: estudos de dramaturgia brasileira do séc. XX. Campina Grande: Bagagem / João Pessoa: Idéia, 2005, p. 139-154.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus Editora, 2003.

STEINER, George. **A morte da tragédia**. Trad. Isa Kopelman. São Paulo : Perspectiva, 2006.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. Trad.: Luiz Sérgio Répa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TUDOR, Andrew. **Teorias do cinema**. Trad. Dulce Salvato de Meneses. Edições 70, Lisboa – Portugal, [19--].

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. Trad. Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. **Um século do cinema brasileiro**. [S.l.: s.n.], [19--]. Não paginado.

VIANY, Alex. **O processo do Cinema Novo**. Organização de José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (190-1955). In: RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1987, p. 129-187.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.

XAVIER, Ismail. Cinema e teatro. In: _____. (org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.